

*Д. К. Чернецкая
16/1/38*

**ВСЕСОЮЗНЫЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА
им. Н. К. КРУПСКОЙ**

МУЗКОМБИНАТ

И. С. ЧЕРНЕЦКАЯ

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИСКУССТВА ТАНЦА

МОСКВА 1937

О П Е Ч А Т К И

к брошюре „Основные элементы танца“ — И. С. ЧЕРНЕЦКОМ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
4	10-я снизу	неопределенный	неоправданный
4	3-2-я	психологическое определение,	психологическое оправдание,
6	23-я сверху	ни одного жеста.	ни одного оправданного жеста.
17	3-я	ограниченное	органическое
18	5-я	в исполнении и	в исполнении
20	14-13-я снизу	подчеркивает	подчеркивал

*Д. Иваницкий 16/538 г.
Зоркий*

СНХ СССР
ИЕСТВА

НТЫ
ДА

*А. Никитин 16/1382.
Зоркий*

ВСЕСОЮЗНЫЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА
им. Н. К. КРУПСКОЙ

МУЗКОМБИНАТ

И. С. ЧЕРНЕЦКАЯ

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИСКУССТВА ТАНЦА

МОСКВА 1937

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Основные элементы искусства танца	3
2. Элементы танца	5
3. Содержание танца	6
4. Связь между формой и содержанием	12
5. Ритм	14
6. Чувство общения	18
7. Костюм	20
8. Тренировка тела	22

Редактор Б. З. КОГАН

Техред. И. А. КАКУРИН

Уполн. Главлита № Б-19481

Тираж 6000 экз.

Сдано в набор 28.IV.37 г. В п. л. 39 т. зн.

Подп. и печати 31.V.37 г.

Формат бум. и доля листа 82×110₃₂; печ. л. 1¹/₂ Зак. тип. 2478

Тип. «Красный Воин», Всеволожский пер., д. 2

А. Н. Никитин

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИСКУССТВА ТАНЦА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ТАНЦОВАЛЬНЫХ КРУЖКОВ

1.

Великий ученый Дарвин, создавший теорию происхождения видов (человека, животного, растения) утверждает, что движения туловища и конечностей человека выражают различные эмоции (чувства). Эти движения могут быть очень характерны и своеобразны в зависимости от рода занятий, от склада мыслей, от усвоенных той или иной группой навыков. Охотники выражают свои ощущения своеобразным жестом, выработанным особыми условиями их труда и жизни. Язык движения земледельца отличается во многом от движения и жеста охотника. Отсюда понятно, почему пляска охотников сильно отличается от пляски земледельцев. Условия труда, профессия, быт, социальная среда всегда имели сильное влияние на искусство танца. Дарвин утверждает, что различные душевные состояния: волнение, радость, согласие, отрицание и т. п. у человека выражаются через жест, движения или позу. Жест утверждения (жест головы, руки или туловища) или жест отрицания имеют свое природное естественное происхождение. Иначе говоря, жест, движение туловища или поза были и будут самым органическим выразителем внутреннего состояния человека. А так как пляска есть не что иное, как совокупность движений, жестов или поз, организованных определенным ритмом, то ясно, почему еще в древние времена пляска

служила средством общения между людьми. Пляска помогала понимать настроение и чувство людей. Пляска отражала условия и быт, работу и общественные отношения людей.

Возьмем несколько примеров. Когда ребенку (или даже животному) весело, то он свое состояние выражает не словами, а жестами ног, рук, головы и всего туловища. Когда человек находится в состоянии печали, то мы видим, что печаль отражается не только на лице (мимике лица), она отражается на всем теле. По тому, как он сидит (его поза), ходит, работает или пляшет, можно судить о его душевном состоянии. Печаль будет видна во всем. Отсюда следует, что человеческое тело является материалом для выражения чувств, настроений и мыслей. Это немой выразительный язык, а если этим языком пользуются люди, творящие искусство, тогда движения, пляска и жест становятся художественно выразительными.

Мы все время говорим о жесте и движениях, отражающих внутреннее состояние человека, а не о фальшивых позах и ломаных «кокетливых» движениях. Речь идет об искреннем и правдивом жесте. Такой жест не менее красноречив, чем слово. Но есть жесты фальшивые, жесты без смысла, без внутреннего оправдания. Жест ради жеста, поза ради позы. Так же, как мы мало верим фальшивым словам и неискренним улыбкам, так же мало мы верим фальшивым жестам, кривлянью и позерству. Фальшивые люди и позеры нам неприятны и мы их избегаем. На сцене фальшь еще ярче бросается в глаза, чем в жизни. Фальшивая поза, неопределенный жест на сцене недопустимы. Они вызывают раздражение и скуку у зрителя, а для исполнителя бессмысленный набор движений крайне вреден. Такое кривлянье на сцене убивает у исполнителя всякое живое начало, все творческие возможности. Танец же, в основу которого положено здоровое искреннее чувство, танец, где каждый жест и каждое движение имеют свое психологическое определение, танец, согретый внутренним чувством и правдой, — такой танец вдохновляет исполни-

теля и радует зрителя. Такой танец помогает творческому росту и культурному развитию молодого танцора. Такой танец воспитывает и формирует личность нового человека.

2

ЭЛЕМЕНТЫ ТАНЦА

Пляска состоит из ряда элементов. Их необходимо знать как исполнителю, так и руководителю плясок.

1. Каждый танец имеет свою **тему**, свое содержание. Бессмысленных танцев не должно существовать. Необходимо прежде всего серьезно продумать и проработать тему и ее развитие, т. е. позаботиться о содержании танца.

2. Тема и содержание танца определяют его композицию и **форму**. Необходимо найти наиболее яркую и правдивую форму, вытекающую из тематики и содержания танца.

3. Мы танцуем большей частью под музыку. **Ритм** музыки—это канва, на которой вышивается весь рисунок танца. Необходимо работать музыкально и ритмически. Необходимо получить музыкальное и ритмическое воспитание.

4. Мы танцуем чаще всего не одни, а танцуем с партнером или с целым коллективом. Необходимо установить отношение исполнителя к партнеру. **Общение между партнерами** помогает выявить содержание танца и подчеркивает характерные черты образа.

5. На сцене мы пользуемся театральным костюмом. Необходимо выяснить влияние костюма на танцевальный образ. Необходимо **соответствие костюма и танцевального образа**.

6. Чтобы играть на каком-нибудь инструменте, например, на рояле или скрипке, необходимо тренировать руки. Чтобы плясать, **необходимо тренировать тело**.

Итак, мы подробнее остановимся на шести основных элементах танца:

- 1) содержании танца,
- 2) форме, вытекающей из содержания,
- 3) ритме,
- 4) чувстве общения,
- 5) костюме,
- 6) тренаже.

Исполнители избежали бы многих ошибок, если бы постарались разобраться в этих основных элементах танца. Мы считаем необходимым подробнее остановиться на основных элементах танца, ибо углубленное их понимание должно отразиться на развитии танцевального самодеятельного искусства. На Московской олимпиаде танца мы столкнулись с чрезвычайно выразительными и интересными танцевальными номерами. Танцоры не задумывались ни над формой танца, ни над содержанием. По природе своей искренние и талантливые исполнители давали прекрасные образцы танцевального искусства. Однако, если бы они сознательнее относились к своему искусству, они дали бы еще более высокие образцы. Кроме того, на той же олимпиаде мы видели не мало безвкусных, бессодержательных и бессмысленных танцевальных номеров, в которых не было ни одного жеста. Причина была не в «бездарности» исполнителей, а в беспомощности руководителей. Исполнителям не объяснили, кого они изображают, кто их партнер, почему поставлен так, а не иначе, танец. Они не думали об образе, о действиях изображаемого лица, о среде, в которой этот образ создавался. Они избежали бы ошибок, если бы работа с ними велась правильно и серьезно. Вот почему так необходимо разобраться в основных элементах пляски.

3

СОДЕРЖАНИЕ ТАНЦА

Каждый жест имеет смысл. Бессмысленный жест бывает только у сумасшедшего. Каждая пляска безусловно должна иметь смысл. Содержание пляски может быть

значительным и ничтожным, серьезным и легкомысленным. Но содержание каждая пляска должна обязательно иметь. Иначе пляска является ломанием, кривлянием, не имеет ничего общего с искусством. Необходимо, следовательно, разобраться, какое содержание ложится в основу каждой пляски. Возьмем несколько примеров. Предположим, что руководитель и исполнитель решили поставить восточный танец.

«Восточный танец» еще не является ни темой, ни содержанием. Это лишь условное название. Надо уяснить себе, **какой Восток мы берем**. Иран, Турция, Грузия, Армения, Азербайджан, Узбекистан, Китай, Египет — все это Восток.

Каждая восточная национальность имеет характерные для нее танцы. Остановимся на какой-нибудь национальности. Возьмем, например, **узбекский танец**. Если руководитель решил остановиться на теме **«Жизнь узбекской женщины»**, то ему необходимо разобраться, о какой узбекской женщине должна идти речь. Использует ли он материал старого времени — жизнь закабаленной женщины, — или он будет отображать женщину сегодняшнего дня, т. е. женщину уже освобожденную. Если он остановится на одной из них, то необходимо изучить быт этой женщины, среду, в которой она живет, необходимо подумать о ее профессии, о работе, которую она ведет, о ее бытовых и профессиональных привычках.

Необходимо уяснить, к чему стремится эта женщина, каковы ее идейные намерения. Вот тогда только следует приступить к работе над танцем. У женщин Востока различной национальности, в зависимости от экономических, политических, бытовых и семейных условий, танец будет разный. Возьмем конкретный пример.

14-летнюю узбечку родители насильно хотят выдать замуж. Мужа они нашли старого и богатого. Девушке это замужество противно. Идет обряд свадебных плясок. Старики радуются удачной продаже своей дочери. Невеста — несчастна. Танец отражает все ее состояние, все ее переживания. Все ее движения полны печали

и безысходности. Весь образ жертвы старого строя звучит трагично. Вся она своим видом, движением в танце вызывает жалость. Друзей мало. Врагов много. У несчастной жертвы нет сил бороться. Все движения невесты соответствуют ее внутреннему состоянию. Если руководитель танца, т. е. постановщик, уяснит себе характер, особенности быта и среды, окружающих невесту, если он увидит и поймет всю кабалу, в которой живет невеста, он сможет найти нужные движения и нужную композицию танца, соответствующую данному образу. Если руководитель будет наполнен этой правдой жизни, то поставленный им танец будет отражать живой образ, правдивые чувства и живые искренние переживания. Содержанием данного танца явится жизнь несчастной закабаленной женщины. Танец этот будет трагический, или драматический.

Возьмем другой пример. Для легкости понимания основной нашей установки, возьмем ту же тему **«Жизнь узбекской женщины»**. Но покажем другую среду, другой быт, другие общественные условия. Содержание, конечно, будет другое.

Узбекская девушка выходит замуж за любимого человека. Старики возмущены, но не смеют расстраивать свадьбу. Молодые советские люди Узбекистана не боятся больше стариков. Их угрозы им не страшны. Они ушли от их зависимости. Они свободны во всех своих поступках.

Происходит свадьба. Молодая невеста пляшет. Она рада, что освобождается от непонимающих ее стариков, она счастлива, что будет жить, учиться и работать вместе со своим мужем. Ее настроение радости и веры в хорошее будущее отражается всецело на ее пляске. Все движения счастливой невесты будут полны радости.

Что общего между танцем несчастной невесты (1-й пример) и танцем счастливой невесты (2-й пример). Общим между обоими танцами будет то, что характерные узбекские движения целиком сохраняются в обоих случаях. Узбекский национальный жест, вся форма пляски целиком должны сохраниться. Что же изменится? Из-

менится содержание танца, изменится смысл всех движений, изменится **образ**. В первом танце была показана жертва старого строя, закабаленная женщина прошлого, а во втором случае мы увидели женщину наших дней, советскую женщину Узбекистана. Необходимо было средствами танца показать жизнь, быт, политический и экономический гнет прошлого и освобождение от этого гнета в настоящем.

Общественные и социальные условия отразились в данной постановке. Возьмем еще несколько примеров, где в танце, как в зеркале, отразились социальные условия жизни. На Московском фестивале мы видели танцы, которые показывали картины старого быта, давно ушедших от нас времен, и картины современной жизни. Фестиваль показал главным образом жизнь советских людей. Но интересно и ценно, что даже показ старого быта в танце подносился через призму нового восприятия жизни. Мы видели на сцене живых людей, живые страсти. Простыми, реалистическими средствами исполнители показывали свою жизнь и жизнь своих близких. Темы плясок были очень разнообразны. Они охватывали большой промежуток времени. Содержанием азербайджанского танца «Маралы» послужила картинка из жизни охотников. Один исполнитель изображал животное, другой охотника. Этому танцу много сот лет. Нам этот танец интересен тем, что он отобразил работу, быт, профессию и условия, в которых люди жили раньше. Лишний раз подчеркивается наше основное положение, что танец **отражает жизнь людей, их труд и быт**. Этот примитивный танец полон содержания. Каждый жест и каждое движение имело свое оправдание. Экономические и социальные условия жизни ярко отразились в данном танце.

В другом азербайджанском танце «Инаби» мы наблюдаем жизнь закабаленной женщины. Под страхом побоев и позора женщине запрещено было показывать лицо чужим мужчинам. Лицо закрывалось паранджей. Женщину держали взаперти. Интересы ее были ничтожны. Ей не давали возможности развиваться и куль-

турно жить. Женщина покупалась и продавалась. В танце «Инаби» мы увидели женщину, которая торгуется своей красотой. Она хитро выглядывает из-под покрывала, любопытствуя знать, кому она попадет в рабство. Танец полон содержания. Все движения полны смысла. Исполнительница совершенно ясно отдает себе отчет, зачем она вертит бедрами, зачем делает такие манящие движения руками, для какой цели ее плечи вздрагивают.

Все движения в этом танце оправданы. Хотя она танцует на сцене одна, зритель, как будто бы видит воображаемого ею партнера, т. е. «покупателя». Танец этот является прекрасным документом старого времени. В национальной форме танца выражены общественные и социальные условия, в которых жили женщины Азербайджана много лет тому назад.

На фестивале танца особенно ярко отразилась жизнь советской женщины. В танце «Карачамя» мы видим жизнь советской женщины Азербайджана. Это — женщина нашей эпохи. Азербайджанская женщина свободно, смело и уверенно пляшет на сцене. Пляска — отдых после работы. Мало того, что она сама пляшет, она вовлекает в пляску и членов своей семьи. Она пляшет со своим сыном. Кто из них моложе, трудно сказать. Она мать, она ударница, она прекрасная плясунья. Она сама себе аккомпанирует на инструменте, похожем на наш баян. Она легко, живо и смело пляшет. Вероятно, она настойчива и смела в работе. Во всем облике исполнительницы видна наша новая советская женщина. Разве эта пляска не отразила быт и общественное положение женщины советского Азербайджана. В танце «Карачамя» сохранена целиком национальная форма танца, но содержание другое, нежели в «Инаби» и «Маралы».

Содержание данного танца диктовалось жизнью нашего социалистического государства.

Возьмем еще один пример пляски, отражающей жизнь социалистического государства, но другой национальности. В лезгинской пляске «Сонаджан», что озна-

чает в переводе «милая Соня», отражается быт и общественный уклад жизни лезгинов. Мужчина на коленях упрасивает милую Соню выйти за него замуж. Гордая своей свободой, лезгинка испытывает характер своего будущего мужа. Танец отражает равноправие женщины. Она, как птица, порхает около него. То она рядом с ним, то неожиданно уплывает. Он не отстает от нее. В пляске они не дотрагиваются друг до друга. Она—**хозяйин положения**. Он не смеет ее тронуть, если она не даст ему разрешения. Настоящее уважение к женщине, к ее свободе. Но он стремится завоевать ее. Он выделяет головокружительные виртуозные движения. Он показывает ей свою ловкость, силу, смелость, грацию. С таким мужем можно смело идти в жизнь. Он ее покоряет не уговорами, не силой—нет. Он ей доказывает, что достоин быть ее мужем. Общественное положение женщины, семейно-бытовые условия, — весь новый уклад сегодняшней жизни отражен в этой пляске. Каждый жест этого танца был насыщен смыслом.

Последние два танца «Карачамя» и «Санаджан» отражали жизнь людей социалистического государства. Оба танца были **национальными по форме и социалистическими по содержанию**.

Форма последних двух танцев целиком вытекала из содержания. Содержание диктовало постановщику танца необходимость использовать годные для этого содержания движения. Форма целиком вытекала из содержания, это и есть единственно правильный подход к танцевальному материалу. Такой подход всегда даст хорошие результаты.

Если же неопытные постановщики подойдут к танцевальному материалу по-другому и в основу всего танца положат форму, которая будет диктовать содержание, то картина получится совершенно другая и весьма печальная. Получится голая, пустая форма, без смысла, без содержания. Желая произвести впечатление, руководитель кружка, т. е. постановщик, придумывает разные трюки. Он усложняет форму, придумывает трюк

ради трюка. Результат весьма печальный. Мы видим бессмысленный набор движений, не имеющих ни какого оправдания. Такая работа и есть — **формализм**.

Формализм не считается с содержанием, пренебрегает смыслом произведения, не дает живого образа. Он питается отвлеченной формой. Это убивает всякое живое начало, всякую живую мысль и живое чувство. Живые люди, как манекены, выделяли сложные движения, неизвестно зачем и для чего.

4

СВЯЗЬ МЕЖДУ ФОРМОЙ И СОДЕРЖАНИЕМ

Форма и композиция танца должны всецело вытекать из содержания. Содержание должно диктовать форму, а никак не наоборот.

Эта простая истина еще многими не усвоена. Иногда руководители танцевальных кружков придумывают сначала движение или слепо повторяют где-либо виденные движения, а потом уже стараются придуманные формы наполнить каким-нибудь содержанием. Для ясности возьмем пример.

Предположим, что постановщик видел много русских плясок, он видел русский «ход», «присядку», мелкие дробные «па». На эстраде он видел «боярские-пляски», где «павой» плывет боярыня и гордо позирует боярин. Он видел много русских «лубков». Дальше он вспоминает красноармейскую пляску. Не забыл он и пляску веселых кочегаров. Не мало видел он и классических балерин, которые исполняют русские пляски. И вот—руководитель танцевального кружка, не долго думая, собирает в одну кучу весь виденный им танцевальный материал. Содержание его не интересует. Он не заботится, конечно, о логике своего художественного поведения. Он не дает себе труда подумать об образе, который должен создать танцор. Руководителя увлекло богатство и разнообразие танцевальных движений. Ничем не смущаясь, он механически соединяет все в одну кучу: плавность и напыщенность

боярского медленного хода, разухабистость русской присядки, мертвечину лубка, задор и юмор красноармейской пляски, веселую чечетку из «Яблочка».

Может ли такое случайное соединение форм дать единую мысль? Может ли в данном случае речь идти о живом образе? Нет. Черты, присущие разным образам, механически соединены вместе и потому не могут дать единого живого образа. Будет ли у танцующего логика его поведения? Нет. Будет ли оправдано поведение постановщика, руководителя кружка? Конечно, нет. Что же в данном случае получилось? Винегрет движений, случайно и безвкусно собранных вместе, не имеющих ни психологического оправдания, ни логики. Такая работа и есть, как мы уже говорили, чистейший формализм. Участие в таких постановках чрезвычайно вредно отражается на исполнителях, а самих руководителей кружков ведет по неправильному пути. Постановщик надеялся, что большое количество разнообразных движений поможет успеху у зрителя. Он глубоко ошибся. Зритель задаст себе вопрос: зачем исполнительница кривляется, почему выделяется такое количество движений, не вяжущихся одно с другим. У зрителя такой танец вызовет раздражение и скуку. Успеха у зрителя одним трюкачеством достичь нельзя.

Если же исполнитель несет живой образ на сцену, т. е. понимает, кого он изображает, если этот образ имеет свое логическое развитие (драматическое, лирическое, комическое и т. д.), если действие живого образа и живого исполнителя развивается логически—отношение зрителя будет совершенно другое.

Такой танец всегда будет радовать зрителя и вдохновлять самого исполнителя. Зритель поверит исполнителю. Зритель вместе с исполнителем будет радоваться или печалиться, в зависимости от содержания танца.

Правда, искренность и простота на сцене—единственный путь, по которому идет советское искусство и должен идти танец.

А формализм, т. е. голая форма, без внутреннего оправдания, кривляние и трюкачество — путь вредный, убивающий всякие возможности и всякий творческий рост.

Мы утверждаем, что всякий танец должен иметь какое-то содержание. Могут возразить, что массовые пляски и так назыв. «салонные» танцы (вальс, польки, па-де катр и др.) не имеют содержания. Разберемся в этом. Вальс или полька, если они исполняются осмысленно, могут иметь содержание. Содержание, правда, маленькое, незначительное, но все же содержание. Например: «Нам радостно быть вместе с гостями, мне весело кружиться с моими товарищами, мне приятно демонстрировать свою легкость, ловкость и изящество». Или я смущаюсь своей недостаточной легкостью, мне неприятна окружающая меня среда. Мне скучны мои партнеры.

Если танцуют живые люди, а не куклы и не манекены, то в любом простейшем движении и любом танце содержание обязательно будет. Итак, мы установили, что все, что показывается на сцене—будь то слово, песня, чтение или пляска—всегда должно иметь содержание, иметь смысл.

Смысл танца будет донесен до зрителя только тогда, когда постановщик и исполнитель будут в своей работе заботиться прежде всего о его содержании. Форма же должна вытекать из содержания. Такой метод работы—единственно правильный и верный.

5

РИТМ

Существенно важным элементом пляски является ритм. Ритм является одним из элементов всякого искусства: музыки, поэзии, живописи, архитектуры, драматического произведения и т. д., и т. д. Искусства вне ритма не может быть. Закономерность ритма имеется и не только в искусстве. Ритм имеется в при-

роде, у человека и у животного. Восход и заход солнца, биение сердца, закономерность дыхания, закономерность пульса — **все это явления ритмического порядка.**

Работа тоже организуется посредством ритма. Ритм песни благотворно влияет на результативность работы. Ритм повсюду: у человека, в природе, в труде, в искусстве. Отступление от ритма в природе, у человека в работе и искусстве — явления болезненного порядка. Неправильное биение сердца — это болезнь сердца. Неритмическое дыхание — это болезненное явление и т. д. **Ритм — это высший порядок. Ритм — это закономерное соотношение частей, дающее единство формы.**

Возьмем несколько примеров из разных областей искусства. Есть ли ритм в настраивании инструментов в оркестре перед спектаклем? Нет. Это случайные звуки, не имеющие никакого соотношения между собой. Эти случайные звуки воспринимаются, как хаотический шум. Закономерного соотношения между звуками нет. Есть ли ритм в этом неорганизованном беспорядочном шуме? Конечно, нет. Но если эти же музыканты будут связаны между собой исполнением определенного музыкального произведения, т. е. закономерное соотношение звуков получит единую форму, такое исполнение несомненно будет ритмичным. Соотношение будет временным, если речь идет о длительности звука, и высотным соотношением, если речь идет о высоте звука.

Отсюда следует, что ритм — **это закономерное соотношение частей, дающее единство формы.** Мы говорили до сих пор о временном закономерном соотношении, ибо мы говорили о музыке.

Но ритм имеет место, как мы знаем, не только в музыке, но и других искусствах. Возьмем пример из архитектуры. Нагромождение камней, кирпичей, дерева и железа — все разнообразные элементы постройки, сваленных в одну грудку перед будущим зданием, не находятся ни в каком соотношении между собой. По-

ка эта груда представляет собой бесформенную массу строительного материала. Есть ли в этой случайной груде материала закономерное соотношение отдельных частей? Конечно, нет. Связаны ли они между собой каким-нибудь порядком, закономерным соотношением в пространстве? Конечно, нет. Но если те же кирпичи, дерево и железо расположатся закономерно между собой, если весь строительный материал получит закономерное соотношение в пространстве, то вся масса материала получит закономерную форму, т. е. форму здания. Тогда мы можем сказать, что это здание, эта архитектурная постройка имеет определенный ритм. В примере первом, где речь шла о музыке, мы имели закономерное соотношение звуков во времени, т. е. длительность звуков. Во втором примере, в постройке, мы наблюдали закономерное соотношение в пространстве, т. е. об'ем и вес. Мы говорили, что ритм—это высший порядок. В работе—порядок одно из необходимых свойств. Ритм музыки, ритм песни влияет организующе на всякую работу. Песня имела и имеет большое влияние на работу. Она влияет не только психически, не только бодрит, она еще ритмически организует работу. Она ритмизирует жест, организует внимание. Песня объединяет весь коллектив в один ритм. Единый коллективный ритм в работе дает прекрасные результаты. Ритм вносит порядок в работу. А порядок в работе — явление чрезвычайной важности. Ритм песен бывает многообразным. Песня, которую поют, когда косят в поле, звучит в своеобразном рабочем ритме, а песня, которую поют идя после работы, звучит совсем по-другому. Рабочий ритм в первой песне сменяется ритмом, соответствующим настроению отдыха во второй.

Становится совершенно понятным, какое громадное значение имеет ритм для искусства танца. Человек пляшет в пространстве (на сцене). **Человек имеет вес и об'ем. Человек пляшет под музыку. И вот—закономерное соотношение веса и объема человека в пространстве (на сценической площадке) и во времени (под**

звуки музыки или читки стиха, или ударных инструментов) и должно дать единство формы.

В пляске необходимо органическое слияние музыки и движения танцующего. Органически слившийся с музыкой танцор и есть образец ритмического исполнения танца. Хорошее исполнение танца, кроме высокой техники и выразительности, обязано быть ритмически четким и предельно музыкальным. Танец не может быть вне ритма. Ритм—есть канва, по которой шьются все танцевальные узоры. Но, к сожалению, ритм хромает у очень многих. Многие не отдают себе отчета, что такое ритм. Они путают понятие ритма с понятием метра, или счета, или просто музыкального такта.

Часто «чечеточные вальсы» называют ритмическими танцами. Каждый исполнитель «ритмических танцев» очень старательно выбивает ногой каждый такт музыки. Он выбивает его четверти, восьмые и т. д. Он механически, как машина, отстукивает счет музыки, забыв о смысле музыкального произведения, о содержании его, о мысли автора. Из всего музыкального произведения он берет только счет—метр. Он проходит мимо главного. Необходимо, конечно, быть знакомым с единицей меры в музыке, со счетом. Для того чтобы определить время, движение, необходима какая-то мера. Этой мерой времени и является установленный в музыке счет. Необходимо установить точную единицу меры. Такой единицей меры в музыке является музыкальная длительность — четверть. Количество единиц, т. е. четвертей, установленное для каждого размера, и образует один такт. Такты бывают трех-четвертные, четырех-четвертные, пяти-четвертные и т. д., и т. д.

И вот, исполнители «ритмических танцев» исполняют не смысл и характер музыкального произведения, а отбивают трех-четвертной, или четырех-четвертной такт, и этим работа над музыкальным материалом у них кончается. Они превращают живого человека в машину, пользуясь только ногами человека, который отбивает без всякого смысла счет музыки, т. е. его четверти. Конечно, чтобы добиться хорошего и ритми-

ческого исполнения танца, необходимо исполнителю быть знакомым с музыкальной грамотой. Необходимо знать, что такое единица меры, что такое такт. Крайне важно понимать и чувствовать в музыке счет, но это отнюдь не значит, что подчеркивание в исполнении и музыкального счета и **только его** будет художественной трактовкой музыкального произведения. Отбивание четвертей не поможет понять сущность музыкального произведения. Одного счета мало. Надо слышать и передать в танцевальном движении музыкальную фразу, мелодию, музыкальный кусок, музыкальное содержание. Надо найти тему в музыке, ее развитие. Такое знакомство с музыкальными произведениями поможет понять и почувствовать смысл и идею музыкального произведения.

6

ЧУВСТВО ОБЩЕНИЯ

Следующим очень важным и необходимым элементом пляски является чувство общения. На сцене исполнитель чаще всего танцует не один, а вдвоем, втроем и с большим коллективом. Общее настроение и подъем всех исполнителей отражается на каждом в отдельности. Исполнитель на сцене (будь то в драме, опере или танце) должен иметь определенное отношение к своим партнерам. Будь то один человек, или масса народа, исполнитель обязан понимать, кто они, почему руководитель танца соединил их вместе. Исполнитель должен понимать, кто его партнеры, каковы их отношения к нему, и его к ним. Исполнитель должен понимать задачу своей пляски и своего образа, и общую задачу коллектива в данном танце. Выяснение отношения друг к другу поможет выявить нужные черты каждого живого образа. Надо уяснить себе, кто такие партнеры в танце—враги, друзья, близкие или случайные люди. Надо уяснить себе—почему они враги, почему друзья и т. д., и т. д. Понимание своего отно-

шения к партнеру и его отношение к себе поможет выявить содержание танца и поможет почувствовать и оценить поведение живого человека на сцене. Общение с партнером поможет ощутить и почувствовать правду на сцене. Необходимо видеть партнера, слышать язык его жестов, понимать его. Выяснение, кем являются мои партнеры — друзьями, врагами, безразличными мне и т. д., и т. д. — поможет определить и мое к ним отношение. А выяснение моих отношений к партнеру определит и мое поведение на сцене. Поведение же исполнителя и его общение с определенным партнером помогут выявить нужные черты образа. Отсюда следует, что общение с партнерами является необходимым элементом танца. Рассмотрим белорусский танец «Лявони́ха» (массовый танец). Содержание танца подсказывается песней, которую поют сами исполнители. «Лявони́ху Лявон полюбил». Тема простая. Лявон ищет свою Лявони́ху, а она пока пляшет с другими. Каждая исполнительница тоже имеет своего якобы Лявона. Танец этот — гулянка двадцати или сорока Лявонов и Лявони́х. От этого танца веет радостью, молодостью, и задором. Зритель очень любит эту веселую пляску. Какой скукой повеяло бы от «Лявони́хи», если бы не было должного общения. Если бы Лявон не видел своей Лявони́хи, если бы друзья Лявона не общались с ним, если бы девушки не радовались своей гулянке, если бы парни не ощущали прелести отдыха.

«Общение» между партнерами в «Лявони́хе» — основная краска исполнения. Понимание этого общения выясняет и подчеркивает характерные черты живых людей, действующих на сцене. А живые люди и их действия подчеркивают и определяют содержание пляски. Все органически связаны между собой. Общение партнеров не только улучшает впечатление зрителя от пляски, общение помогает понять образ каждого исполнителя, уясняет зрителю обстоятельства, в которых живет данный образ.

КОСТЮМ

Часто думают, что костюм на сцене нужен для того, чтобы сделать танец наряднее. Когда желают придать больше праздничности танцевальным постановкам, то шьют нарядные костюмы или берут их на прокат. Напяливают на себя побольше лент, шелка, цветов, бус, шарфов и думают, что задача разрешена. Маловзыскательные исполнители и малосознательные руководители танцевальных кружков довольны, что на сцене много лент, шелка и кружев. Руководителю кажется, что танец выиграл от такого «наряда».

Костюм действительно имеет очень большое значение.

Воздействие костюма очень велико. Оно велико положительным и отрицательным своим влиянием. Одеть на исполнителя костюм не значит устроить маскарад, где живые люди будут прятаться за мишуру наряда. Цель костюма другая. Костюм должен подчеркнуть те или иные характерные черты образа. Если мы хотим подчеркнуть отрицательные черты старой кокетки, богатой купчихи, когда она заигрывает с молодым приказчиком, то ленты, банты и папильотки, кружева и другие аксесуары костюма помогут подчеркнуть отвратительные черты данного образа. Костюм подчеркивает характерные черты — цинизм и вульгарность чувств. Костюм здесь должен сыграть большую роль. Если же этот смешной и вульгарный костюм оденет серьезная девушка, то мы подумаем, что девушка оделась для маскарада, что она собирается играть роль комической купчихи, но никак не сможем принять этот костюм, как костюм, отражающий черты молодой, серьезной девушки. Не только на сцене, но и в жизни костюм подчеркивает характерные черты каждого человека. Изысканно-кокетливые молодые люди нам неприятны. Мы исключаем у них серьезность. Мы приветствуем умение хорошо одеваться, но не следует забывать, что костюм это одна из внешних сторон об-

раза. Костюм является одним из средств воздействия на зрителя. Любой костюм имеет свое «содержание». Даже одна набекрень одетая шапка может явиться характерной чертой для определенного образа. Манера носить костюм не является случайной. Она тоже имеет свои причины и свое логическое оправдание. Костюм должен помочь исполнителю донести образ до зрителя. Он должен помочь вскрыть сущность образа, а отнюдь не исковеркать и не обезличить его. Возьмем пример, где костюм коверкает образ. Предположим, что молодые колхозники решили поставить русскую пляску. Они зовут постановщика-руководителя кружка. Таковой нашелся. Парень из колхоза. Парень способный и хорошо ставит танец. Танец поставлен просто, весело. В нем, как в зеркале, отразились все настроения колхозника. Содержанием этой пляски руководитель взял следующее: «Урожай в колхозе» или «Ударники на отдыхе». Танец удался на славу. Все довольны. Встает вопрос о костюме. Кто-то сообщает, что в театральной костюмерной есть сарафаны, и что у какой-то бабушки в сундуке есть головные уборы. Все обрадовались. Все наряжаются в бусы, ленты и пышные головные уборы.

Что же получилось? Куда девались наши колхозницы? Где их веселые лица? Почему исчезла их простота? Куда девалась бодрая веселая молодая походка, молодой радостный плясовой шаг? Куда девалась веселая пляска молодых колхозниц? На сцене появились скучные, пышные чванливые «бабы» старых деревень. Улыбка исчезла. Тело отяжелело. В таком важном и пышном наряде непристойно веселиться. Костюм убил всю живость исполнения. Костюм убил живых молодых колхозниц и воскресил на сцене старых теток старых деревень. Благодаря костюму на сцене появились другие персонажи. Образы других эпох, других времен, с другой психологией и с другим чувством. В данном случае влияние костюма оказалось огромным. Старые сарафаны оказались непригодным нарядом для наших советских молодых колхозниц. Сарафаны характеризо-

вали черты давно ушедших людей. Нашим колхозницам необходимо было разобраться в значении костюма и его роли для живого образа. Простые, светлые, легкие ткани, их собственные летние платья не прятали бы хороших фигур, не тормозили бы движений, не мертвили бы танца. Нашим колхозницам необходимы были костюмы, соответствующие их образу и их поведению на сцене. Костюм, как и жест, должен быть органически оправданным и вытекать всецело из содержания танца.

8

ТРЕНИРОВКА ТЕЛА

Техника во всех областях искусства имеет большое значение. При большой и яркой талантливости отсутствие техники мешает художнику проявить все свои данные.

Возьмем несколько примеров. Музыкальный человек хорошо чувствует и слышит музыку. Он слышит ее мелодию, ее тему, ее вариации. Он слышит и чувствует также и счет музыки. Он пробует танцевать под музыку. Что же получается? Несмотря на музыкальное ухо, исполнитель не может попасть в такт. Несмотря на то, что ухо чувствует ритм музыки, ухо чувствует счет, нога запаздывает, и тело отстает. Этот же исполнитель не плохой драматический актер. Драматические данные и музыкальные данные могли бы оказать большую услугу будущему танцору. Молодой человек надеялся, что драматические данные, хорошая выразительность и хорошая музыкальность помогут ему выдвинуться при желании в первые ряды танцоров. Он пробует танцевать. И вдруг—разочарование. Тело оказалось непослушным, немusикальным, неживым. У парня нога оказалась немолодой, она вялая, слабая и тяжелая. Спина оказалась сутулой, ленивой и невыразительной. Руки оказались беспомощными, голова с красивым молодым лицом не смотрит весело вперед, а поникнув, еле держится на плечах. В чем же дело?

Что случилось, с музыкальным, талантливым человеком? Занимался ли он физкультурой тела? Нет. Занимался ли он спортом? Нет. Занимался ли он каким-нибудь тренажем тела? Нет.

И вот, тело у музыкального и драматически одаренного человека оказалось негодным. Он не мог шагать в такт с музыкой, потому, что тело было неподготовленным. Мышцы ног были слабы. Мышцы всего туловища не могли подчиниться музыке. Непоставленное дыхание мешало движению. Появилась одышка, несмотря на здоровое сердце, из-за неправильного дыхания. Дышать надо носом при закрытом рте, делая правильные вздохи и выдохи. Скованное тело из-за отсутствия техники и задержанное дыхание вконец утомили человека. Несмотря на хорошее здоровье, на молодость, на музыкальность и актерские данные, наш молодой человек оказался самым последним в танцевальном коллективе. Танец требует хорошей физической подготовки, т. е. тренировки. В самодеятельном искусстве еще не изжита мысль, что танцевать можно и без технической подготовки. Это большая ошибка. Не только хорошо танцевать нельзя без подготовки, нельзя хорошо и красиво плавать, нельзя легко и изящно бегать. Отсутствие тренировки сказывается и на походке и на целом ряде физических навыков. Тело физкультурника всегда выгодно выделяется из общей среды. Физкультурник бодр и весел. Его походка легка, его движения бодры, его поступь радует всех. В здоровом теле—здоровый дух. Физическая бодрость влияет и на психику. После хорошей зарядки другое самочувствие. Здоровые тела, тренированные тела рожают смелость, рожают сознание своей силы. Работа у такого гармонического человека идет лучше, легче, веселее. Для пилота, тракториста, красноармейца, работника любой области—бодрое здоровое тело сказывается во всем. Оно помогает работе, помогает радостному мироощущению. Физическая тренировка тела необходима. Две с половиной тысячи лет тому назад в демократическом государстве древней Греции лучших ге-

роев страны называли «передовыми плясунами». Им ставили памятники за смелость, ловкость, за силу, которую они проявляли в битвах. Их битва была похожа на воинственный танец. Они часто дрались один на один. Малейшее промедление, малейшая неловкость, неорганизованность в движении, отсутствие координации во времени и пространстве могли привести к гибели. Греки говорили, что воины «хорошо сплясали битву». Эти воины обучались танцам. Они должны были прекрасно двигаться. Их движения по ловкости, смелости, силе и изяществу напоминали движение плясуна, движение физкультурника. Самым, ловким, смелым и сильным должен был быть воин. Ловким, смелым и сильным должен быть и наш советский плясун. Разве пляска красноармейцев это не образец ловкости, смелости и силы? А разве наши джигиты не напоминают лучших танцоров? Они пляшут на лошади, они танцуют, на коне, как артисты цирка, как лучшие плясуны. А разве грузинские пляски на олимпиаде не показали образцы новых сильных и здоровых людей нашей страны? Их пляска отражала нашу жизнь. Грань между искусством танца и жизнью не всегда значительна. Она иногда стирается. Танец влияет на некоторые стороны жизни, а уклад жизни в свою очередь влияет и на искусство танца. Тренированное тело плясуна выгодно выделяется и в быту. Наши плясуны должны быть более изящными, более красивыми и более смелыми в жизни, ибо здоровое тело влияет на общее самочувствие и мироощущение. Мы выяснили, что тренировка тела для танцора необходима. Тело есть нечто вроде инструмента, которое должно звучать на всех регистрах.

Все струны, все октавы должны участвовать в работе. Играть на одном регистре, на одних басах нельзя. Танцевать одними ногами, т. е. нижними регистрами тела, без участия всех частей тела, тоже нельзя. В танце должны участвовать ноги, руки, спина, плечи, грудь, голова — словом все тело. И тренировать надо тоже все части тела.

Цена 60 коп.