

Г. Ф. БОГДАНОВ

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ  
(САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ)  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ  
ТВОРЧЕСТВО:  
СОСТОЯНИЕ,  
ОСОБЕННОСТИ  
РАЗВИТИЯ

*Учебник для СПО*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

- Б 73 Богданов Г. Ф.** Любительское (самодеятельное) хореографическое творчество: состояние, особенности развития : учебник для СПО / Г. Ф. Богданов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 296 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6211-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1011-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге рассматриваются вопросы развития любительского (самодеятельного) хореографического творчества, являющегося базовым элементом национальной культуры, имеющего огромное значение для социального здоровья российского общества и государства.

Издание адресовано студентам средних специальных учебных заведений и широкому кругу почитателей хореографической культуры России — всем, кто любит национальное художественное творчество, ценит его многовековую историю, работает в этой наиважнейшей сфере, участвует в воссоздании и развитии произведений традиционной народной хореографии.

ББК 85.32

- Б 73 Bogdanov G. F.** Amateur choreographic activities: the state, specifics of development : textbook for SVE / G. F. Bogdanov. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 296 pages. — Text : direct.

The book examines the development of amateur choreographic activities, which is a basic element of national culture, which is of great importance for the social health of Russian society and the state.

The edition is addressed to students of colleges and a wide circle of admirers of the Russian choreographic culture — everyone who loves national art, appreciates its centuries-old history, works in this most important area, participates in the recreation and development of traditional folk choreography pieces.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Разговор о том, чем отличается любительское (самодеятельное) художественное творчество от профессионального искусства, назрел давно. В советские времена господствующим стало мнение о том, что нет большой разницы между профессионалами и любителями. Недаром в середине 1960-х годов заместитель министра культуры РСФСР В. Кудряков на одной из конференций, посвященной проблемам самодеятельного художественного творчества, прямо заявил: «Не важно, кто играет Гамлета — профессионал или любитель, — важно, как играет...».

С подобным мнением можно, наверное, согласиться, если выделять в искусстве одну из черт и объявлять ее единственно существенной, главной, определяющей. Однако это мнение не просто ошибочно, оно схоластично, оторвано от верного понимания сути явления. Любое искусство обладает многими качествами, свойствами, функциями, чертами, связанными с живой действительностью. Искусство в целом, и в том числе хореография, являет себя в форме общественного сознания, служит средством познания и выражения определенных идей, характеризуется как отрасль духовного производства, определяется как социальное явление, как способ самовыражения людей и т.д.

Искусство — явление сложное и подходить к исследованию его отдельных направлений и жанров надо крайне осторожно. Здесь необходимо придерживаться требований комплексного подхода, а это значит: а) охватывать все его стороны, все связи и опосредствования; б) брать искусство в его развитии, «самодвижении», в изменении; в) рассматривать его во всей полноте «человеческой практики»: как критерий истины и как определитель его связей с тем, что нужно человеку. По выражению классиков, «абстрактной истины не бывает, истина всегда конкретна».

Историческая практика самодеятельного художественного творчества свидетельствует о том, что любители пользуются средствами искусства не так, как это делают профессиональные деятели. У любителей другие интересы, другие социально значимые задачи и цели. И решают они их по-своему, своими методами.

Художественная самодеятельность всегда имела свои формы и методы творческой деятельности, отличающиеся от форм и методов профессионального искусства. Она издревле была нацелена на воссоздание и развитие традиционных видов родного **национального** искусства, на воспитание подрастающего поколения в русле своей **национальной** культуры, на организацию и проведение досуга, определяемого своими **национальными** обычаями.

В своей монографии мы намерены говорить о нынешнем состоянии и особенностях развития любительского (самодеятельного) хореографического творчества в нашей стране. Однако нам вряд ли удастся обойти вопросы, касающиеся связей танцевального любительства, самодеятельного творчества с профессиональной хореографией, ибо так случилось, что оба

этих самостоятельных направления оказались, как говорится, «в одной корзине».

Начнем с того, что сегодня в стране фактически существует две системы подготовки кадров в области хореографии. Одна система готовит кадры для работы в условиях профессионального искусства. Так, хореографические училища, как средние специальные учебные заведения, готовят исполнителей для академических балетных театров, для профессиональных хореографических ансамблей. Хореографы-постановщики (балетмейстеры) и педагоги-хореографы высшей квалификации, призванные работать с профессиональными артистами, готовятся в Российской академии театрального искусства (ГИТИСе), в Московской и Санкт-Петербургской академиях хореографии, в Санкт-Петербургской государственной консерватории и в некоторых других художественных вузах.

Наряду с этой системой (назовем ее системой искусства) существует другая система (система культуры), призванная готовить профессиональных руководителей для работы с любителями в условиях самодеятельного хореографического творчества. К примеру, руководителей любительских (самодеятельных) танцевальных коллективов среднего звена призваны готовить региональные колледжи культуры, лицеи и училища искусств; художественных руководителей, балетмейстеров и педагогов высшего звена — институты, академии культуры и искусств.

У каждой из этих систем, по идее, должна быть своя ниша. Но это в теории, в реальности этого нет. Сегодня обе системы в области специального хореографического образования вынуждены конкурировать между собой, ибо обучающиеся в них готовятся, можно сказать, по схожим (либо по одним и тем

же) планам и программам. И это несмотря на то, что в России с древнейших времен существуют два принципиально разных направления: профессиональное хореографическое искусство и самодеятельное плясовое творчество. Оба этих направления всегда развивались параллельно, функционировали, зачастую не соприкасаясь друг с другом. И, естественно, каждое из них нуждалось в специалистах, знающих специфику своей профессиональной деятельности.

Вряд ли можно считать нормальным сегодняшнее положение, когда выпускник системы культуры может, якобы, на равных работать как в своей сфере, так и в профессиональном искусстве. Сложившаяся на сегодняшний день практика отечественного хореографического образования, на наш взгляд, не способствует развитию отечественного любительства. А если говорить прямо, она убийственна для глубинных корней национальной культуры, губительна для массового народного музыкально-плясового творчества.

Обратимся к истории формирования отечественных систем художественного образования. Началом хореографического образования в России считается 1738 год, когда была создана «Собственная Ее Величества танцевальная школа»<sup>1</sup>. С этого периода стали планомерно готовить артистов для профессиональных императорских балетных театров. Хореографов-постановщиков (балетмейстеров) и педагогов-хореографов в то время специально не готовили. Ими постепенно становились бывшие либо практикующие артисты балета, которые естественным путем выделялись из общей среды своими организаторскими и творческими талантами. Впервые хореографов-постановщиков

---

<sup>1</sup> Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М.: Советская Россия, 1965. — С. 23–26.

и педагогов-хореографов для работы с профессиональными артистами стали готовить с 1949 года, когда был создан балетмейстерский факультет в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского (сейчас это — РАТИ).

Система подготовки кадров руководителей для танцевальной самодеятельности начала формироваться позднее. В 1963–1964 годах после почти десятилетнего перерыва состоялся Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности, который выявил массу недостатков. Чуть позднее на материале этого смотра в Москве была проведена Всероссийская научно-практическая конференция по основным проблемам дальнейшего развития самодеятельного художественного творчества. Центральными оказались проблемы репертуара и подготовки профессиональных кадров руководителей самодеятельных коллективов.

В выступлениях с мест (а в конференции приняло участие более шестисот человек) отмечалось слабое состояние танцевальной самодеятельности («один кружок на четыре клуба»). Говорилось, например, что «большинство танцевальных коллективов малочисленны, уровень исполнительского мастерства и репертуар весьма несовершенны». Подчеркивалось, что «плохо используется местный танцевальный и музыкальный фольклор. Такие мелодии, как «Утушка луговая», «Калинка», «Канавка», «Полянка» стали <...> единственными в русских народных, даже современных сюжетных танцах <...> Оформление и костюмы нередко не отвечают ни теме, ни сюжету танца, ни художественным образам. Все это не просто недостатки, а большие проблемные нерешенные вопросы, требующие к себе самого серьезного внимания». Впервые констатировалось, что «все призывы и добрые пожелания

останутся на словах, если мы не будем иметь хороших организаторов, профессионально подготовленных руководителей самодеятельных коллективов»<sup>2</sup>.

Тогдашнее состояние самодеятельного художественного творчества показывало, что учебные заведения культурно-просветительного профиля не готовят нужных специалистов. В связи с этим Министерство культуры РСФСР поставило перед ними задачу готовить клубных работников как специалистов разносторонней подготовки, которые должны обладать хорошим вкусом, профессионально разбираться в одном из видов искусства. Так, была создана система вузовской подготовки руководителей коллективов народной хореографии, специалистов в области самодеятельного танцевального творчества — система, призванная готовить профессионалов для работы с (!) непрофессионалами. В 1965 году была создана кафедра хореографии в Московском государственном институте культуры. Годом позднее была открыта кафедра хореографии в Ленинградском государственном институте культуры. В настоящее время в Российской Федерации насчитывается более тридцати вузов, в которых есть хореографические факультеты и кафедры.

Но что произошло? Когда началось формирование хореографических специализаций в вузах культуры, в качестве образца для подготовки руководителей самодеятельных танцевальных коллективов были взяты учебные планы и программы балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского (ГИТИСа). В тот период только там готовились профессиональные

---

<sup>2</sup> Массовость и мастерство: Материалы Всероссийской научно-практической конференции по основным проблемам дальнейшего развития самодеятельного художественного творчества. — М., 1966.



кадры хореографов высшей квалификации. То есть изначально моделью образовательного процесса для нужд любительства послужила образовательная модель профессионального искусства.

Причем взята была не просто схема, а содержательная суть профессии без какой-либо адаптации применительно к самодеятельному танцевальному творчеству. Например, кафедры хореографии Московского и Ленинградского государственных институтов культуры несколько лет готовили такие же кадры, что и ГИТИС, по специальности «Режиссура балета» (квалификация — «Балетмейстер-педагог»). Позднее, когда вроде бы определили разницу между специалистом в области профессионального хореографического искусства и специалистом в области самодеятельного танцевального творчества, заменили «Режиссуру балета» специальностью «Культурно-просветительная работа» (квалификация — «Руководитель самодеятельного хореографического коллектива»). Однако предметное содержание обучения оставили (!) прежним. В Государственном стандарте по специальности «Культурно-просветительная работа» остался тот же набор специальных дисциплин, что был в стандарте по специальности «Режиссура балета». Не изменились и учебные программы. В них продолжала культивироваться та же методика обучения, которая использовалась прежде.

Словом, противоречия изначально были заложены в систему подготовки профессиональных кадров для работы с непрофессионалами (хореографические специализации нынешних вузов культуры). Одно из противоречий заключается в том, что содержание специальных дисциплин не соответствует жизненно необходимым требованиям. Так, выпускники, призванные работать в самодеятельных коллективах, не

знают и не понимают социальных функций любительства, не знают истории и практики любительского танцевального движения, не знают методики работы с любительским танцевальным коллективом.

Согласно Государственному стандарту выпускник института (академии) культуры, получающий квалификацию «Художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель», должен пройти курс предметов в цикле специальных дисциплин, перечень и содержание которых либо аналогичны, либо похожи на те, что изучаются в вузах, готовящих кадры для профессионального искусства.

Отсюда вытекает и другое противоречие. Если в вузы искусства принимают на учебу лиц, имеющих базовое хореографическое образование (не ниже хореографического училища), то в вузы культуры, принимаются люди, можно сказать, «с улицы», имеющие общее среднее образование, либо окончившие колледж культуры. Естественно, они не могут освоить всю полноту знаний, которые заложены в цикле специальных дисциплинах. Получается, что вуз культуры с самого начала готовит специалиста — «недоучку» (в профессиональном хореографическом плане).

Необходимо подчеркнуть, что **социальные функции профессионального искусства принципиально отличаются от функций самодеятельного художественного творчества.** Профессиональное искусство и любительское творчество — оба они являются, можно сказать, сферой «духовного производства», в которой четко различимы два направления: одно призвано создавать художественные произведения, другое производить услуги. Причем у каждого из них существуют свои учебные заведения, готовящие нужные кадры.

Нынешняя система подготовки кадров руководителей коллективов самодеятельного танцевального творчества занимает не свою «нишу», действует на «чужой территории». Уровень образовательного процесса в системе подготовки кадров руководителей любительских (самодеятельных) коллективов не соответствует реальному состоянию традиционной отечественной хореографии.

Вот только один пример: все хореографы — выпускники вузов культуры — в обязательном порядке изучают курс, который называется «Историко-бытовой танец». Для данного курса написаны учебники, имеются учебные пособия, которые, кстати, рассчитаны не для учебных заведений культуры, а для художественных вузов, готовящих кадры для профессиональной хореографии.

В любом случае важно то, что в них отсутствует даже определение самого предмета изучения, не показана природа бытового танца, не раскрываются вопросы его поэтики, жанровых особенностей бытовой хореографии. Предлагаемые в этих учебниках и пособиях примеры танцев в подавляющем большинстве не бытового, а (!) сценического происхождения. Читаем в учебнике: «Танец сценический подчиняется несколько иным законам, чем танец бытовой. Каждый балетмейстер берет из бального танца только свойственный ему характер и стиль. Балетмейстер не станет сохранять в куранте<sup>3</sup> обязательного прохождения одним и тем же па нескольких больших кругов на сцене только потому, что согласно описанию подлинной куранты нужно пройти

---

<sup>3</sup> «Куранта — придворный танец рубежа XVI — XVII веков, итальянского происхождения» — говорится в учебном пособии. См.: Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. — М.: Искусство, 1963. — С. 85.

пять или шесть кругов по залу одним и тем же движением. Имеющиеся в паване<sup>4</sup> три фигуры никогда не могут быть целиком использованы на сцене, так как они весьма однообразны»<sup>5</sup>. В связи с этим учебник предлагает вместо подлинных бытовых танцев изучать примеры одноименных танцев, которые в свое время были поставлены известными хореографами (!) для балетных спектаклей.

По такой логике студентов, которые должны будут работать в области хореографической самодеятельности, знакомят с так называемыми «историческими бытовыми» танцами. Странная логика, не правда ли? Это та же логика, когда будущего балетмейстера народного танца обучают не на фольклорных первоисточниках, а на примерах, которые либо сочинены известными хореографами «в народном стиле», либо взяты из народных танцев, но подверглись неоднократной хореографической (авторской) переработке.

Учебники и учебно-методические пособия по основным хореографическим дисциплинам в свое время, повторяем, готовились и публиковались для подготовки будущих профессиональных артистов балета. Для обучения нынешних руководителей самодеятельных коллективов они, попросту говоря, не годятся, поскольку решают совершенно иные задачи. В учебных заведениях культуры, готовящих кадры руководителей самодеятельных танцевальных коллективов, должны изучаться если не другие дисциплины, то явно другие аспекты этих дисциплин.

---

<sup>4</sup> В первой половине XVI века на смену «бассдансам» приходит «павана», а позднее — «куранта». См.: учебное пособие Васильевой-Рождественской М. Историко-бытовой танец... — С. 81.

<sup>5</sup> Ивановский Н. П. Бальный танец XVI — XIX вв. — М. — Л.: Искусство, 1948. — С. 11.

Взять хотя бы ту же дисциплину «Историко-бытовой танец». Будущим артистам балета действительно нужно изучать и практически знать стилистические особенности исполнения танцев разных исторических эпох, неважно в бытовом или в сценическом изложении. Для руководителей же самодеятельных коллективов гораздо важнее знать социальную природу бытовой хореографии, ее жанровые, национально-этнографические, композиционные особенности. И уж, конечно, в первую очередь надо изучать свою национальную бытовую хореографию, а не стран Западной Европы. Российская Федерация, в этом смысле, всегда обладала богатейшей бытовой хореографической культурой, разнообразной по содержанию и формам, гораздо богаче, чем располагали страны Западной Европы. Российская бытовая хореография исторически складывалась из разных национальных культур. Именно их по всем здравым соображениям должны изучать и пропагандировать руководители самодеятельных коллективов, а готовить их к этому должны, естественно, образовательные учреждения культуры.

Учитывая все эти обстоятельства, деятели профессиональной хореографии образовательную систему культуры негласно стали называть «кульком», давая понять «ведомственным начальникам», что она не должна быть аналогом искусства, не должна конкурировать с ними. Образовательная система культуры, действительно, должна готовить специалистов-хореографов не для профессионального искусства, а для работы в сфере культурного досуга людей. В советские времена эту сферу называли культурно-просветительской работой. Профессионалы академической хореографии этим прозвищем стараются отделить себя от профессионалов-хореографов, которые должны работать с непрофессионалами.

Сегодня, когда страна взяла курс на модернизацию общества, хореографическая самодеятельность должна вплотную заняться выполнением своих природных задач и целей. А значит и перед хореографическим образованием системы культуры сегодня стоят сложнейшие проблемы, которые нуждаются в срочных решениях. Надо четко определить: чем отличается самодеятельное танцевальное творчество от профессионального хореографического искусства? Какие формы, средства, методы и результаты работы должна использовать нынешняя хореографическая самодеятельность, чтобы не на словах, а на деле воспитывать подрастающее поколение? Какими способами развивать в каждом участнике личность, индивидуальность, которая бы активно участвовала в модернизации общества? Необходимо выяснить истоки появления профессии руководителя любительского (самодеятельного) художественного коллектива, начать изучать теорию и историю непрофессионального искусства, как это происходит сейчас, а самодеятельного хореографического творчества. И, конечно же, следует качественно пересмотреть опыт, накопленный танцевальной самодеятельностью в советские годы.

Нынешнее самодеятельное художественное творчество, имея свои организационные формы, материальную основу, технические средства, базу для подготовки нужных специалистов, особо нуждается в тщательном изучении и государственной поддержке.

# ГЛАВА 1

## СОСТОЯНИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Уважаемые читатели! Сегодня, когда вы слышите о любительском (самодеятельном) хореографическом творчестве, то, вероятнее всего, представляете себе такую картину: участники какого-нибудь знакомого вам коллектива, одетые в одинаковые костюмы, исполняют на сцене одинаковые движения в одинаковой манере. Имейте в виду, что такая картина более характерна для профессионального хореографического искусства. Однако, надо признать, что это ваше представление о сегодняшнем самодеятельном художественном творчестве, к сожалению, является верным. Но так было не всегда.

До 1930-х годов в России функционировало два самостоятельных художественных направления: любительское (самодеятельное) музыкальное, песенно-плясовое (художественное) творчество и профессиональное искусство. Они с древнейших времен существовали рядом, каждое из них выполняло свои природные социальные функции. У каждого из них изначально были сформированы свои формы и мето-

ды работы, свои средства достижения конечных результатов.

## ПАРТИЯ РЕШИЛА...

Коренное переустройство многовековых устоев самодеятельного художественного творчества началось после принятия постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций»<sup>6</sup>.

Что произошло после принятия данного постановления?

Во-первых, любительское (самодеятельное) музыкальное, песенно-плясовое, художественное творчество было искусственно переведено «на рельсы профессионализма». Любительскому творчеству был навязан художественный метод, ранее используемый исключительно только в профессиональном искусстве. Основой этого метода является единоличное авторское начало. Художник-автор-постановщик сочиняет хореографическое произведение. Танцоры-исполнители своими телодвижениями реализуют его авторский замысел. В условиях профессионального искусства это обстоятельство понятно и объяснимо: автор-постановщик и танцоры-исполнители выполняют свои профессиональные должностные обязанности.

В условиях самодеятельного музыкального, песенно-плясового творчества такой подход — нонсенс. Руководитель любительского (самодеятельного) коллектива не является художником-балетмейстером. Он, прежде всего, педагог, организатор воспитательного процесса. Участники руководимого им коллекти-

---

<sup>6</sup> В то время Центральный комитет Всесоюзной Коммунистической партии большевиков пользовался неограниченной властью. Любое его постановление считалось законом и подлежало немедленному исполнению.



ва тоже не являются артистами-исполнителями. Они приходят в коллектив добровольно, хотят познать хореографическое искусство изнутри, активно соучаствовать в творческом процессе. Их же заставляют быть исполнителями. «Натаскивают» на реализацию посторонних замыслов. Не допускают до решения творческих задач. Другими словами, их превращают в непрофессиональных «ремесленников от искусства». Они невольно таковыми становятся.

Во-вторых, управление художественной жизнью народонаселения в советские годы стало исключительно прерогативой государства. Самодеятельное художественное творчество было превращено в мощный рычаг управления людьми, в орудие для борьбы с инакомыслием. Когда руководитель нанят государством, он полный хозяин в своем коллективе. Его положение делает участников зависимыми. При решении любых вопросов есть разница между позицией свободного, независимого человека и человека, свобода которого ограничена тем, что ему «позволяется быть» в коллективе. Зависимый человек не может быть хозяином даже самому себе. В случае несогласия его могут попросить из коллектива.

Этот советский вариант очень удобен для манипулирования зависимыми людьми. Его механизм базируется на подсознательном уровне. Независимым человеком, осознающим себя личностью, творческой индивидуальностью управлять невозможно. Его можно только убеждать и приглашать к сотрудничеству.

В-третьих, в советские годы людей привлекали в самодеятельные художественные коллективы, мотивируя тем, что это общественно-полезное дело, что они своими сценическими выступлениями воспитывают зрителей и воспитываются сами. В результате произошла подмена интересов. Главной целью для

любого участника самодеятельного художественного коллектива стало (и до сих пор является!) выступление на сцене. Казалось бы, безобидное желание. Но, беда в том, что участникам художественной самодеятельности, подрастающему поколению в целом постоянно внушали, что надо «разрушить старый мир и построить новый». Знания национальных традиций и художественного опыта предков им не нужны, ибо они враждебны, мешают строить «светлое будущее». Людей всячески отстраняли от соучастия в воссоздании и развитии художественного опыта предшествующих поколений. Их поощряли исключительно только на отображение достижений социалистического строительства.

В-четвертых, советская власть извратила природу любительства, самодеятельного художественного творчества. Заменяв народный (коллективный) метод создания произведений искусства единоличным методом авторского творчества, она навязала любительству другое целевое назначение. В традиционном народном (самодеятельном) искусстве, который функционировал в России до 1932 года, не было ни авторов, ни исполнителей. Люди сами рождали танцевальные идеи и одновременно реализовывали их в своей практике путем импровизации.

Задачей руководителя (лидера) было создание благоприятной творческой среды, в рамках которой происходило коллективное творчество. Каждый участник при этом должен был оставаться самим собой, выражать свое личностное «Я». Ему надлежало быть творчески активным, иметь свое художественное мнение, обладать богатым внутренним духовным миром. В такой ситуации любительский (самодеятельный) песенно-плясовой художественный коллектив действительно выполнял свое природное назначение.

В-пятых, советская власть и господствующая коммунистическая партия использовали традиционное самодеятельное художественное творчество в своих корыстных идеологических целях. Для этого они стремились погасить реакцию людей на всякого рода проявление индивидуальности. Для этого специально придумали лозунг «массовость» и «мастерство». Желая изолировать инстинкт личностного, индивидуального творчества, людей заставляли принимать участие только в массовках. Навязываемая сверху профессиональная система занятий в песенно-плясовой самодеятельности заставляла любителей мыслить исключительно стадностью. В ней не поощрялось индивидуальное творчество отдельных людей, а всячески подчеркивались моменты массового исполнительства, передачи сценических образов и эмоций, идеологически приемлемых с точки зрения властных структур.

Все это способствовало созданию в любительских (самодеятельных) коллективах такой среды, где творческий инстинкт каждого отдельного участника был стеснен и ограничен. В результате у людей, в том числе и у специалистов, сложилось мнение, что никакого творчества у любителей (кроме участия в «массовках») нет и быть не может.

Результаты такой политики наблюдаются и сегодня. Нынешние участники «самодеятельных» художественных коллективов, по сути, лишены свободы творческого самовыражения, о которой постоянно говорят руководители государства на разного рода форумах. Профессиональное натаскивание как метод принуждает участников, любителей исполнять только те движения и позы, которые показывает руководитель, делать их только в том виде, в каком требует «профессиональный канон». В нынешней «самоде-

тельности», как и в советские годы, властвует закон — все должно делаться по принципу «только так, а не иначе». В результате из любителей, участников самодеятельных художественных коллективов сегодня продолжают готовить смиренных исполнителей, а не воспитывать самостоятельно мыслящих, духовно развитых, творческих людей.

Текущую эпоху отличает беспрецедентное изменение условий человеческого существования. Впервые за почти сто лет у подавляющего большинства населения нашей страны появляется выбор. Это требует от каждого человека умения самостоятельно управлять своей судьбой. Сегодня особенно важно будить творческий потенциал людей и, конечно же, решительно бороться с практикой контроля.

Навязанная советскими властями методика и практика жизнедеятельности не требует от современных руководителей любительских (самодеятельных) хореографических коллективов глубоких знаний фольклора, национальных традиций, высокого профессионализма в сфере педагогики, психологии, да и в хореографии тоже. Она спокойно уживается с дилетантством, поскольку строится на принуждении по принципу «делай, как я!».

Нынешние руководители самодеятельных коллективов, как и их участники, не знают о существовании своего природного художественного метода, который призван развивать личность, творческую индивидуальность каждого конкретного занимающегося.

## О ПОСЛЕДСТВИЯХ ПАРТИЙНОГО РЕШЕНИЯ

Продолжим разговор о том, что произошло после принятого ЦК ВКП(б) вышеназванного постановления, но сделаем это в форме интервью<sup>7</sup>.

*Вопрос, заданный в журнале.* В стране происходят тектонические изменения в экономике, идеологии, культурной политике, духовной жизни, наконец, в культуре в целом. Изменения коснулись и народного художественного творчества, в том числе и традиционной хореографии, которую мы привыкли именовать народным танцем. Но народный танец очень разный. И как в каждом из жанров, в этом явлении есть свои узкие места, свои проблемы.

Какие наиболее острые вопросы мы должны сегодня обозначить и решить, чтобы вернуть традиционную хореографию на свои собственные рельсы?

*Ответ Богданова Г. Ф.* Что такое подлинно народный танец? До сих пор такого определения нет и, на мой взгляд, не будет, пока мы не откажемся от неправильного подхода к этому сложнейшему жанру. Танец — явление, возникшее как одна из разновидностей народного бытового фольклора, отражавшее все процессы и изменения, происходившие в нем на протяжении времени. А мы стараемся определить его с помощью установленной раз и навсегда мерки, в соответствии с ней переводя одни проявления этого феномена в разряд подлинных произведений фольклора, другие — в разряд поделок, подчас необдуманно резко проводя грань между «искусством» и «зрелищем», «эстетическим наслаждением» и «забавой».

---

<sup>7</sup> Данное интервью опубликовано: Богданов Г. Вернуть на собственные рельсы // Народное творчество, 2009, № 1.

Такая классификация возникла неслучайно. Сейчас можно сказать, что во взглядах на танец всегда существовали две принципиально разные позиции. Одна всецело признавала его таким, какой он есть (люди с удовольствием пользовались и пользуются танцами). Сторонники другой, нормативной, позиции всегда яростно боролись за «чистоту бытовых танцевальных нравов» и подчеркивали: то, что танцуют сегодня в быту, не может быть названо танцем.

Обе эти позиции уже на протяжении веков определяют отношения людей к тому, что происходит в мире хореографии. Приведу несколько примеров. Еще во II веке н.э. греческий писатель Лукиан, надевая всеми лучшими эпитетами сценические пляски, отзывался неодобрительно о народных бытовых танцах, которые «пляшет на пирушках деревенщина, выделявая часто под дудку женщины порывистые, тяжелые прыжки». Он писал, что эта разновидность, преобладающая в деревнях, «ничего не имеет общего с совершенным танцем». При этом ссылаясь на Платона, который в своих «Законах» одни виды пляски одобряет, о других говорит с большим презрением<sup>8</sup>.

В истории русской народной бытовой хореографии через все средневековье тянется череда церковных и царских проклятий в адрес людей, которые поддаются «еллинскому беснованию», «сотонинскому плясанию», «хребтовихлянию», «бесовскому скаканию»<sup>9</sup>.

Эта линия неприятия народных бытовых танцев продолжилась и в советские времена. Я напомним только один эпизод. В начале 1930-х годов в прессе

<sup>8</sup> Лукиан. О пляске. Собр. соч., Т. 2. — М. — Л.: Академия, 1935 — С. 63.

<sup>9</sup> Об этом достаточно подробно говорится в книге Голейзовско-го К. Я. Об-разы русской народной хореографии. — М.: Искусство, 1964.

«сверху» была инициирована широкая дискуссия о том, нужны ли советскому народу старые песни, пляски... «Чем скорее мы забудем старую деревню, тем успешнее, быстрее пойдет строительство деревни новой... Новая деревня — это ликвидация кулачества как класса. Старая деревня — это кулаки и зависимые от них элементы деревни, борющиеся не только за землю, но и за свою идеологию, ...за устои семейного векового быта, за обычаи, обряды, песни. Сейчас песни и пение хора имени Пятницкого отмечены печатью кулацкого выступления на идеологическом фронте»<sup>10</sup>

Одного намека на то, что традиционный фольклор «мешает строить социализм», что это «кулацкое искусство», в годы сталинских репрессий было достаточно, чтобы развернуть в стране кампанию по борьбе с «кулацкими пережитками в быту и культуре». Это была одна из причин того, что резко упал престиж традиционного русского песенного, музыкального, танцевального фольклора в среде служащих — учителей, партийных, комсомольских, профсоюзных функционеров, работников культурно-просветительных учреждений. Традиционный народный танец стал синонимом антисоциалистического настроения, в то время как символом новой культуры — организованная художественная самодеятельность.

Коренная ломка многовековых устоев традиционной русской народной хореографии (и вообще любительского танцевального творчества в целом) произошла и, можно сказать, оформилась в качестве государственного подхода в середине 30-х годов прошлого века<sup>11</sup>. Тогда был взят «твердый курс на массовость, на овладение мастерством, на установление

<sup>10</sup> Статья «Песни не наши» // «Радиослушатель», 1930, № 13.

<sup>11</sup> Об этом сказано выше.

тесной связи самодеятельности с профессиональным искусством». Искусство и народ, по сути, разделили. Художественная самодеятельность стала ситом для отбора талантливых...

*Дополнение, высказанное журналом.* Другими словами, художественный метод, которым на протяжении веков руководствовались безымянные мастера традиционной русской народной пляски, был заменен методом, присущим профессиональным исполнителям...

*Продолжение ответа Богданов Г. Ф.* Любительство, можно сказать, «затащили» на рельсы профессионализма. Все, что умели, знали народные исполнители, сохраняло традицию, было отвергнуто и заменено новыми критериями. Но любительский и профессиональный методы принципиально отличаются друг от друга, в первую очередь тем, что профессиональное искусство и любительское творчество выполняют в обществе разные социальные функции. Если главным назначением профессионального искусства является создание, производство хореографических произведений и исполнение их перед зрителями, то любительство призвано, прежде всего, развивать творческий потенциал участников самодеятельных коллективов путем воспроизводства и развития многовековых традиций народного танцевального творчества.

Таким образом, сегодня мы имеем два направления русского народного танца — сценический и русский народный бытовой, или фольклорный. И вот этот бытовой танец сегодня угасает. У него не оказалось подпитки. Более того, путь его развития сознательно перекрыли, меряя только мерками профессионального искусства. Сегодня, как и последние почти сто лет, в стране буквально все самодеятельные танцевальные



коллективы работают в соответствии с каноническими нормами профессионального искусства.

Возьмем любой ныне действующий танцевальный коллектив. Руководитель коллектива сочиняет танцы, участники разучивают их и исполняют на сцене. В этой ситуации требуется, чтобы руководитель мог подбирать и показывать танцевальный материал, умел требовать от участников точного его воспроизведения, строго следил за одинаковостью исполнения сценических танцевальных композиций. Роль участников коллектива сводится к неукоснительному исполнению всех указаний руководителя, к строгому подчинению своего личного духовно-творческого «Я» замыслу постановщика, не важно, руководитель он или приглашенный хореограф.

У любительского метода, наоборот, приоритетным является не авторское, а коллективное начало. В этом случае роль руководителя самодеятельного коллектива и роли его участников дополняют друг друга, даже можно сказать, совпадают. Руководитель, как лидер, как специалист, как знаток традиционной народной хореографии предлагает идею для сценической постановки. Участники, импровизируя в заданном направлении, сообща, вместе с руководителем находят художественно-образное решение предложенной идеи. При этом каждый участник должен оставаться самим собой (уметь выражать свое личностное «Я»), быть творчески активным, иметь достаточно высокий художественный вкус, обладать богатым внутренним миром.

Любительский метод предоставляет по-настоящему широкую возможность танцевальной самодеятельности не на словах, а на деле реализовывать возлагаемые на нее социальные и творческие функции. Любительский метод, и только он способствует инди-

видуальному развитию всех участвующих в воссоздании и развитии традиций русской народной хореографии.

Отсутствие свободы самовыражения, свободы творческого поиска — несчастье нынешней танцевальной и не только танцевальной самодеятельности. В этом главная беда русской традиционной (самодеятельной) хореографии. К великому сожалению, большая часть сегодняшнего поколения руководителей самодеятельных танцевальных коллективов продолжает жить омертвелыми художественно-исполнительскими установками советской эпохи. И это, заметьте, при том, что на протяжении веков (не считая советского периода) народный танец всегда открывал широкий простор для индивидуального самовыражения Личности в рамках коллективного творчества.

Профессиональный метод способствует обезличиванию участников, попросту говоря, превращает их в ремесленников от искусства.

*Вопрос, заданный в журнале.* Но ведь в истории были же попытки вернуть русскому народному сценическому танцу личность?

*Ответ Богданова Г. Ф.* Надежду на истинное возрождение многовековых традиций, например, зародил организованный в 1991 году владимирский праздник «плясунов, гармонистов, частушечниц». Инициатором его проведения стала Т. А. Устинова. Ей удалось заинтересовать самодеятельные коллективы, привлечь внимание общественности, получить разрешение и необходимую финансовую поддержку от руководства Владимирской области. Она явилась «душой» и «пружиной» праздника. Хранила в душе впечатления от первой встречи с артистами Государственного русского народного хора имени Пятниц-

кого, когда ее в 1938 году П. М. Казьмин (он после смерти Пятницкого в 1927 году возглавил хор) пригласил на репетицию. Устиновой показали хороводы «На горе калина», «Из-за лесуку, лесу темного», танец деревенских модниц под песню «У нашей Кати горя много», пляску под песню «Вышли девушки весною на лужок». Затем под песню «Чтой-то звон» все — и певцы, и танцоры — пошли по кругу, и каждый, импровизируя, исполнял свое, неповторимое.

П. М. Казьмин вспоминает этот момент: «Я видел, что Татьяна Алексеевна оживилась, не могла сидеть спокойно... «Как, Татьяна Алексеевна? — спрашиваю я. — Очень хорошо. Большая непосредственность, простота, и... правда. Танцоры мне нравятся. У каждого свое лицо...»<sup>12</sup>.

В празднике она попыталась воплотить свою давнишнюю мечту возратить русскому народному сценическому танцу личность, исполнительскую индивидуальность, а главное — вернуть его созидательное начало в жизнь. Главным в работе самодеятельных танцевальных коллективов в советское время считали два показателя: «массовость» и «мастерство». Только этими двумя критериями определяли социальную значимость танцевальной самодеятельности. Об индивидуальности не велось речи: личность подменили «массовкой», а «мастерство» — трюкачеством. При этом эталонами мастерства стали считать профессиональные танцевальные коллективы, которые по своей социальной сущности не могли быть маяками для любительского движения.

*Дополнительный комментарий журнала.* Чтобы осознать истинное значение названного Вами праздни-

---

<sup>12</sup> Казьмин П. С песней (страницы из дневника). - М.: Советская Россия, 1970. - С. 136.

ка русской пляски для развития танцевальных коллективов, нужно вспомнить сложившийся в то время подход к оценке любительского искусства. Оно жестко ориентировалось на профессиональное искусство. В заключительных концертах всех смотров, фестивалей народного творчества, художественной самодеятельности, проводимых в советское время, участвовали фактически все ведущие профессиональные коллективы — хоры, капеллы, оркестры, а в любительских коллективах, отобранных на концертах в Кремле, стояли «для усиления» также профессионалы. В жюри сидели известнейшие певцы, музыканты, актеры, балетмейстеры. Профессиональное искусство рассматривалось как образец для подражания. Но когда «подражатель» подрос, была сделана попытка заменить им своего патрона. Это об известной идее Н. С. Хрущева заменить профессиональное искусство самодеятельным, когда в конце 50-х — начале 60-х годов были расформированы десятки театров, хоров, ансамблей.

*Продолжение ответа Богданова Г. Ф.* Давайте вернемся к названому владимирскому празднику, состоявшемуся в 1991 году. Событие, которое тогда казалось рядовым, неожиданно со временем приобрело особую значимость. Сейчас, по истечении почти двух десятилетий я по-иному воспринимаю все, что связано с ним. Это, казалось бы, незначительное мероприятие областного масштаба в свете сегодняшних проблем, стоящих перед русской традиционной сценической любительской хореографией, неожиданно обрело знаковость. Дело не только в том, что оно было и остается этапным для самодеятельных танцевальных коллективов Владимирской области. Сейчас можно сказать, что тот далекий владимирский праздник русской пляски символичным для всей танцевальной самодеятельности России. В сво-

ей глубинной сути он зародил надежду на истинное возрождение многовековых традиций русского народного танца, который в 1930-е годы оказался сбитым со своего самобытного пути и фактически остановился в своем развитии.

*Вопрос журнала.* В свете сказанного, не кажется ли Вам, что вы вновь возвращаетесь к идее, которая уже была материализована в конце 1920-х годов? В это время в стране под кураторством наркома просвещения А. В. Луначарского проводились массовые праздники плясунов, гармонистов, песни, танца, в которых участвовали подлинны исполнители из народа.

*Богданов Г. Ф.* Как только в стране началась перестройка и разрушение советской партийно-государственной машины, Т. А. Устинова предложила вернуться к первородному истоку — к свободе творческого самовыражения участников любительских коллективов. Но ей удалось реализовать эту идею только частично.

Частично, потому что праздник во Владимире оказался всего лишь «локальным мероприятием» (прошу прощения за такое обидное определение). Мечта же Устиновой, о которой она, кстати, говорила там же, на Владимирской земле, во время кульминационного момента представления, состояла в том (цитирую), «чтобы такие праздники проходили во всех областях России, чтобы можно было действительно говорить: по всей России водят хороводы».

Частично, потому что «праздник плясуна» во Владимире прошел одноразово. Он не получил должного продолжения даже на самой Владимирской земле.

Частично, потому что «праздник плясуна» был организован искусственно. Он не был и не мог быть естественным результатом отбора исполнителей, что называется, от «сохи». Руководители местных кол-