

РУССКИЙ ТАНЕЦ КАК ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ: ОТ СКОМОРОШЕСТВА ДО НАЧАЛА XX в.

Исследуется феномен становления русского народного танца как искусства сценического. Представлена эволюция этого жанра от скоморохов до ансамблей народно-сценического танца. Автор рассматривает функции русского танца в разные исторические эпохи.

Ключевые слова: русский народно-сценический танец; скоморошество; крепостной театр.

Различные сценические виды искусства, будь то театральные, музыкальные, песенные, танцевальные, происходят из народного творчества. В данной статье выстроен путь становления такого жанра хореографического искусства, как русский народно-сценический танец от скоморошества до времени его расцвета в начале XX в.

Танец рассматривается не как социальное явление в жизни русского человека, а как сформированное в социуме искусство, которое может быть вынесено на сцену. Вместе с социальными и политическими переменами в стране менялись и функции русского танца.

Искусство становится сценическим, становясь зрелищем, когда у него появляется зритель. Для русского танца такой момент наступил, когда из обрядового и бытового он перерос в танцевальные зарисовки скоморохов. Ю.А. Бахрушин и другие исследователи считают, что именно скоморохи были первыми профессиональными исполнителями русского танца, а значит, и прародителями русского народно-сценического танца. Мы придерживаемся этой же точки зрения.

Однако общепринятой даты рождения русской народно-сценической хореографии нет. В литературе советского времени, например, это 1937 г. – год основания Государственного академического ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева. А.С. Шилин, один из ведущих исследователей в данной области, выделяет понятие «русская народная хореография», в которое включает три составляющие: аутентичный танец, исполняемый в быту; народно-сценический танец; этнический танец, исполняемый фольклорными коллективами. Он же, например, относит время зарождения русского народно-сценического танца к 1930-м гг. XX в.; в этот период образовывались танцевальные ансамбли.

Опираясь на материалы, повествующие о сценическом воплощении русского танца до XX в., начнем отсчет его истории со времен скоморохов. Ансамбли народно-сценического танца стали новым витком в процессе развития этого жанра. К моменту создания данной формы танец уже прошел достаточно долгий путь становления, основные этапы которого рассмотрены в статье.

Скоморохи, которых мы определяем как первых исполнителей русского народно-сценического танца, не появились извне. С древнейших времен свои радости, беды, желания народ выражал в массовых гуляниях, игрищах, плясках. Носили они обрядовый характер. Действия представляли собой синтез песен, драматической игры и телодвижений. Функциональная роль элементов танца исходила из общей цели обряда: повлиять на силы природы, жизненный уклад. В танце, благода-

ря возможности выражать любые эмоции пластикой и огромному спектру выразительных средств, очень ярко проявляются эстетическая и гедонистическая функции. Благодаря эстетическому и гедонистическому влиянию танцев (и, безусловно, не только танцев, на данном этапе все виды зрелищных искусств носили синтетический характер), их лучшие исполнители стали пользоваться популярностью в народе. Позднее появились первые распорядители праздников – «дружко». Они ценились в обществе, так как обладали знанием, которого не имели другие; в своих выступлениях в контексте общего действия использовали и элементы русского танца. После праздника распорядители вознаграждались угощением. И получается, что не просто так – людям нравилось на них смотреть. Когда эстетическая сторона русского танца начала преобладать над остальными его функциями, можно говорить, что он стал зрелищем.

«Дружко» был полупрофессионалом. Ведение праздников не являлось его основным занятием. Однако он стал предшественником первых профессиональных исполнителей русского танца – скоморохов, основная деятельность которых заключалась в организации и ведении массовых праздников в городах и селах.

Хорошие скоморохи ценились, так как народ всегда требует зрелищ; увидев нечто необычное один раз, впоследствии он желает увидеть что-то более интересное. Талантливо организовать праздник, удивить и развеселить народ своим выступлением удавалось не всем, нужны были врожденные способности и выдумка. К тому же подготовка выступлений требует времени. В связи с этим появляются те, для кого скоморошество – основной род деятельности.

Сначала скоморох был «синтетическим» исполнителем, мастером на все руки. Но по мере развития искусство скоморохов на Руси стало делиться на жанры, среди прочих выделились «плясуны». Эти скоморохи стояли у истоков русской народно-сценической хореографии в ее первых проявлениях.

На сцену может выйти не каждый – только умеющий. Скоморох – плясун, сочинитель (он сам придумывает номер для выступления) и исполнитель русского танца. Ему позволено выступать перед зрителем, т.к. он профессионал в своем деле.

Время возникновения и становления того базиса, из которого в дальнейшем сформируется жанр хореографического искусства (последний мы сейчас классифицируем как народно-сценическую хореографию), совпадает с периодом профессиональной деятельности скоморохов на Руси, это VIII–IX вв.

Скоморохи были в почете не только у простого народа, но и у знати. Былины повествуют о присутствии

скоморохов всех жанров на пирах киевского князя Владимира (X в.). Стенная роспись у входа в Софийский собор в Киеве свидетельствует о том, что эти выступления носили форму представления, в котором танец занимал значительное место. На росписи изображена примитивная сценическая установка с занавесом. Интересны позы танцующих: двое музыкантов идут «ползунком», а передняя пара исполняет дуэтный танец: один скоморох, переодетый женщиной, пляшет с платочком, другой – вприсядку. Эти танцевальные ходы характерны именно для русской пляски.

Русское сценическое танцевальное искусство находилось в тот период на подъеме и обещало еще более пышный расцвет. Однако исторические события внесли свои изменения... Нашествие татаро-монгол, которому Русь подверглась в 1243 г., на два с половиной столетия затормозило развитие отечественной культуры.

Объединение Руси вокруг Москвы и окончательное свержение монголо-татарского владычества в 1480 г. возродили страну и открыли путь для дальнейшего развития русского искусства.

За это время значительно изменился быт правящих классов. В частности, женская половина боярских хоров была отделена от мужской. Это послужило поводом для нового явления в профессиональном танце. Раньше плясунами были только мужчины.

Теперь же появились и профессиональные танцовщицы. Летопись сообщает, что в Москве в начале XVI в. при торжественном выходе матери Ивана Грозного, великой княгини Елены, на свадьбу ее шурина «перед нею шли плясицы». В основном плясцами являлись жены скоморохов, их и можно назвать первыми профессиональными исполнительницами русского танца. До этого же в исполнении мужчин изображение женщины в танце носило больше пародийный характер, с приходом женщин-танцовщиц русский танец как зрелище обретает лирические мотивы.

В борьбе с последними крупными феодалами за утверждение абсолютной монархии Иван Грозный активно пользовался сатирическим искусством скоморохов. На пирах он лично принимал участие в их выступлениях, которые вызывали особое возмущение со стороны старой феодальной боярской верхушки. Князь Курбский в своих письмах упрекал царя в том, что он, «упившись, начал со скоморохами в машкарах плясать и сущие пирующие с ним» [3. С. 12]. Упоминание о машкарах и «привечание» скоморошских выступлений при дворе позволяет предположить конкретную направленность этих выступлений против отдельных лиц. Эта ярко выраженная социальная направленность позже послужит основной причиной гонения на скоморохов. Таким образом, социальная и политическая функции выступлений скоморохов со времен Ивана Грозного приобретают большую значимость, чем их эстетическая составляющая. Позднее профессиональное скоморошество подвергалось гонениям со стороны церкви (священники в своих проповедях всячески осуждали пляски, утверждая, что «многовертимое плясание в окно адаво влечет»); с XVIII столетия оно идет на убыль и к концу века постепенно искореняется.

Для нас прежде всего ценны эстетическая и зрелищная стороны выступлений скоморохов: найденные

в процессе сочинительства новые танцевальные движения, трюковые элементы, присядки, размашистые хлопущки. Вобрав в себя все элементы обрядового и бытового танцев в скоморошских выступлениях, русский танец вышел на сцену и обогатился новыми движениями, которые стали отбираться относительно восприятия зрителем (учитывались, например, их выразительность, размашистость), определились элементы эстетического зрелища.

С начала XVIII в., это время правления Петра, наше государство начинает все активнее налаживать связи с Европой. В сфере сценического танца привлекает внимание такой жанр хореографии, как классический танец, существовавший уже тогда в Европейских странах и начинающий свое развитие в России. Большой интерес вызывают и балетные танцы, которые свое начало берут из народных танцев жителей Европы.

Проследим линию жизни и развития русского сценического танца.

Быстро освоив движения и позы европейских танцев, как балетного, так и классического, русские стали придавать им национальную окраску, перенимали само иностранное движение, но не отношение к нему. Европейские танцы перерабатывали и исполняли в русском стиле. Так, например, кадрили стала излюбленным танцем у городских и сельских жителей нашей страны и прочно обосновалась в ряду русских народных танцев, хотя привезена была из Франции. Изначально французская кадриль входила в перечень европейских балетных танцев, исполнявшихся на ассамблеях. Ассамблеи (от фр. *assemblee* – собрание) во времена Петра имели большую популярность, в светском обществе посещение ассамблей было правилом хорошего тона. Сейчас русская кадриль исполняется на сцене.

Однако тяга к своему, русскому дает о себе знать. Так, при Петре были весьма распространены такие увеселения, как «потехи»: маскарады, шествия. По своим внешним проявлениям они были близки языческому народным святочным и масленичным действиям, но исполнялись на сценических площадках для зрителя.

«В маскарадах и других «потехах» Петр I поощрял исполнение русской пляски. В результате она все больше отходила от быта и приближалась к театральному действию» [2. С. 67]. О том, что на фоне всеобщей европеизации жизнь русского танца как искусства зрелищного существовала и была востребована народом, пишет и академик Яков Штелин: «...чуть ли не ежегодно, в так называемую масленую или карнавальную неделю, при дворе устраивалось веселье с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии со своими молодыми женами... С приглашенными дамами должны были танцевать русские пляски и придворные кавалеры» [4. С. 151].

Используется русский танец и как яркое действо, дополняющее общую картину других сценических искусств.

Хочется обратить внимание, как «бережно сохраняли искусство русской народной пляски, ее сценическую выразительность драматические актеры и певцы оперного театра. Например, в комических операх «Мельник – колдун, обманщик и сват» А.О. Аблесимо-

ва и М.М. Соколовского, «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского, «Несчастье от кареты» В.А. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е.И. Фомина песенно-плясовые комические номера непосредственно соединялись с плясками старинного народного танца.

Народная пляска широко вводится в народную комедию XVIII в. Так герои комедии П.А. Павильщикова «Бобыль» в финале спектакля и пели, и плясали» [2. С. 72]. Русский танец появляется с некоторой периодичностью на различных сценических площадках, но не в исполнении профессионально воспитанных танцовщиков. В данных вариантах артисты все же исполняют русский народный танец на сцене больше так, «как чувствуют».

В это время происходит становление профессиональной школы классического танца в России. Пройдя этап засилия иностранцев в придворном императорском театре, в классических балетах начали появляться отдельные номера, основанные на русском танце, и образы, в которых классическая лексика танцора базировалась на некоторых элементах русского народного танца. Произошло это с появлением воспитанников первых русских заведений, где было профессионально поставлено обучение танцам. Они ярко проявляли свой талант на театральных подмостках Санкт-Петербурга. Появление на сцене русских танцев – в большей степени следствие крестьянского происхождения учеников школ.

В 1756 г. открывается Московский университет, а в 1773 г. – Воспитательный дом (тоже в Москве), в котором воспитывается новая плеяда ярких представителей русской танцевальной школы.

Рано проявил свой талант русский танцовщик Тимофей Бубликов, проявивший себя именно в виртуозном исполнении русской пляски. Еще в школе Хильфердинг, австрийский балетмейстер, работавший в Петербурге с 1759 по 1765 г., обратил на него внимание. Однако придворные зрители не хотели знать даже его фамилии и пренебрежительно называли Тимошкой. Только после двух лет работы на сцене Венского театра, где он приобрел европейскую известность, выдающийся артист получил признание и на родине. Он был зачислен наряду с иностранцами первым танцовщиком и 20 лет танцевал ведущие партии. «Он преподавал крепостным артистам и труппе Н.П. Шереметьева. Здесь же он ставил балеты на темы русских народных плясок. Русские народные пляски Бубликов ставил и на придворной балетной сцене. На русскую народную тему им был поставлен балет “Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмарка” на музыку А.Д. Копьева. Именно Бубликову было суждено оказать большое влияние на деятельность таких русских балетмейстеров, как И.И. Вальберх, И.М. Аблец, А.П. Глушковский» [2. С. 73].

Балеты, создаваемые приглашенными балетмейстерами, отвечали запросам придворного общества того времени и прежде всего самой Екатерины Второй, «любящей» все русское, правда, «облагороженное». Флорентинец Анджелини, например, в 1767 г. поставил балет «Забавы о святках», в котором использовал русские народные пляски, а в музыке – русские мелодии [2. С. 71].

Использование русского танца в контексте балетного либо драматического спектакля в то время подчинялось духу классицизма. Танец терял в таких постановках свою чарующую душевность и простоту. На сцене пользовался популярностью псевдорусский героический танец.

«Настоящий» русский народный танец был поставлен на балетной сцене первыми русскими профессиональными танцорами и балетмейстерами – выпускниками танцевальных школ. Научившись у иностранных педагогов «правильному» танцеванию, они выносили на сцену «облагороженный», как любили тогда, но настоящему русский танец.

В программе первых учащихся предмета «русский народно-сценический танец» не было. Артур Сен-Леон (1821–1870) одним из первых предпринял попытку создания экзерсиса народно-сценического танца и введения его в программу обучения балетных танцовщиков. В России Сен-Леон появился в 1859 г., сменив прежнего руководителя петербургской балетной труппы. Его деятельность как балетмейстера для русского балета неоднозначна: с одной стороны, это всевозможные технические трюки и фокусы (настоящая вода для фонтанов, световые дуги для подсветки балерин и т.д.), с другой – исключительная бедность по содержанию. Интересно, что он начал усиленно внедрять в русский балет новый принцип постановки народных танцев. Именно эти постановки представляли собой ту форму народно-сценического танца, которая известна сейчас.

«Обладея прекрасной памятью и редкой наблюдательностью, Сен-Леон во время своих гастрольных поездок по разным странам ознакомился с национальными плясками отдельных народностей, запоминая в них самые характерные элементы. После этого он механически перемешивал их с элементами классического танца, создавая своеобразный разностильный гибрид, называемый характерным танцем. Балетмейстер значительно технически усложнял этот гибрид, достигая таким путем чисто внешнего эффекта, но не передавая ни в коей мере национальных особенностей исполнения и эстетических установок народа, которому приписывал данный танец. Это было именно то «национальное» искусство, умытое и причесанное, которое приходилось по вкусу петербургскому придворно-аристократическому зрителю того времени» [1. С. 85].

На национальную тематику в 1864 г. Сен-Леоном был поставлен балет «Конек горбунок» по сказке Ершова. Эта постановка не представляет большой художественной ценности для русского балета, здесь проявился не настоящий русский характер, а сусальный псевдорусский стиль. Тем не менее сам факт постановки балета на русскую тему, с опорой на лексику русского танца, стал событием прогрессивным.

В это же время в Москве был создан балет «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» на музыку Ю.Г. Гербера. Поставил его балетмейстер и замечательный танцовщик Сергей Петрович Соколов (1830–1893). В спектакле он использовал подлинно этнографический материал, дабы противопоставить стилизованному, ложным танцам Сен-Леона истинно народные.

Русский танец жил и на подмостках крепостного балетного театра в богатейших помещичьих усадьбах.

Основу театров составляли крепостные артисты, музыканты, художники. Репертуар их складывался по-разному. В одних приглашали западных балетмейстеров, в других артисты-крестьяне просто представляли народные пляски.

«Крепостные балетмейстеры и артисты балета, осваивая западноевропейские пантомимные драматические балеты XVIII века, исполняли их в своей, русской манере, привносили в зарубежный сценический танец элементы русской народной пляски» [2. С. 76].

В середине XIX в. крепостной театр прекратил свое существование, сыграв важную роль в истории выхода народного танца на сцену. В нем свободнее, чем в профессиональном театре, проходила театрализация русской народной пляски, чаще ставились балеты на русские темы, проявлялась национальная самобытность крепостных артистов. Это выражалось в характере и стиле исполнительской манеры. Слившись затем с профессиональным театром, крепостной балет значительно обогатил профессиональную отечественную хореографию народными красками и приемами игры. Крепостной театр дал возможность быть на сцене русскому танцу исконному, в его лучших традициях, при всем этом номера обретали законченную форму.

XIX в. в профессиональном хореографическом искусстве – время, когда в России складывается самобытная школа классического танца. Русский народно-сценический танец в XIX в. не получает каких-либо новых путей для своего развития. Он – краска для усиления характера оперных, драматических, балетных постановок либо отдельный дивертисмент в общем действии.

Тяга к народному и чистому в XIX в. усилилась в кругах интеллигенции. Пушкин, Толстой, Фет воспевают простого русского человека, русскую природу, а также трогательные взаимоотношения между ними – природой и человеком. В русском фольклоре великие умы того времени видят нечто настоящее, нетронутое временем. Такое «особенное» отношение к простому народу и тому, что он делает, формирует похожее восприятие русского танца. В девятнадцатом веке появляются первые этнографические исследования русского народного танца, дошедшие до нас записи танцев. Осознание того, что всегда нужно держать связь с на-

родом, а иначе национальное искусство будет утрачено, влечет появление первых этнографических экспедиций и литературных изданий с записями танцев.

Появление балетов на русскую народную тематику в XIX в. – способ показать, что Россия самобытна и, следовательно, может иметь свой русский балет и свою школу. Во второй половине XIX в. даже появляется целое течение – народничество, выступающее в защиту крестьян и их интересов. Сентиментальное отношение ко всему народному – результат понимания того, что именно простой человек – носитель всего честного и русского, а народное творчество – зеркало, в котором отражается сознание русского человека.

К счастью для русского танца, в конце XIX – начале XX в. в сфере профессионального хореографического искусства появляются талантливые личности, сторонники ценности и красоты русского начала, а следовательно, народного танца. Выдающиеся артисты балета А. Горский, М. Фокин, В. Тихомиров, А.В. Ширяев и другие занимались педагогической деятельностью в области народного танца. Такой предмет, как характерный танец (мы используем термин народно-сценический), появился в балетных школах Петербурга и Москвы. Создается ехегсисе характерного танца. В его основе – ехегсисе классического. Педагогическое развитие этой дисциплины становится важным этапом формирования народно-сценического танца как самостоятельного жанра хореографии.

К началу XX в. русский народно-сценический танец подходит уже достаточно окрепшим жанром хореографии. С приходом советской власти народные танцы как объединяющее начало широко эксплуатируются при создании новых балетов, где в главной роли – сильный, могучий советский народ. Обретают они и новую форму своего существования – это ансамбли народно-сценического танца. Наступает следующий период в жизни русского сценического танца, обретает он и новые функции.

В данной статье авторы осветили путь становления русского танца на протяжении практически десяти столетий, прежде чем он стал таким драматургически целостным и технически виртуозным, каким мы знаем его сейчас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета: Учеб. пособие. 3-е изд. М.: Просвещение, 1977.
2. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца: Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1985.
3. Фамицин А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
4. Штелин Я. Музыка и балет в России XIX века. М., 1988.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 18 ноября 2010 г.