

4. Рыбаков, Б. А. Русское прикладное искусство X – XIII веков / Б. А. Рыбаков. – Л.: Аврора, 1971. – 128 с.
5. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя: у 2 т. / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2002. – Т. 1. – 568 с.: іл.

Ольга Парахневич

СОВЕТСКИЙ БЫТОВОЙ («КЛУБНЫЙ») ТАНЕЦ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ В БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Октябрьская революция 1917 года явилась значимым рубежом не только для истории в целом, но и для истории танца. В традиционных культурах европейской части Российской империи парные танцы издавна являлись обязательной составляющей народных праздников и обрядов, а в среде аристократии были чрезвычайно популярны парные западноевропейские танцы. После революции одной из основополагающих задачей государственной культурной политики в области хореографического искусства в СССР 1920-х годов стало создание советского бытового или «клубного» танца. В связи с этим, такие западноевропейские танцы, как «Танго», «Фокстрот», «Чарльстон», «Уанстеп» подверглись критике со стороны властей и не получили широкого распространения. «Как и во все времена, продолжается борьба старшего поколения с новыми бытовыми танцами» [2, с. 131]. А.Луначарский утверждал, что видел танец «Чарльстон» и нашел его в высшей степени отвратительным и вредным. Министр культуры РСФСР В.Стриганов писал: «Советский человек должен танцевать по-советски» [1, с. 45].

В 1930-е годы в СССР при различных парках культуры и отдыха организуются школы танца, основными задачами которых становится широкое распространение в массах бытовой хореографии и развитие ее как вида искусства среди любителей. После периода борьбы с парным бытовым танцем в 1920-е годы, когда его называли «буржуазным наследием», наступает эпоха широкого его распространения, чему способствовала налаженная система организации досуга трудящихся.

Именно в этот период появились первые документы, регламентирующие репертуар того времени. В «Инструкции об организации платных танцевальных вечеров в клубах» были описаны такие танцевальные образцы, как: «Вальс», «Па-де-катр», «Краковяк», «Венгерка», «Лезгинка», «Па-дэспань», «Па-де-грас» и местные массовые танцы. «Пункты инструкции предписывали привлекать к руководству танцевальными вечерами опытных хореографов, артистов драмы, балета и учащихся хореографических техникумов, которые наряду с ведением программы должны были одновременно обучать танцующих правильному исполнению» [2, с. 51]. В 1933 году при ЦПКиО им. М.Горького в Москве (Центральный Парк культуры и отдыха) открыли отделение парного танца, в котором проходили курсы бального танца с цикловой формой обучения, так как для обучения парным танцам необходимо было иметь определенный набор навыков, специальную предварительную подготовку. Данный курс включал три этапа: на первом этапе изучались историко-бытовые танцы. На втором осваивались модные западные образцы, такие как «Танго», «Румба», «Фокстрот», «Блюз», «Вальс-Бостон» и др.; на третьем этапе происходило изучение бальных танцев, созданных хореографами-постановщиками и отобранных по результатам конкурсов постановщиков. После прохождения обучения проводились танцевальные вечера для учащихся и выпускников данных курсов. К середине 1930-х годов количество прошедших обучение достигло 22 400 человек, они были распределены в разные республики бывшего СССР, где продолжили обучение парному бальному танцу всех желающих.

Таким образом, в послереволюционный период происходит активное возрождение интереса к бальной культуре, начинают издаваться первые сборники, в которых описываются популярные танцевальные образцы того времени: открываются отделения парного танца, где проходят переподготовку по курсу бальной хореографии преподаватели других разновидностей хореографического искусства (классический, народный).

Следует отметить важную особенность советской бальной хореографии – многообразие репертуара. Это объясняется в первую очередь существованием социального заказа на массовый бальный танец. В репертуар отечественной программы входило огромное количество танцевальных образцов. Среди них: «Венгерский бальный», «Разрешите пригласить», «Рилио», «Вару-Вару», «Туяна», «Буяна», «Рада», «Каблочки», «Елочка», «Террикон», «Редлав», «Улыбка», «Ланце», «Дружба», «Казахский бальный», «Волна», «Казанова», «Сурские ритмы», «Полька-Янка» и многие другие.

В отличие от сложившейся во всем мире системы конкурсного бального танцевания, состоящей из пяти европейских («Медленный вальс», «Танго», «Венский вальс», «Медленный фокстрот», «Квикстеп») и пяти латиноамериканских танцев («Самба», «Ча-ча-ча», «Румба», «Пасодобль», «Джайв»), советская бальная хореография имела в своем активе около шестидесяти, а по некоторым данным – около трехсот танцевальных образцов.

Следует отметить, что такая широкая палитра танцевальных образцов способствовала развитию у преподавателей бальной хореографии профессиональной памяти, координации и расширяла их знания в области хореографического фольклора различных народов, живущих в СССР и в странах социалистического лагеря.

Советские бальные танцы были относительно новой формой бальной культуры. Большинство фигур этих танцев, взятых из фольклора, в дальнейшем подверглись существенной переработке. В танцевальных

образцах использовались элементы русского танца: припадания, узнаваемые движения рук, определенные позиции партнеров по отношению друг к другу и т.д. Кроме того исполнение сопровождалось мелодией, приближенной к народной. За основу образцов советских бальных танцев были взяты некоторые народные танцы союзных республик. Так, например, «Рилио» – это оригинальный литовский танец, «Вару-вару» – латвийский танец, «Сударушка» и «Русский лирический» – русские танцы. Все образцы отличались друг от друга техникой исполнения, разным ритмом и характером движения. Музыкальный размер 2/4 или 4/4, поддержка – открытая, свободная, без контакта телом. «Полька», «Сударушка» и «Русский лирический» были прогрессивными танцами (танцами, имеющими продвижение вдоль линии танца). «Рилио» и «Вару-вару» танцевались на месте.

В состав советской программы входили четыре обязательных для исполнения танца. Ежегодно менялся только один танец, который был в моде на тот момент, а «Полька», «Рилио», «Сударушка», «Русский лирический» – были обязательными танцами. В годы политической и идеологической блокады СССР, вплоть до конца 80-ых годов, международная программа, включающая 10 танцевальных образцов: европейская программа – «Медленный вальс», «Танго», «Венский вальс», «Фокстрот», «Квикстеп»; латиноамериканская программа – «Самба», «Ча-ча-ча», «Румба», «Пасодобль», «Джайв» была неофициально запрещена. Вместо нее предлагалось исполнять такие советские танцы как: «Чебурашка», «Кукареку», «Тик-так», «Веселая минутка», «Дружба», «Пингвин», названия которых говорит само за себя.

Для танцоров – представителей СССР, исполнение советской программы было обязательным, так как для перевода в более высший класс, что очень важно для исполнителей бальных танцев, необходимо было набрать очки в трёх программах: в советской, в латиноамериканской и в европейской. Главный акцент при подсчёте баллов делался именно на советскую программу.

Большой вклад в формирование и развитие советских бальных танцев внёс Л.Школьников, который являлся одним из ярких представителей советской школы бального танца. Он был талантливым организатором, лектором и преподавателем. Л. Школьников вёл программу на всесоюзном телевидении под названием «Учитесь танцевать», куда приглашал солистов Большого театра оперы и балета, которые демонстрировали разнообразные польки и падеграсы. Школьников также являлся автором многих советских танцев. Например, он придумал танец под названием «Редлав» («RedLove») – красная любовь, или танец «Террикон», в котором он использовал элементы рок-н-ролла и джайва. Этот человек был стратегом и идеологом целого направления – *советской бальной хореографии*, которая напрочь отвергала программу международную. По его словам, международная программа «выхолащивала» подлинную национальную культуру, делала людей одинаковыми, нивелировала их, ставила в определённые рамки [5, с. 4].

Таким образом, советская бальная программа исполнялась на конкурсах на протяжении 40 лет. За время столь непродолжительного ее существования только два танцевальных образца («Рилио», «Вару-вару»), на наш взгляд, имели возможность стать по-настоящему бытовыми или социальными танцами, что объясняется их оригинальной хореографией и популярностью среди исполнителей. «Рилио» имел все шансы повторить развитие свинговых (swing) танцев на Западе, так как исполнялся по-разному: в Балтийских республиках плавно, в Беларуси – с небольшими подскоками. Что касается танца «Сударушка», то из-за отсутствия элемента импровизации, характерной для международной программы, во время конкурсного исполнения танцевальные пары зачастую выглядели как команда по формейшену (ансамблю). Данная ситуация не могла способствовать развитию и усложнению лексического материала данного танцевального образца в виду того, что все конкурсанты танцевали одну и ту же композицию и были лишены возможности использовать импровизационные движения.

Проанализировав методические пособия того времени, автор пришел к выводу о некоторой «примитивности» танцевальных образцов, предлагавшихся молодежной аудитории для изучения и исполнения на танцевальных вечерах. Например, в танце «Пингвин» исполнителям предлагалось «имитировать движения веселого пингвина», в «Лошадках» – изображать поездку на лошади, а в «Олене» необходимо было «принять горделивую позу оленя», а партнерша, как сказано в методическом пособии, должна изображать «игру хвостиком» [3, с. 25]. Таким образом, как справедливо отмечает Т.Пуртова, «произошло смешение двух совершенно разных понятий – бытовой и конкурсной бальной хореографии, которое затормозило развитие той и другой, придав им подчас уродливые формы» [2, с. 131].

Безусловно, бальный танец контролировался идеологическими службами коммунистической партии. Однако этот надзор, по сути, не был только негативным, в нем были и положительные моменты. Именно благодаря указанию министерств на белорусском телевидении начинают выходить серии программ «Танцуйте с нами, танцуйте как мы, танцуйте лучше нас» с участием пар-фаворитов Беларуси, где демонстрируются танцы и подробно разбираются фигуры и связки. Также выходит в свет серия публикаций «Приглашение к танцу», в которой описывались не только отечественные танцы, но и «западные». В помощь танцорам-любителям фирмой «Мелодия» выпускаются грампластинки с записями танцев в оркестровой обработке. А в 1977 году появляется первый фундаментальный учебник «Современный бальный танец» В.Уральской и М.Стриганова, который является попыткой советских хореографов описать и зарубежные конкурсные танцы и «танцы-эксперименты» (новые модные танцы того времени, поставленные хореографами-постановщиками). В Минском институте культуры предмет «Современный бальный танец» преподается для студентов не только

кафедры хореографии, но и для других кафедр. Среди преподавателей данной дисциплины были М.Кац, Л.Кац-Лазарева, Р.Чехова.

Итак, всё вышесказанное позволяет сделать вывод, что идеология советской эпохи сильно воздействовала на развитие бального танца. Существовал госзаказ для демонстрации советской оригинальной бальной культуры. Однако многие танцы советской программы имели художественную ценность. Исключив ненужное противопоставление международной программе, они на начальном этапе имели право на существование, а также их можно было изучать в школах танцев, так как данные танцевальные образцы характеризуются определенной замкнутостью композиции и удобны для детского обучения.

Список литературы:

1. Ермакова, В.Н. Творец, или живая история бального танца / В.Н. Ермакова. – Харьков : Контур, 2007. – 216 с.
2. Пуртова, Т.В. Танец на любительской сцене (XX век : достижения и проблемы) / Т.В. Пуртова. – М. : ГРНДТ, 2006. – 168 с.
3. Современный бальный танец : учеб.-метод. пособие / Моск. гос. ин-т культуры ; сост. В.Н. Светинская, Л.А. Ладыгин, А.Н. Беликова. – М., 1976. – 94 с.
4. Уральская, В.И. К проблеме современной бальной хореографии / В.И. Уральская // Народное творчество : сб. ст. – М., 1974. – 139 с.
5. Школьников, Л.С. О танцах в шутку и всерьез / Л.С. Школьников. – М. : Сов. Россия, 1975. – 55 с.

Вераніка Раманенкава

АСАБЛІВАСЦІ БЫТАВАННЯ ПАСХАЛЬНАЙ МУЗЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ РЫМСКА-КАТАЛІЦКАЙ ЦАРКВЫ Ў СУЧАСНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Рэлігійны фальклор з'яўляецца сутворцам сучаснай сакральнай культуры. У музыкалогіі існуюць два асноўныя падыходы вывучэння фальклора: фальклор расцэньваецца як нейкая статычная данасць, якая ўсё больш і больш знішчаецца з цягам гістарычнага часу, або фальклор разглядаецца як з'ява, якая валодае «самарахам» (працэс пастаяннага развіцця). Некаторыя даследчыкі (Г.Науманн, Т.Гузьянкова) гэты рух самаразвіцця лічаць праймай «шматмоўнай», якая накіравана ў бок разбурэння мастацкіх каштоўнасцей [5, с. 56]. З другога боку самаразвіццё фальклору разглядаецца як з'ява пазітыўная і не толькі як факт развіцця пласта культуры, але і як фактар народнай творчасці. Таму, сучасная фальклорна-культурная сітуацыя з'яўляецца сталай часткай развіцця агульнамастацкай спадчыны краіны і выступае, як самастойна прагрэсіруючы працэс фармавання народнай культуры. Кожнае новае пакаленне выяўляецца па-рознаму, і тое, што часткова трапляе з мінулага, пачынае функцыянаваць як фальклорная традыцыя. Такім чынам, фальклорная рэлігійная традыцыя мае тэндэнцыі да самаразвіцця, узбагачэння і змянення сваёй формы выяўлення, на падмурку стала.

Спалучэнне нормаў бытавой веснавой фальклорнай і царкоўнай кананічнай традыцыі, у першую чаргу, праяўляецца ў тым, што ў часе Вялікага тыдня народная пабожнасць канцэнтруецца на містэрыі чалавечнасці Хрыста (жыў, хадзіў па зямлі і служыў людзям), а хрысціянскія вернікі факсіруюцца непасрэдна на муцы, смерці і ўваскрасенні Хрыста. З цягам часу ў набажэнствах Вялікага тыдня вызначылася пэўная колькасць абрадавых паралелізмаў, дзякуючы якім, паўсталі два літургічныя цыклы (вызначаны кангэцыяй па справах Культы Божага і дысцыпліны Сакрамэнтаў [4, пункты 124, 138]): першы носіць строга кананічны характар, а другі заснаваны на разнастайных царкоўных набажэнствах, такіх як працэсіі і інш.

Пасхальная спеўная спадчына беларусаў мае шчыльны кантакт з святамі літургічнага царкоўнага каляндара, класіфіцыравалі каторыя фалькларысты як веснавыя песні, а ў народзе такога кшталту песні будуць вядомыя як песні велікодныя, вельканоцныя, «святыя». Па словах знакамітага беларускага фальклоруэта З.Мажэйкі веснавыя валочобныя песні вылучаюцца як найстаражытнейшыя з усёй фальклорнай спадчыны беларусаў [1, с. 114].

Велікодныя песні спяваліся на працягу велікоднага тыдня. Свята Вялікдзень вядома ў многіх народаў, у тым ліку і ў беларускага, як свята вясны, таму вельмі часта ў гэтых песнях можна сустрэць матывы веснавых песень, або пачуць тэкст, які расказвае не толькі пра падзеі ўваскрасення Хрыста, але і пра добры будучы ўраджай, і прыход вясны, і абуджэнне прыроды. Народная свядомасць шчыльна звязвае з падзеяй уваскрасення Хрыста і «адражэнне» прыроды. Такое дакладнае спалучэнне аграрнай і рэлігійнай тэматыкі не з'яўляецца нечым неарганічным. Згодна з геаграфічнай шыратой нашай краіны, пасхальныя святы супадаюць з пачаткам вясны і абуджэннем прыроды – гэта пачатак вегетацыйнага і гаспадарчага года. Я.Яцкоўскі – польскі фалькларыст, зазначае, што каталіцкая царква ў значнай ступені прыстасавала архаічныя старажытныя культы, асімілявала і адаптавала шматлікія элементы з народнай абраднасці і сімволікі і надала ім новы змест – рэлігійны (напрыклад, асвячэнне страў і прадметаў) [3, с. 35]. Факт злучэння перадхрысціянскіх пачаткаў народнай традыцыі з абраднасцю Касцёла паказвае, што паміж універсальнай народна-бытавой сімволікай і сімволікай хрысціянскай няма ніводнага антаганізму – гэтыя два светлы сімвалаў з'яўляюцца паслядоўнымі, узаемапранікаюць і дапаўняюць адзін аднаго – выказвае такую думку А.Турэк [6, с. 34].