
УДК 793.3

ББК 85.32

С 59

Соколова А. Н.

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Адыгейского государственного университета, e-mail: allasok@adygnet.ru

Казачьи танцы как культурный феномен

(Рецензирована)

Аннотация:

Освещаются вопросы структуры и содержания казачьих танцев, их жанрового состава и кинетической пластики. Опираясь на современные экспедиционные материалы, автор приходит к выводу о неоднородности структурных и жанровых детерминант казачьей танцевальной культуры, а также об усилении кавказских влияний в культуре казачьих общин, проживающих в непосредственной близости от адыгов, абхазов, осетин, ингушей, чеченцев и других народов Кавказа.

Ключевые слова:

Казачьи танцы, танцевальная культура, культурные заимствования,

Sokolova A.N.

Doctor of Art Criticism, Professor of Department of Theory and History of Music and Techniques of Musical Education, Adyge State University, e-mail: allasok@adygnet.ru

The Cossack dances as a cultural phenomenon

Abstract:

This paper addresses the questions of structure and the content of the Cossack dances, their genre structure and kinetic plasticity. Resting upon modern expedition materials, the author comes to a conclusion that structural and genre determinants of the Cossack dancing culture are heterogeneous. It is also inferred that the Caucasian influence on culture of the Cossack communities living in immediate proximity of the Adyghes, Abkhazes, Ossetins, Ingushes, Chechens and other people of the Caucasus is strengthening.

Keywords:

The Cossack dances, dancing culture, cultural borrowings.

Вопрос о существовании казачьих танцев и танцевальной культуры не является столь простым, как кажется на первый взгляд. С одной стороны, все казаки танцуют – донские, кубанские, уральские, забайкальские и др. – и мужчины, и женщины, – следовательно, нет никаких сомнений в существовании явления «казачьи танцы». С другой – что и

как они танцуют? Существует ли единая жанровая система казачьей танцевальной культуры? Почему на Дону исполняют кадрили и полечку, на Украине – казачок, на Кубани – танец Шамиля и польку ойра, а гребенские казаки – преимущественно лезгинку? Существуют ли общеказачьи танцы, универсальная пластика или единый корпус танцевальных мелодий?

Заявленная тема еще не стала предметом широкого исследовательского интереса. В научном информационном поле пока нет данных по танцам отдельных казачьих общин, нет, следовательно, и их сравнительной характеристики. Настоящий материал можно рассматривать только как постановку проблемы. Тем не менее, данные по кубанским казачьим танцам, собранные нами в нескольких фольклорных экспедициях по Краснодарскому краю и Республике Адыгея, являются достоверными, прошедшими научную апробацию и могут служить отправной точкой для исследования всей казачьей танцевальной культуры.

На обсуждение выносятся два взаимосвязанных вопроса. Первый – какую роль в казачьей культуре играют танцы, второй – как взаимодействуют в них оригинальное и заимствованное.

Исторически сложилось так, что потребность казачьей общины в песенных жанрах значительно выше, чем в инструментальных и танцевальных. Оригинальность казачьих песен является общепризнанным научным фактом [1]. Не вдаваясь в причины такого соотношения культурных пластов, отметим только, что доминирование мужских групповых (гуртовых) песен было обусловлено потребностью в воинской идентичности, выступало знаком солидарности, взаимопомощи, мощной коллективной силы. А что же танец? Представление о нем как об элементе праздника препятствовало его активному развитию, ибо в этом значении танец не вписывался в военизированную культуру казаков. Представление о нем как о сакральном действе, проистекающем из древнейшего языческого источника, также не могло ни сохраниться, ни сформироваться в силу особых форм сложения казачьего субэтноса.

Для древнейших танцевальных культур характерны имитация трудовых процессов, выполнение инициационной, нормативной, магической, терапевти-

ческой и других функций. Будучи культурой позднего формирования, казачья танцевальная культура не выработала и не «использовала» указанные функции в качестве доминирующих. Включение танца в казачью культуру на раннем этапе ее развития могло осуществляться только под знаком демонстрации силы, ловкости, воинской сноровки, кинетической виртуозности. Танцевальная музыка становится прежде всего формой выражения звуковой среды, обеспечивающей воинскую подготовку. В архиве фоно и фотодокументов в Москве есть видеозапись приезда Николая II в Екатеринодар. Встречающие казаки танцуют перед императором. Танец одного казака состоял в том, что он под музыку перепрыгивал через саблю, удерживаемую перед собой. Это был не столько танец, сколько своеобразное гимнастическое упражнение и, конечно же, демонстрация казачьей удалости и ловкости. Сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, подобной той, которую получали в воинском воспитании юноши-куреты в античности. Мирная практика знает сотни примеров того, как танец использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений. К примеру, до настоящего времени на Бали мальчиков в обязательном порядке обучают групповым танцам, пластика которых однозначно связана с устрашающими бойцовскими фигурами. Согласно греческой легенде, воинственное божество Приам обучил Арея владеть оружием, но не прежде, чем сделал из него законченного плясуна [2: 52]. В адыгской Нартиаде легендарный воин Ащамэз одновременно являлся и лучшим танцором среди нартов. Воспитание через танец ритмической координации движений было одной из важнейших функций этого вида человеческой деятельности. Вероятно, именно воинственный дух прежней культуры позволил сохранить и приумножить лю-

бовь народов Кавказа к мужским сольным танцам, особенно у адыгов (черкесов), абхазов, чеченцев, ингушей и др. Вероятно также, что воинский быт казаков и их регулярные контакты с кавказскими народами – вначале как с врагами, а затем как с соседями и гражданами одной страны – привели к неминуемым в этом случае культурным заимствованиям.

Еще в XIX веке многочисленные анонимные русские авторы фиксировали сильное влияние черкесов на казачью культуру. Этнографы отмечали, что кабардинский конь, черкеска, бурка, горская манера скакать на лошади, владеть оружием долгое время служили образцом и для казака. В Расшеватской, Новотроицкой, Новоалександровской и других станицах Кубани на свадьбах танцевали не только русские кадрили, но и адыгскую кафу. Сами казаки указывали, что, расселившись вниз и вверх по Тереку и став соседями осетин, чеченцев, кумыков, ногойцев, ингушей, их предки не могли не испытывать влияние горцев в самых различных сферах жизни. Это же касалось и танцев. Приняв черкеску и бурку, ведя сходный воинствующий образ жизни, казаки начали перенимать и использовать кавказские мелодии, танцевальные приемы и манеры. Происхождение названия одного танца – Наурская – сформировалось от названия станицы, в которой, вероятно, казаки особо выразительно танцевали, а потом данное название закрепилось и за казачьим вариантом лезгинки. Сама лезгинка также прочно вошла в казачий быт, равно тому, как это название прочно закрепилось за мужским сольным танцем у всех народов Кавказа. Можно предположить, что в определенной мере исполнение «горской» пляски было имитацией кавказского темперамента и выражением определенного уважения к культуре соседей. Но исполнение лезгинки только проявлением этих качеств не исчерпывалось.

Ученые считают, что танец-образ понятен был человечеству гораздо рань-

ше слова-образа [2: 51]. В философском понимании ритмические и пластические средства танца используются «в целях трансформации сознания и открытия органов духовного восприятия» [2: 53]. Считается, что танец способен «гармонизировать внутреннее состояние человека и повышать эффективность мыслительной деятельности, содействовать налаживанию отношений с внешним миром» [2: 59]. Сама попытка исполнять иноэтнические танцы открывает возможность человеку создать новые коммуникативные связи, соприкоснуться с тонкой материей духовного сознания другого народа. Исполнение кавказских танцев в аутентичной среде славян зачастую происходит через пробуждение внутренних ритмов, сообщающих психологическое единение, родство, эстетическое взаимопонимание.

Почему обобщенно-горский танец оказался духовно близок казакам? Почему они так близко восприняли дух, пластику и танцевальную мелодику мужских сольных кавказских танцев? Ответ отчасти очевиден. Казаки вели тот же воинственный образ жизни, имели сходные личностно-ценностные ориентиры. В обеих общинах высшей ценностью были воинская доблесть, сила духа, отвага, выносливость, ловкость, щегольство, кураж. Все это в полной мере отразилось в пляске. Кроме того, иноэтнический танец, исполняемый в естественной фольклорной среде всегда не по указке, а по внутреннему побуждению, наделяется коллективной психологической силой, побуждающей к совершенствованию и соревновательности [3].

Создание «кавказского» художественного образа носителями славянской традиции, согласно нейрокогнитивному подходу, столь же рационально, сколь и эмоционально. «Ментальный конструктивизм рационального типа мышления – как пишет И. Герасимова, – проявляется в творении мыслительных схем, которые в науке реализуются в виде словесно-понятийных

и знаково-терминологических систем, а в искусстве – в виде образных композиций, в частности, как ритмические образные системы» [2: 57]. Художественное мышление славянина, исполняющего кавказский танец, имеет жесткий модельный характер. Стереотипизирующими в пластике становятся подчеркнута выпрямленная спина, высоко поднятая голова, ловкие и замысловатые движения ногами, характерная поза рук, поднятых на высоту плеч (одна рука вытянута перпендикулярно туловищу, другая согнута в локте, кисти обеих рук опущены, ладони собраны в кулаки), Туловище приподнято на носках, движения круговые (вокруг своей оси) или по большому кругу, «очерченному» зрителями. Наличие прямой связи между формами движений и формами мыслей трудно отрицать, хотя было бы упрощением говорить и о простой линейности этих связей. Вероятно, на следующем этапе исследования стоит особо обратить внимание на формы мышления ритмопластическими формами у казаков и на индивидуализацию общей схемы танцев, исполняемых ими. Как известно, любое прочтение художественного произведения может быть «завышено» или «занижено» исполнителем, поэтому при анализе казачьих танцев исполнительская индивидуальность может и должна рассматриваться как отдельная проблема. Из общих положений можно заметить, что танцевальное пространство русских плясок значительно уже «кавказских пространств». От этого также зависит хореографическая пластика, равно как и от зрительского восприятия, формирующего и корректирующего энергию танцующих. В казачьих танцах моделируются «кавказская» поза и «кавказская» пластика. В большинстве случаев этого оказывается достаточно для полноценного художественного самовыражения и соответствующего восприятия в славянской среде. Мысле-форма воздействует на сознание и восприятие «кавказского» образа активнее, нежели мысль-

энергия [2: 52]. В результате разница между мысль-формой и мысль-энергией составляет сущность различия кавказских танцев, исполняемых славянами и, например, адыгами. Для первых более характерно воспроизведение внешней канвы, для автохтонов – передача внутренней энергии (мировосприятие, хабзэ), коллективного опыта прошлого и одновременно энергетическая подпитка из этого прошлого. Проявление и ощущение этой разницы характерно как для аутентики, так и для профессиональной сцены. Однако если в аутентике мысль-форма кавказского художественного образа производит впечатлительные игры, театрального действия, момента тонкой отстраненности от создаваемой модели, то в профессиональном искусстве делается установка на мысль-энергию, то есть артисты добиваются «переживания» танца, соблюдения не столько формальных, сколько духовных позиций.

Чтобы восстановить общую картину казачьих танцев, мы опрашивали свадебных музыкантов-гармонистов. Оказалось, что в их репертуаре в середине XX века были краковяк, вальсы, танго, фокстроты, разные полочки (полька простая, полька-бабочка, полька-ойра, полька на троих) и несколько так называемых «горских» или «кавказских» танцев. Популярность последних зависела от местожительства казаков. Чем южнее они жили, чем ближе располагались от поселений адыгов, абазин, ингушей и чеченцев, тем популярнее в их среде были «лезгинка», «наурская» и другие танцы коренных народов Кавказа.

Среди всех «горских» танцев особой популярностью среди славянского населения Кубани пользовался «Танец Шамиля». В Чечне этот танец называют «Молитва Шамиля», а на Кубани более привычно услышать «Танец Шамиля» или просто «Шамиля»: *«Шамиля» надо по-особому танцевать, не каждый может его исполнить».*

Танец Шамиля – это особое явление в казачьей и – шире – кубанской куль-

туре. Он имеет самостоятельную мелодию, авторство которой приписывается прадеду Муслима Магомаева кумыку по национальности Магомету Магомаеву, сочинившему знаменитую мелодию примерно в 1910-1912 годах в чеченском ауле Шатой под сильным впечатлением от рассказов стариков о Шамиле [4, 5, 6].

В 30-50-ые годы танец Шамяля широко практиковался и в адыгской среде, но в последние десятилетия его практически не танцуют, хотя помнят о нем немало. В кубанской традиции, напротив, танец не исчез из активной практики. Известно, что он является чуть ли не обязательным на казачьих народных празднествах, вечеринках и свадьбах во многих станицах Краснодарского края. Еще в 1931 году Х. Ошаев сетовал, что танец Шамяля, попав от горцев к другим народностям, становится разновидностью «развесистой клюквы». По его мнению, «...религиозное население усмотрело бы в демонстрировании молитвы перед танцем кощунство» [4: 113]. Однако на Кубани закрепился именно этот вариант танца, состоящий из двух разделов – коленопреклоненной молитвы и неистойвой пляски. Побуждением к исполнению и закреплению в традиции данного варианта, вероятно, являлась необычайная популярность Шамяля и тяга к драматическим контрастам, создающая эффект культурного и эстетического шока. В восприятии православных славян единство молитвы и танца отнюдь не является «развесистой клюквой», напротив, демонстрирует силу

воли, энергию, мощный внутренний стержень поверженного героя.

В кубанских станицах танец Шамяля исполняли и взрослые, и дети, на школьных утренниках и традиционных проводах в армию, на свадьбах и при встрече гостей. Чтобы стать «Шамялем», достаточно было взять в зубы нож или вилку, в бешеном темпе носиться по кругу после долгого коленопреклонного ожидания. Вариантами выступали иные сюжетные ситуации – девушка сидела на корточках, укрывшись прозрачной накидкой, мужчина тщетно, но настойчиво пытался заглянуть ей в лицо. В конце концов, добившись своего и скинув накидку, мужчина подхватывал девушку в пляске. Нередко использовалась театрализованная сцена убийства девушки.

Первый раздел танца Шамяля в казачьем исполнении зачастую сокращался до непродолжительного приседания на одно колено. Скорый второй раздел был гораздо ближе к «первоисточнику». Здесь сохранены, например, некоторые базисные характеристики адыгских традиционных наигрышей: вертикальная координата мелодического развития мелострофы (движение от самого высокого неустойчивого тона к самому нижнему устойчивому), ритмо-интонационная акцентность безударных долей каждого такта.

Пример 1.

Мелодия записана в 1990 г. с голоса Прасковьи Даниловны Волченко, 1912 г.р. Станица Старовеличковская, Краснодарский край.

Шамяль



Обращение к иноэтническому материалу практически никогда не бывает копированием. Художественное сознание (особенно коллективное) обязательно перерабатывает используемый иноэтнический материал в системе собственных эстетических и структурно-типологических ценностей. Это является нормой художественного сознания, проверенной и осмысленной во взаимосвязях различных культур. В случае с горскими танцами казаки сознательно «не присваивают» их себе. Включение в танец, подражание горским танцевальным движениям означало, что «нам нравятся ваши целомудренные танцы», «нам нравится ваша гордая осанка», «нам нравится, как мужчины по-рыцарски ведут себя с женщинами», «мы понимаем и радуемся таким танцам», «мы сами готовы научиться так грациозно двигаться», «мы восхищаемся мужчинами, демонстрирующими в танце ловкость, силу и выносливость». Характерно, что после чеченской войны были случаи, когда казаки, пострадавшие в военных действиях, запрещали молодым парням танцевать лезгинку, дабы тем самым не доставлять удовольствие чеченцам. Ослушавшиеся молодые люди могли быть наказаны вплоть до ударов плетью [7].

Для славянского населения Кубани показательным является функционирование «кавказских» или «горских» танцев, а не конкретно адыгских, осетинских, кабардинских или др. Стремление к обобщенным и, следовательно, к новым вариантам танцев, отсутствующим в среде автохтонов, есть свидетельство того, что интеграции музыкальных и хореографических культур не может произойти в принципе. Каждый народ неповторим, как неповторима его культура. Этномузыкологи единодушны в том, что музыка не имеет интернационального языка. Распространенность обобщенного типа кавказских танцев есть свидетельство формирования и функционирования нового жанрового типа – казачьих танцев, с

присущими только им мелодиями, танцевальным рисунком, пластикой, характерным поведением внутри танцевального круга. Даже в случае совпадения мелодических интонационных комплексов отличить игру традиционных гармонистов разной этнической принадлежности не составляет труда. Поэтому понятно, что на казачью свадьбу никогда не пригласят гармониста-адыга, и наоборот. Представители традиционного сообщества просто не смогут танцевать под знакомую мелодию, сыгранную гармонистом другого этнического сообщества, настолько будет велика для них разница в исполнительской манере, ритме и других деталях игры.

Проживая на Кавказе в непосредственной близости и контактах с автохтонами в конкретных социально-исторических условиях, казаки не могли не воспринять кавказский танец не только как культурный продукт, но и метафизически – как часть природы, ее физической и ментальной сущности. Нельзя не согласиться с М.Ш. Бонфельдом, указывающим, что человек изначально ориентирован на звук как важнейший фактор окружающего мира. Человеческая психика «приучена реагировать на звуковую среду чисто эмоционально, непосредственно, спонтанно, иногда молниеносно, минуя даже осознанный интеллект» [8: 29]. Социокультурная ситуация создает тенденции к образованию внутренней потребности для гармоничного сосуществования с окружающим миром, природной и культурной средой. Исполнение кавказских танцев среди казаков есть реализация этих внутренних потребностей. Имитация, как известно, является одним из самых естественных способов освоения действительности. Это свойство человеческого поведения заложено самой природой. Вот почему подражание кавказским танцам является естественным и природно обусловленным явлением.

Итак, казачьи танцы можно раз-

делить на две группы. Одну составляют общерусские танцы, другую – так называемые «кавказские». Первая группа представлена разными жанрами и их номенклатура значительна. Вторая – представлена преимущественно лезгинкой. Локальные характеристики казачьих танцев преобладают над общекультурными. В качестве общей закономерности выявляются различные формы заимствования казаками отдельных элементов «горской» культуры. Чем южнее проживает казачья община, тем эти влияния заметнее. К при-

меру, донские казаки в инструментальной страте более близки общерусским традициям, чем линейцы или черноморцы. Дальнейшее выявление общеказачьих и локально-казачьих элементов в танцах и танцевальной культуре может идти через изучение инструментария и инструментальных ансамблей, танцевальных жанров и корпуса танцевальных наигрышей, типического поведения группы во время исполнения танцев, танцевальной пластики, присущей той или иной группе.

Примечания:

1. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. Рахманинова, 2004. 512 с.
2. Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50-63.
3. Соколова А.Н. Адыгейская агонистика // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2010. № 3. С. 230-236.
4. Ошаев Х. Кто автор «молитвы Шамиля» // Революция и горец. 1931. № 10-11. С. 112-113.
5. Соколова А.Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани // Проблемы изучения и пропаганды казачьей культуры. Майкоп, 1998. С. 55-64.
6. Соколова А.Н. Танец Шамиля // Литературная Адыгея. 1998. № 3. С. 129-134.
7. Информатор О.В. Губенко (Минеральные воды) записано в марте 2011 г.
8. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2001. 224 с.

References:

1. Rudichenko T.S. A song of the Don Cossacks in historical development. Rostov-on-Don: Publishing house of the Rostov State Conservatory of S. Rakhmaninov, 2004. 512 pp.
2. Gerasimova I.A. The philosophical understanding of a dance // Philosophy Questions. 1998. № 4. P. 50-63.
3. Sokolova A.N. The Adyghe agonistics // Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». 2010. № 3. P. 230-236.
4. Oshaev Kh. Who is the author of «Shamil's prayer» // Revolution and a mountain dweller. 1931. № 10-11. P. 112-113.
5. Sokolova A.N. Caucasian dances in the traditional culture of Kuban // Problems of studying and popularization of the Cossack culture. Maikop, 1998. P. 55-64.
6. Sokolova A.N. The dance of Shamil // Literary Adygheya. 1998. № 3. P. 129-134.
7. The informant is O.V. Gubenko (Mineral Waters). It is written down in March, 2011.
8. Bonfeld M.Sh. Introduction to music studies: a manual for students of higher schools. M.: Vlados, 2001. 224 pp.