

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЧАСТЬ ЛЕНИНГРАДСКОГО
ГУБПОЛИТПРОСВЕТА

СБОРНИК

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГИМНАСТИЧЕСКИХ
КОМПОЗИЦИЙ, КОЛЛЕКТИВНЫХ ТАНЦЕВ,
ПАНТОМИМ И ИНСЦЕНИРОВОК.

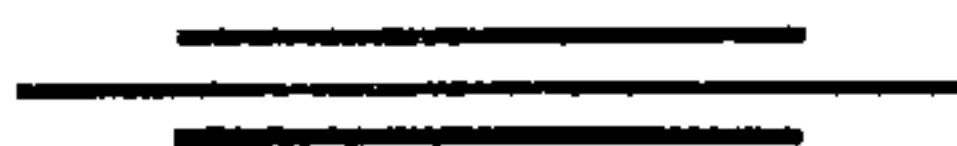


ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО КНИЖНОГО СЕКТОРА ЛГОНО
1925 г

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГУБПОЛИТПРОСВЕТ

СБОРНИК

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ГИМНАСТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ,
КОЛЛЕКТИВНЫХ ТАНЦЕВ,
ПАНТОМИМ И ИНСЦЕНИРОВОК**



**ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО КНИЖНОГО СЕКТОРА ЛГОНО**

1925

п. Издательства „Вестник Воздушного Флота“, Ленинград, Коломенская, 43

Ленинградский Гублит № 8091.

Тираж 6.000 экз.

Содержание.

	Стр.
Предисловие	5
Глава I. Художественно-гимнастические инсценировки.	
1. Роль музыки в физической культуре	9
2. Роль художественно-гимнастических композиций в программе занятий по физической культуре.	14
3. Музыкальные формы дыхательных упражнений	17
4. Примеры художественно-гимнастических упражнений. Комсо- мольский шаг.	24
5. Комсомольский бег	26
6. Часы революции	29
7. Вся сила в союзе	36
Глава II. Коллективные танцы.	
1. Методика и основы их применения	38
2. Русский танец	48
3. Тирольский танец	51
4. Танец с лентами	54
5. Танец „1-ое мая“.	55
6. Танец конькобежцев	56
7. Итальянский танец	60
8. День и ночь	63
9. Греческий танец с игрой в мяч	66
Глава III. Музыкальные пантомимы.	
Общие основы их построения и применения	68
Музыкальные гимнастические пантомимы:	
1. Тройки	75
2. Репка	77
3. Кузнецы	78
4. От мрака к свету	80
Глава IV. Инсценировки.	
1. Весна—1 мая	83
2. История физической культуры	87
Заключение	91

Приложение. Ноты.

1. Дыхательная волна	III
2. Дыхательные упражнения	IV
3. Комсомольский ш	V
4. Комсомольский бег (и мотив „Как родная меня мать провожала“).	
5. Часы революции	VII
6. Русский танец	X
7. Тирольский танец	X
8. Осенняя песнь	XI
9. „Плыви мой челн“ — мимолетность	XIII
10. Кузнецы	XIV
11. Танец с лентами	XV
12. Мимолетность	XVII
13. Тройки	XVIII
14. От мрака к свету	XX
15. Матросский танец	XXVI

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Дело физкультуры в Советской России ширится, захватывая все новые слои трудящихся и все новые области жизни и быта. Физкультура связана с производством, связана с бытом; давно пора отчетливо и точно наметить связь между рабочим спортом, спортивно организованным движением рабочей молодежи и нарождающейся массовой художественной культурой, клубным „самодеятельным искусством“.

Это клубное искусство строится под знаком „Единого Художественного Кружка“. Это значит, что, ставя себе целью всестороннее развитие человека в коллективе, клубы стремятся к органическому сочетанию театральной, музыкальной, материально-изобразительной самодеятельной работы, строя это сочетание на самодеятельности в области слова (литература) и политическом просвещении. Как внешняя форма выступлений „Единого Художественного Кружка“ наметились т. н. „инсценировки“ и „Живая Газета“, как основной сюжет — празднества Красного Календаря и текущие политические кампании. Несколько лет опыта работы в этом направлении, имеющиеся у ленинградских клубов показал жизнеспособность и целесообразность метода „Е. Х. К.“, а проведенные в майские дни 1925 г. общегородские состязания Художественных Кружков клубов выявили ряд очень любопытных и ценных художественных достижений.

Но в комплексе работ, образующем „Единый Художественный Кружок“ виднейшее место должна занять работа спортивная, работа над развитием силы, здоровья и ловкости. Никакая система движений, пре-

следующая цели внешней красоты, никакая система „пластики“ или далькрозианства не может лечь в основу художественной, в частности театральной работы клубов. Роль эта должна остаться за массовой, связанной с элементами человеческой машины и требованиями производства, системой физкультуры, объединившей сейчас в отрядах спартаковцев полки новой рабочей молодежи.

Но и для дела физкультуры связь с художественным комплексом существенно необходима. Такая связь расширяет горизонт физкультурщика, избавляет его от односторонности, от увлечения чистым спортом, служением к общекультурному и политическому развитию.

Не говорим уже об огромном, ни с чем ни сравнимым агитационным и пропагандистским значении, какое имеют праздничные внешне-блестящие и политически осмысленные массовые художественные выступления спартаковцев в дни Красного Календаря.

Кое-что сделано уже и в том и в другом направлении. „Фигурные марши“ и „пирамиды“ спартаковцев и пионеров вошли уже в клубные инсценировки „Единого Художественного кружка“, как неотъемлемая их и чрезвычайно любимая аудиторией часть. Есть опыт сочетанья спортивного движения с музыкой и пением. Исполнение популярной песни „Мы-кузнецы“ в сопровождении ударов по наковальне—наиболее часто встречающийся пример такого рода. Работники физкультуры также проявили некоторую инициативу в смысле художественного оформления своих выступлений. На массовом выступлении в апреле прошлого года участвовало более 3.000 спартаковцев; на празднике 7-ой годовщины Октябрьской Революции в театре Оперы и Балета (б. Мариинский) был также показан ряд своеобразных и сложных художественных композиций.

Но все это только начало. Работа над органическим соединением спортивного движения и других видов клубного искусства должна быть поведена со всей решительностью и энергией. Работа эта откры-

вает огромные возможности, как в воспитательном и политическо-просветительном отношении, так и в смысле создания новых, сейчас еще, может быть, не могущих быть вполне точно определенных жанров самодеятельного клубного искусства. Велики и опасности, стоящие здесь перед кружком и руководителем, прежде всего, опасность удариться в крайность, в старый и пошлый эстетский шаблон. Шаг за шагом, идя от простейших игр и пантомим к сложным инсценировкам и композициям, необходимо пройти этот путь, последовательно работая над сочетанием движения со словом, с пением, с внешней декорацией.

В настоящей книжке, составленной ленинградскими работниками физкультуры: т.т. Королевым, Короновским, Бринкман и Крадман собран ряд типовых упражнений спортивно-художественного характера.

Но повторяем,—это лишь начало. Только настойчивая работа всех руководителей физкультуры на местах, тесная связь их с другими руководителями „Единого Художественного Кружка“, только дружная самодеятельность всех участников клубных кружков подведет твердые методические основы под это огромное, важное, новое дело.

I.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГИМНАСТИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ.

Доктор Н. Д. Королев.

● 1. Роль музыки в физической культуре.

Физическая культура масс переживает сейчас тот период искания, когда ясно поставленные цели сами указывают средства своего достижения. Цели эти в физкультуре следующие: 1) *оздоровление масс*, 2) *укрепление в физической борьбе за существование* и 3) *поднятие в массах жизненной бодрости и радости*. Средством к оздоровлению масс служит построение физической культуры их на незыблемых основах личной и общественной гигиены; укрепление в физической борьбе за существование легко достигается тем, что помимо общей физической тренировки масс, современная физкультура, с раннего возраста, пробуждает и развивает в человеке чувство ритма всякого движения; она с детства приучает к ритмически-сноровистому подходу во всяком задании, ко всякой работе. Ритм является такой же душой всякого труда, какой в достижении здоровья является гигиенический образ жизни. Остается третья цель — бодрость и радость жизни. К этой цели ведет много путей, а когда путей много — выбор вернейшего из них всегда труден и спорен.

Один из путей, а именно путь применения музыки уже получил широкое признание, как несомненно вносящий в занятия физкультурой радость жизни, бодрость духа и массовую эмотивную энергичность. Массовые вольные движения под музыкальный аккомпанимент давно сослужили большую службу Сокольству в его завладении симпатией масс. Не все равно — метрически, автоматически выбрасывать руки, нагибаться и приседать под метрономный счет и

маршировать под хлопки на шведском уроке или сливаться всей массой в общем ритмическом движении, рождаемом музыкальными звуками, то поднимающими мощными аккордами всю силу жизненной энергии, то успокаивающими нервы, текучей волнообразной мелодией.

Конкурировать с музыкальным поднимателем эмотивности в массах могут только два фактора: первый из них — природа; — там, где царит солнце, воздух, вода и свобода движения — нет необходимости ни в музыке, ни в других ободряющих средствах. Второй фактор — это чувство борьбы, преодоления препятствия, даже без обязательного преследования утилитарных целей. Физическое усилие и нервное напряжение, доведенное до риска и опасности пострадать физически или морально, — чрезвычайно поднимает жизненную энергию; при этом возбуждается не только сам рискующий в состязательной борьбе, но рефлекторно и зрители заражаются, как электричеством, этой напряженной энергией. В физическом воспитании масс пригодны только те эмотивные средства, которые бодрят, но не нервируют; дают естественную жизнерадостность, укрепляющую сердечную мышцу, а не растягивающую ее полость; допустимы факторы, которые в общем коллективном экстазе поднимают и сближают схваченных им людей, а не заражают их риском свернуть шею, вывихнуть сустав, довести до кровопускания себя или сотоварищей, ради дешевого восторга зрителей или собственного мелкого тщеславия. Вот почему для достижения третьей цели, поставленной физической культуре человечества — бодрости и радости жизни — мы должны взять, особенно в неблагоприятных условиях зимы и города, отдаляющих от нас физические силы природы — ее ценные эстетические средства: формы, краски и особенно звуки. Но формы и краски требуют сложных технических приспособлений для быстрого воздействия на массы; зато звуки, наоборот, сами летят, сами внедряются в массы, легко охватывают их на больших пространствах и быстро создают настроение, отвечающее поставленной задаче. Если целью является общее воодушевление и бодрость духа в мощном движении на шаг, то музыка легко вызывает его в маршевых формах; в гигиенических, педагогических и прикладных упражнениях аккомпанимент

дает стильный ритм; легко и естественно он вызывает данное движение и доводит его бережно и постепенно до требуемого напряжения; музыка делает движение гармоничным, заставляя антагонистические группы мышц уравнивать друг друга и переводя резкие, угловатые деревянные движения в сильные и плавные пластические формы.

Однако, проповедуя широкое введение музыкального аккомпанимента в любом, лишь бы грамотном виде (хотя бы гармоника или барабан), мы должны считаться с другим моментом трудности, который широко распространен даже среди лучшей части нашего инструкторского состава: этот момент — недостаточная музыкальная грамотность инструкторов, незнание ими тех основ, на которых строится музыкальный материал, непонимание значения нерушимости музыкальной формы. Словом, неумение пользоваться музыкой. Инструктора, в подавляющем большинстве случаев, пользуются аккомпаниментом только для регулирования метричности движения и подбадривания занимающихся. Музыка при этом не вводит вступительной фразой в характер предстоящего движения, не вызывает его и не подводит волну движения к музыкальному концу. Движение начинается по команде сразу, с первым аккордом, а заканчивается иногда на середине музыкальной фразы, безобразно оборвав ее, и как бы нелепо обрубив звуковые волны в их потоке. Не удивительно, что таким инструкторам, даже искренно желавшим ввести музыкальный аккомпанимент в обиход своих занятий — музыка мешает.

Но как же помочь тем инструкторам, которые прошли свою подготовку ранее и с музыкальным сопровождением ознакомлены не были. Выход один — для них необходимо создать краткосрочные курсы по использованию музыки в физкультуре. Нет надобности их обучать музыке и владению инструментом; но знание, как использовать музыку в полной ее силе — инструктору необходимо дать. Тогда только борьба с соблазном риска и форсировки на снарядах вступит на здоровый и нормальный путь, чего до сих пор не было. Прежде чем уничтожать один фактор массового увлечения (в данном случае увлечение снарядовой гимнастикой), необходимо предложить не менее сильную замену его. Такой заменой является музыка с ее сильным воздей-

ствием на чувства занимающегося. Снарядовые трюки оживляли мертвую атмосферу педагогических упражнений: этого же достигает музыка, внося в программу урока яркую колоритность.

Однако, необходимо предостеречь инструкторов, особенно в начале их музыкального опыта, от грозящих им ошибок. Надо точно знать, когда и в какой стадии занятий музыка полезна, когда она излишня и когда даже может затруднять работу. Различаются 4 периода в изучении каждого длительного движения. Первый период — изучения элементов движения или приемов. В нем работа аметрична. Инструктор, не соблюдая метра, задерживает, или даже останавливает упражнение по мере необходимости для обработки и проверки правильности его выполнения занимающимися. Музыкальный аккомпанимент при этом совершенно ненужен. Второй период — метрического выполнения. В нем вырабатывается известная точная длительность во времени и пространстве каждого из слагаемых данного упражнения. Для этого периода пригоден всякий ударный инструмент, начиная с барабана; задачей для рояля здесь служит строгая метричность. Особенно хорошо выполняются метрические движения под духовой военный оркестр.

Третий период — ритмический. В нем точно выделяются моменты мускульного напряжения и мускульного смягчения, как бы расслабления, — что соответствует динамике в музыке. Строгая периодическая смена этих состояний движения создает его стиль, а в прикладном движении вырабатывает сноровку. В этом периоде, музыке предъявляются уже более строгие требования и инструктор должен дать точные указания музыканту, на какой момент ложится напряжение (акцент) в данном упражнении и где смягчение. Ритмические упражнения без музыки — очень скучны, медленно усваиваются и приносят мало пользы. Наконец, четвертый период — пластический. За последние годы пластикой стали называть сантиментальные, вычурные метрические вольные движения на „3 счета“, декорируемые корзиночками, шарфиками и прочими атрибутами. Ничего пластического в них нет и название „пластики“ к ним прилепляют искусственно. Не менее отрицательна и „пластика“ современных студий, основывающих культуру сильного тела на так назы-

ваемом раскрепощении его. Раскрепостить движение от его связанности — одно, а расслабить человека, растянуть ему суставные сумки и связки и превратить тело его в развинченную мякоть — другое. Это последнее еще хуже, чем автоматичная метрическая псевдо-пластика сокольской системы. Истинная пластика тела и движения, — это такая уравновешенность антагонистических (противодействующих) мышечных групп, при которых немыслимо ни автоматическое деревянное движение, ни расслабленная, развинченная студенистость. Человек, мужчина или женщина, все равно, может быть в общем мускульно силен, средне развит или слаб, но если все его мышцы развиты пропорционально друг другу и уравновешивают друг друга — он будет пластичен во всем и всегда: и на шагу, и на прыжке, и в метании, и в гребле, и в плавании, и даже в нанесении смертельного удара врагу. Пластичность тела — это совершенство, гармония форм тела; пластичность движения — это совершенная уравновешенность в напряжении мышц-антагонистов; ничего лишнего — дается столько, сколько требуется. На пластичности основывается вся лестница упражнений равновесия, начиная со стояния на одной ноге и кончая сложной эквилибристикой. Так следует понимать пластику. Музыкальное сопровождение в ней играет одухотворяющую роль. Без нее пластические длительные движения и композиции — мертвы. Непластичный человек не может быть удовлетворительным инструктором физкультуры. Он может только натаскивать группу в ряде заученных автоматических движений, но никогда не даст занимающимся общего уравновешенного развития тела. Всегда будут превалировать (пересиливать) те или другие мускульные группы, чаще сгибатели. У таких инструкторов приходилось наблюдать группы девушек, жеманно и вычурно выполняющих зазубренные сложные фигуры с условными жестами классического балета и не умеющих сделать простого, пружинисто-мягкого прыжка; опускание на пол было таким деревянным, что связки женских внутренних органов не могли не страдать при этом.

Заканчивая изложение взгляда на периоды и формы движения в отношении использования в них музыкального элемента, добавим к этому, что гигиенические и ритмические упражнения на снарядах (бум, опорно-прыжковый аппа-

рат, скамейки и пр.) со строгой педагогической дозировкой их, красиво проходят при ритмическом музыкальном аккомпанименте; но опять-таки не в периоде изучения их. Что же касается прикладных форм движения, с постепенным повышением достижений (бег на скорость, прыжки на высоту и пр.) в тренировке и состязаниях, то, конечно, тут музыка неуместна, так как в таких случаях работа, с массовой, переходит на индивидуальную, а у каждого индивидуума свой ритм и принаравливать одновременно аккомпанимент под каждого — невозможно.

2. Роль художественно-гимнастических композиций в программе занятий по физкультуре.

Шесть долгих зимних месяцев наша северная молодежь обречена на проведение ежедневных занятий по физкультуре в гимнастических залах с редкими, сравнительно, по праздникам вылазками в природу для зимнего спорта. В этот период даже там, где гимнастические залы удовлетворительно оборудованы снарядами, занятия, ведущиеся по строгой гигео-педагогической кривой с повторяющимися элементарно-воспитательными упражнениями, далеко не везде проходят в оживленном и радостном настроении. Там же, где работа ведется, по материальной бедности кружка, в зале с голыми стенами, — молодежь, в большинстве случаев, на гигео-педагогических упражнениях скучает и ропщет. А между тем, именно она, эта педантичная однообразная по характеру гигиеническая гимнастика является неоспоримой основой рациональной, научной физкультуры. Точность и настойчивая определенность ее воздействия на внутренние и внешние органы человеческого тела дают гигиенической гимнастике право на почетное положение ее среди других средств физического воспитания. По характеру приемов и по общему настроению в работе, близким к элементарно-воспитательным упражнениям является также обучение и натаскивание занимающихся на приемах, связанных с прикладными формами движения. Эта скучная подготовка также не поднимает жизнерадостности в группах, но тоже является необходимым преддверием к летней работе. Между тем, человеческой натурой легко воспринимается и

усваивается только то, что захватывает ее чувства и действует на эмоциональную часть нашего существа. Поэтому, только тот дневной урок по физической культуре оставляет глубокие и прочные следы в росте, формировании или оздоровлении человеческого организма, который, помимо анатомо-физиологического воздействия, вызвал также и психологический подъем. Один жизнерадостно и весело проведенный, научно-обоснованный урок стоит, по воспитательным результатам своим, нескольких монотонных и скучных, хотя бы научно-обоснованных, занятий. Отсюда ясно, что заботой всякого инструктора физкультуры является умение оживить скучный по программе урок дня, эмотивными элементами. Правда, многое в этом деле зависит от темперамента самого инструктора, но многое покрывается его опытом и сноровкой. Каждое элементарно-воспитательное или прикладное упражнение можно декорировать и оживить путем комбинирования его с другими упражнениями того же порядка и того же ритма.

Проводя такую комбинацию гимнастических упражнений под соответствующую музыку, мы можем легко создать ряд художественно-гимнастических композиций, значительно повышающих, совместное с музыкой, свое воздействие на психику занимающихся, по сравнению с каждым из этих упражнений, взятых порознь. Добавляя к гигео-ритмическим композициям элементы пластики, мы легко можем придать композициям характер танцевального движения, сохраняя вместе с тем его гигиеническую, педагогическую или прикладную полезность. Желая закончить урок усиленными дыхательными движениями, мы не будем к концу урока портить впечатление занимающихся трафаретными автоматическими и неизменно скучными общепринятыми дыхательными упражнениями, а проведем в течение нескольких минут легкое движение на шаг с веселым и бодрым коллективным пением.

Программа дневного урока, основанная на принципах „Спартак“, строится по диаграмме из 7 серий (рис. 1). Кривая подъема и спуска соответствует среднему поднятию числа пульсовых ударов при выполнении основного элемента движения. Кривая эта, однако, может служить только путеводной нитью для построения урока, но, конечно, никогда не будет отвечать в любой момент точному состоянию орга-

низма каждого занимающегося. Да это, конечно, и невозможно. Каждая серия диаграммы, занимая определенное последовательное место в общей программе урока, разделяется нами на 2 подсерии: первая включает основные элементы движения данной серии напр.: шаг, сгибание конечностей или туловища, бег, прыжки и пр. Вторая подсерия слагает эти элементы в последовательном диаграммном ходе в композиции; например: вторая подсерия 4-й серии слагает свои композиции из всех элементов, входящих в уже пройденные в данный урок серии. Только 7-я серия, несущая

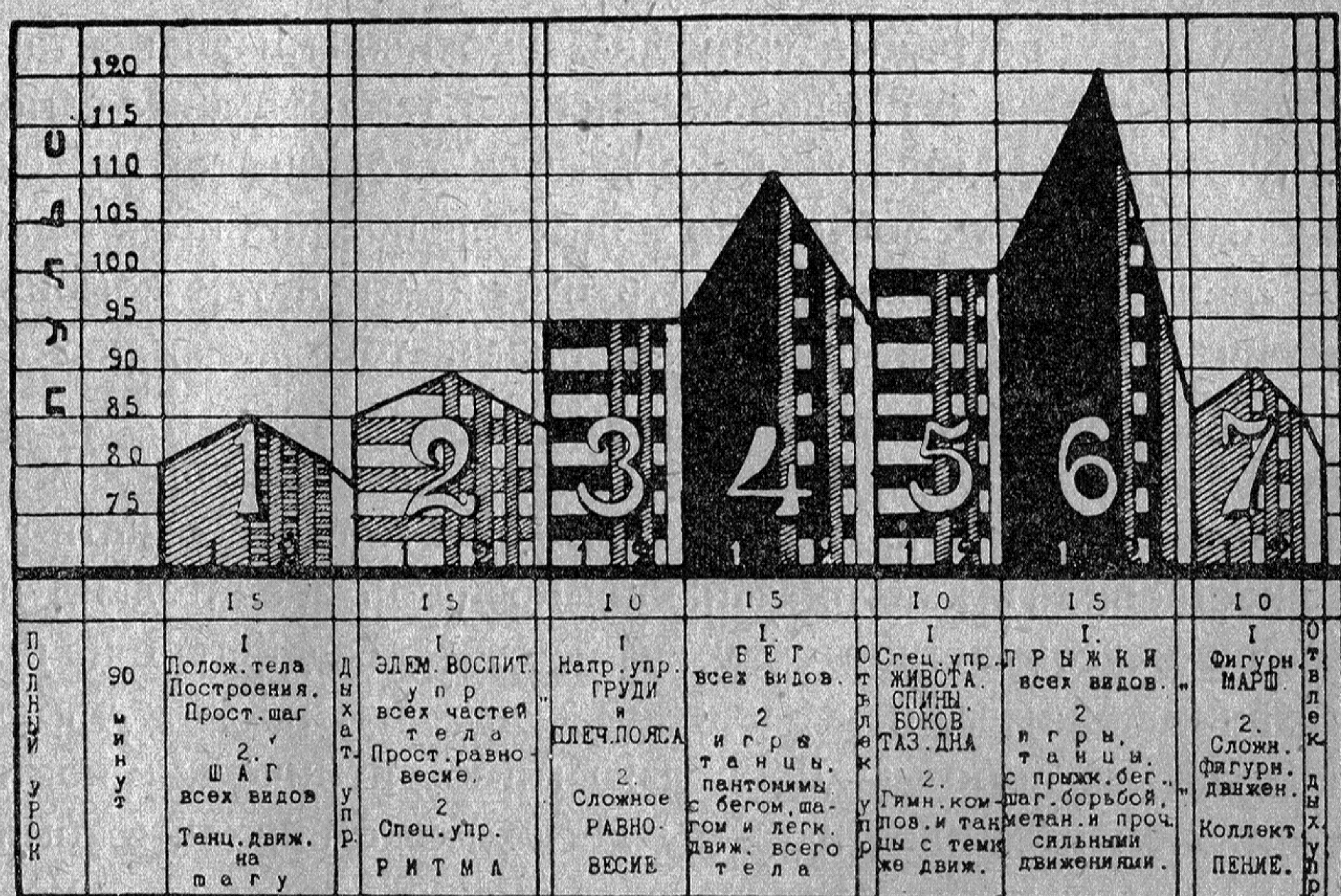


Рис. 1. Диаграмма группового занятия.

задачу успокоения организма после напряженных предыдущих серий,—возвращается к отвлекающим мягким шаговым и дыхательным формам. По мере того, как группа усваивает основные элементы всех первых подсерий диаграммы—все более и более расширяется поле для построения и разнообразия вторых, т. е. композиционных подсерий. Чем успешнее движется группа по пути последовательного усовершенствования движения, чем быстрее она проходит аметрический и метрический периоды и вступает в область ритма и пластики данной серии,—тем сложнее и художественнее становятся вторые композиционные подсерии, доходя до художественно-гимнастических пантомим и инсценировок.

Каждый способный инструктор, приняв за основу урока диаграмму, легко, по вышеприведенным указаниям, сам может и должен создавать художественно-гимнастические упражнения, применяясь к возрасту, полу и степени культурности данной группы. Приводимые ниже, и практикуемые в группах средней культурности, композиции могут служить только иллюстрацией и примерами вышеуказанным вторым подсериям диаграммы, в порядке нормальной программы урока.

3. Музыкальные формы дыхательных упражнений.

Начинаем описание примеров художественно-гимнастических композиций с музыкальных форм дыхания потому, что дыхательные упражнения для нашей слабогрудой, склонной к туберкулезу, молодежи являются основой всего урока. Полное дыхание, в промежутках между сериями, подсериями или даже отдельными энергичными упражнениями, должно как бы пронизывать всю программу урока. Мы разучились дышать полной грудью и вентиляция легких, особенно их верхушек, в обычной жизни у нас недостаточна. Поэтому первой задачей инструктора является обучение занимающихся правильному, легкому, полному и приятному дыханию. Однако, инструктор должен ясно представлять себе основные качества легочной ткани, чтобы не перфорсировывать ее работы. Легочная ткань чрезвычайно нежна; упругость ее эластических волокон имеет пределы, которые, часто повторяемыми напряженными вдыханиями, нарушать недопустимо. Перерасширение грудной клетки и перерастягивание легочной ткани приводит к хронически-растянутому состоянию ее, наподобие перерастянутой резины. Грудь при этом может иметь высокие, даже бочкообразные формы; но обмен кислорода и углекислоты в легких, будет значительно понижен. Большинство авторов из инструкторского состава, описывая дыхательные упражнения и не будучи знакомы с анатомо-физиологическими свойствами легочной ткани, не придают им никакого значения. А между тем все дело не в том, сколько кубов воздуха прошло через легочную полость в течение урока, а сколько всосалось артериальными капиллярами легких кислорода и сколько вы-

делилось венозными капиллярами углекислоты. У трубача, дующего в тромбон, мы часто видим громадную грудную клетку, а в то же время его губы и слизистые оболочки имеют лиловатый оттенок, что указывает на недостаточный обмен кислорода и углекислоты в легких.



Рис. 2.

Каково бы ни было по приему дыхательное упражнение, оно должно быть мягко, текуче и волнообразно. Воздух должен при систематической работе над увеличением емкости легких поступать в них текучей струей, постепенно и бережно растягивая легочную ткань. Всякие захваты и проглатывания воздуха рывками и резкими глубокими вдохами не могут быть рекомендованы. Поэтому, гигиенические дыхательные упражнения, в противоположность техническим (у певцов, трубачей и пр.), должны отвечать характерным мягким под'емам и спускам дыхательной волны. Существует взгляд, что при известном положении рук и плечевого пояса в дыхательную функцию вовлекаются преимущественно то средние части легких, то нижние (подреберья, диафрагма), то верхушки; инструктор должен сознательно и умело чередовать упражнения, отвечающие этим различным частям дыхательного аппарата.

Ниже приводятся несколько образцов музыкально-гигиенического дыхания. Изучать их, для того, чтобы правильно, с необходимыми нюансами, передавать их занимающимся, инструктор должен обязательно под специальный музыкальный аккомпанимент, с определенным ритмом и мягкой, волнообразно поднимающейся и спускающейся мелодией. Образец этого аккомпанимента (см. аккомпанимент № 1). Только впитав в себя при воздействии музыки необходимые оттенки дыхательного движения, инструктор будет уметь, как следует, передавать его занимающимся. При этом правильный характер передачи сохранится даже в случае отсутствия музыки и инструктор, понижением и повышением голоса, при счете сумеет передать мягкие волнообразные оттенки музыкального сопровождения.

Нижеприводимые дыхательные упражнения приемам своим достаточно всем известны; необходимо обратить

внимание только на их композиционные и музыкальные особенности.

ДЫХАТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.

1-ое музыкальное дыхательное упражнение на шагу. (См. рис. 2-й).

Упражнение ведется на 4 счета. Из них 1-й соответствует первой начальной половине вдоха; 2-й—второй половине его до полного расширения груди; с 3-м счетом начинается выдох, который заканчивается с концом 4-го счета. 1-му и 2-му счетам соответствуют 2 шага на носках, начиная с левой ноги, при чем на 2-й счет высота под'ема на носок доводится до полного. На 3-м счете, вместе с началом выдоха, занимающийся опускается на ступню и шаг на 4-й счет делает также на ступне. Руки во время всего упражнения почти не отводятся от туловища. При 1-м счете они, вместе со вдохом, разворачиванием плеч и подниманием верхней части груди слегка отходят локтями назад; на 2-й счет производится движение супинации, т. е. круговое вращение предплечий кнаружи, с поворотом тем самым ладоней вперед. При последнем движении кисти и пальцы слегка, мягко закругляются и только между предплечьем и началом кисти (луче-запястный сустав) образуется как бы угол. На 3-й и 4-й счет вместе с выдохом и шагами на ступне, локти, предплечья и кисти мягко возвращаются к спокойному висячему положению по бокам туловища. Все упражнение должно носить отчетливый характер последовательного ритмического под'ема на 1-й и 2-й счет и спуска на 3-й и 4-й. Никаких резких движений не допускается. При вдохе голова плавно приподнимается кверху, при выдохе опускается до вертикального положения. Вдыхание производится обязательно носом, выдыхание после форсированного бега или прыжков допускается и носом и ртом, при чем рот в таком случае слегка закругляется как бы для свиста. Частота счета (учащение темпа) — находится в полной зависимости от состояния сердца и дыхательных органов, вызванного предыдущим движением. Чем напряженнее было движение и чем большая вызвана им отдышка у занимающихся, тем учащеннее должен быть темп первой волны дыхательных

упражнений. По мере успокоения одышки и замедления пульса, темп дыхательных упражнений соответственно замедляется.

Данное дыхательное упражнение особенно пригодно после форсированных движений, потому что в нем движение рук и туловища незначительны и, следовательно, никаких дополнительных усилий от организма, нуждающегося в передышке,—кроме дыхательных—почти не требуется.

2-ое музыкально-дыхательное упражнение на шагу.

(См. рис. 3).

Это комбинированное упражнение с элементами дыхания и отвлечения производится также на 4 счета (4 четверти) с акцентированием (повышением напряжения) на 1-ый и особенно 2-ой счет и с понижением на 3-ий и на 4-ый. Ноги, как и в предыдущем упражнении, проделывают два

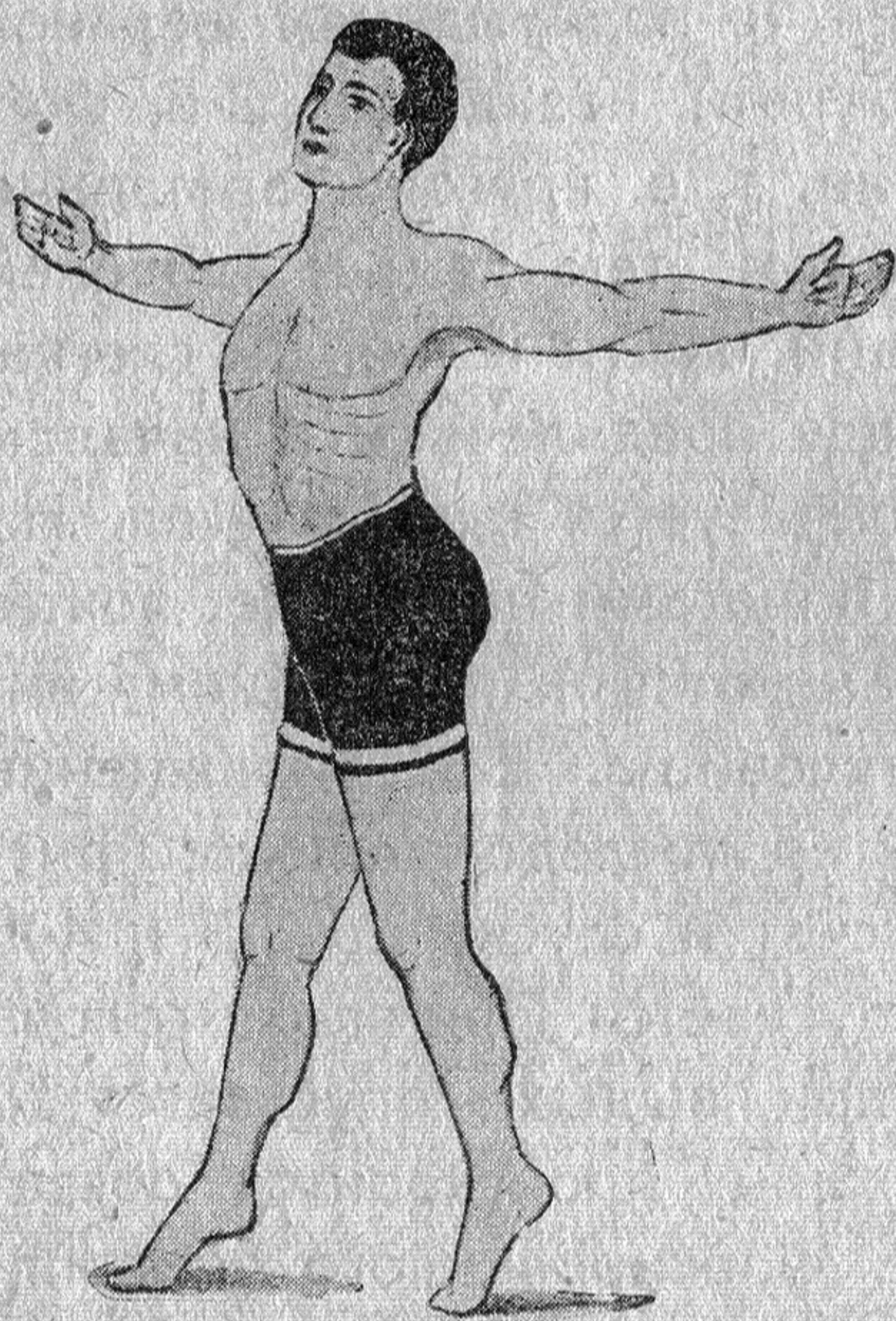


Рис. 3.

шага на носках и два шага на ступнях. Руки перед началом упражнения ставятся в исходное положение — „руки вперед“, с ладонями, обращенными к середине (во внутрь). На 1-ый счет руки разводятся кнаружи на 45° с поворотом ладоней кпереди-кверху; на 2-ой счет, производимый с наибольшим во всем упражнении напряжением, разведение рук в стороны продолжается и доводится до максимума; ладони при этом, благодаря полной супинации (поворот предплечий) и повороту верхней части рук (в плечах) — поворачиваются кверху со слегка, есте-

ственно округленными пальцами (не выпрямлять их искусственно). Голова на первые 2 счета мягко поднимается кверху, а грудь расширяется и выпукляется главным образом в средней своей части с производством постепенно нара-

стающего полного дыхания. На 3-й и 4-й счет, руки, мягко поворачиваясь ладонями во внутрь, сводятся к исходному положению „вперед“; голова ставится вертикально; грудная клетка опускается с ровным, полным выдохом. Скорость упражнения (темп) несколько медленнее чем предыдущего, ввиду более длинного радиуса движения рук.

3-е музыкально-дыхательное упражнение на шагу.

(См. рис. 4).

Счет и ритм этого упражнения тот же, что и обоих предыдущих. Работа ног не изменяется. Руки из исходного положения „руки вниз“ на 1-ый счет поднимаются до положения „руки вперед“. На 2-ой счет руки поднимаются еще выше до положения „руки вверх“ ладонями во внутрь. На 3-ий счет руки поворачиваются ладонями кнаружи и опускаются с разведением до положения „руки в стороны“. На 4-ый счет руки опускаются до исходного положения „руки вниз“. Голова на первые два счета поднимается вверх, грудь расширяется главным образом в подреберьях, с полным глубоким вдохом и последующим выдохом. Скорость (темп) этого упражнения замедляется по сравнению с предыдущим в связи с удлинением дуг движения рук.

4. Музыкально-дыхательная композиция.

„Дыхательная волна“.

Во всех промежутках между напряженными упражнениями, когда является необходимость, не отнимая много времени, успокоить деятельность сердца и дыхательных органов и в то же время быстро провентилировать легкие, — рационально проводить так называемую „дыхательную волну“. Она ведется под специальную для нее, выработанную практикой, музыкальную форму (см. музык. образец № 1), долженствующую не только аккомпанировать движению, но и вызывать его, сообщать ему требуемые оттенки и давать упражнению внутреннее содержание. Началу движения предшествует в му-



Рис. 4.

зыка небольшое вступление, как бы подводящее к началу и затем на первый счет „раз“, упражнение начинается. Вся композиция проводится на месте, лучше в кругу, но также и в гимнастическом, разомкнутом на полное расстояние, строе. Вообще, композиция эта может быть проведена при всяком расположении занимающихся лишь бы было достаточно места для рук, поставленных вперед и разведенных в стороны. Работа рук состоит в следующем. На первый, после музыкального вступления такт в 4 счета и на второй такт в 4 счета, производится дважды 2-ое музыкально-дыхательное упражнение с вдохами и выдохами, как выше указано. На третий такт 4 счета производится 3-е музыкально-дыхательное упражнение один раз. На четвертый такт в 4 счета проводится первое музыкально-дыхательное упражнение также один раз. После этого музыка как бы повышает и углубляет напряженность движения и вся форма упражнения, начиная с первого счета и разведения рук в стороны (второе упр.)—повторяется второй раз. К концу, к 8-ому такту музыки (не считая вступления), музыкальная динамичность понижаясь затихает и с нею вместе мягко заканчивается движение рук и выдыхание. Работа ног на этом упражнении, производимом на месте, отличается от вышеописанных музыкально-дыхательных упражнений, производившихся на шаг. Для того, чтобы грудная клетка при вдохе могла выдвигаться вперед до максимума и тело при этом с поднятыми вперед руками не теряло устойчивого равновесия, мы выдвигаем на каждый 1-ый счет каждого такта одну ногу, чередуя их на каждый такт. На каждый 3-ий счет нога плавно возвращается к основной стойке, из которой начинается движение. Таким образом, выдвигание ноги (начиная с левой) соединяется с одновременным разведением (или поднятием) рук и с началом вдоха. Начало отодвигания ноги на 3-ем счете назад, всегда соответствует началу сведения (или опускания) рук и началу выдыха.

Музыкально-дыхательные упражнения и дыхательная волна легко усваиваются даже мало-подготовленными группами и всегда совершаются охотно и с явным удовольствием, отражающимся на лицах занимающихся, после других упражнений, вызвавших одышку. Однако, в подготовке и изучении этих композиционных упражнений необходимо строго прове-

сти все вышеописанные 4 фазы движения: аметрическую, метрическую, ритмическую и пластическую. Характер аметрической фазы (изучение приемов) особого объяснения не требует. В метрической фазе, являющейся переходной ступенью дыхание обыкновенно проводится занимающимися не достаточно плавно, а как бы гранями, соответствуя граненым же движениям рук. В ритмической фазе чередование напряженного, как бы раскрытия всего тела для вдоха и смягченного закрывания рук и тела для выдыха, создают самый ритм движения; в этой фазе еще чувствуются отдельные грани и все упражнение не вполне округлено, как в следующей. В пластической фазе вся композиция движений, волнообразно поднимаясь и опускаясь, течет непрерывной струей; дыхание плавное, даже в максимуме вдоха, потому что соответствует плавному движению рук даже в момент их наибольшего напряжения.

ДЫХАТЕЛЬНАЯ ВОЛНА.

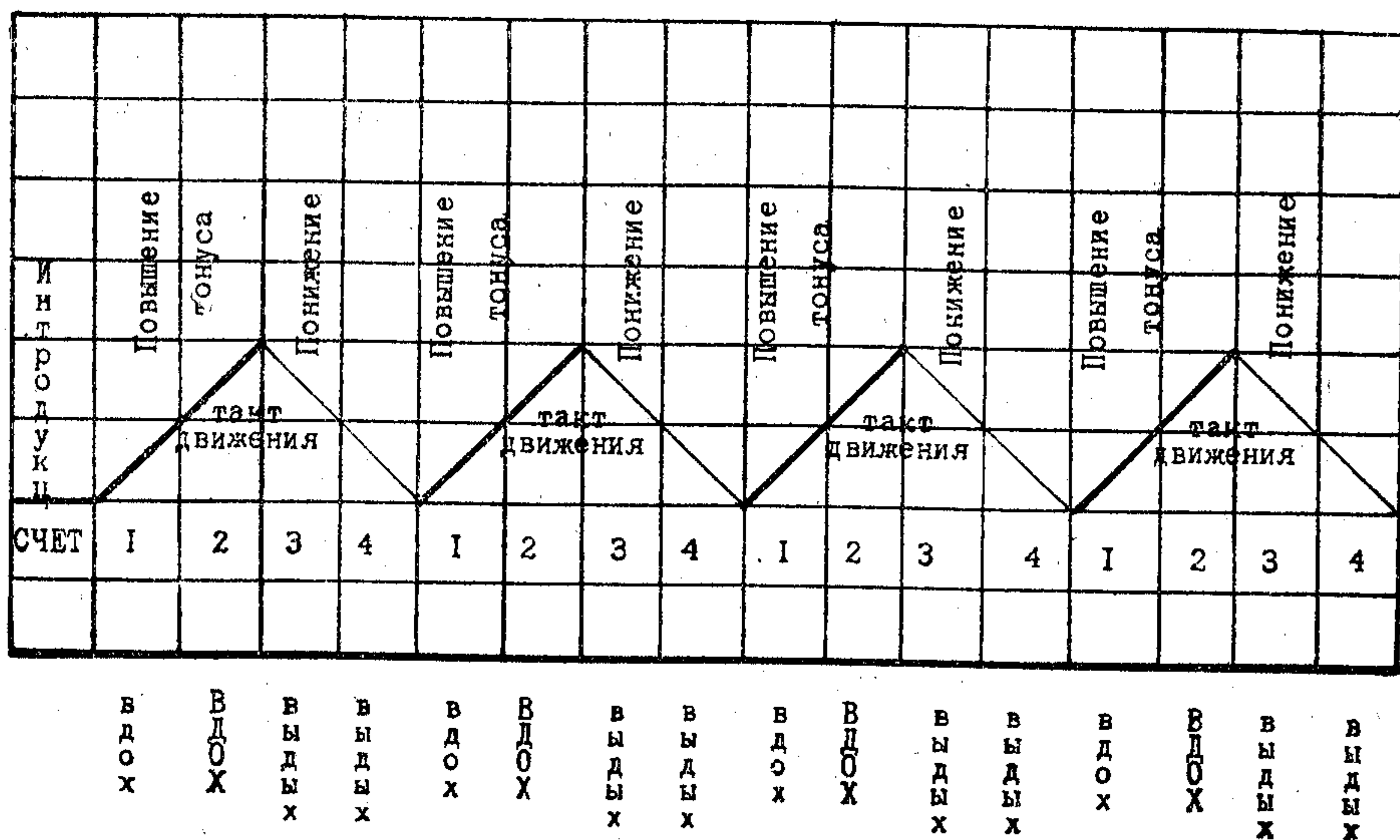


Рис. 5.

Чем скорее группа дойдет до пластической фазы дыхания, тем скорее инструктор получит в свои руки ценнейшее средство во всякое время регулировать с удовольствием для занимающихся, их сердечную и дыхательную деятельность.

Как только группа войдет во вкус дыхательных упражнений, она обязательно будет производить их пластически, в нормальном понимании значения этого слова. Большой ошибкой было бы со стороны инструктора добиваться с переходом на пластическую фазу — красоты, или, что еще хуже, слащавой сентиментальности движения. Надо предоставить каждому телу занимающегося выработать тот присущий ему, естественный стиль данного движения, который будет соответствовать внутреннему содержанию и внешней структуре данного человека. Погоня за вульгарной красотой может кроме того понизить даже гигиеническую полезность упражнения. Поэтому задача инструктора вырабатывать только правильность движения.

ПРИМЕРЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГИМНАСТИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ.

КОМСОМОЛЬСКИЙ ШАГ.

Общие указания.

Данная композиция является ритмическим упражнением на шаг, сопровождаемым коллективным пением и музыкой. Музыкальным мотивом и текстом для пения служит революционная песня „Смело, товарищи, в ногу“.

Композиция проводится в группах всякой численности и чем группа больше, тем эмотивная сторона упражнения выше и оказывает более глубокое влияние на участников, поднимая коллективную бодрость и жизнерадостность.

Исходное построение.

В зависимости от числа участников они строятся в колонну по 3, 4, 5, 6, 7 и т. д. Шеренга от шеренги строится на дистанции 2-х шагов. В колонне по 3, женщина стоит в середине между 2-мя мужчинами. В колонне по 4 и более, мужчины и женщины чередуются. Выгоднее и эффектнее брать нечетное число лиц в шеренге с тем, чтобы на флангах шеренги оказывались мужчины, а в промежутках женщины. Все участники пошереножно берутся под руки, крайние на флангах оставляют наружные руки свободными; тело и ноги в положении основной стойки.

Техника выполнения упражнения.

Движение начинается по команде: „шагом, марш“ — всеми одновременно с левой ноги. На первые 3 счета дела-

КОМСОМОЛЬСКИЙ ШАГ.

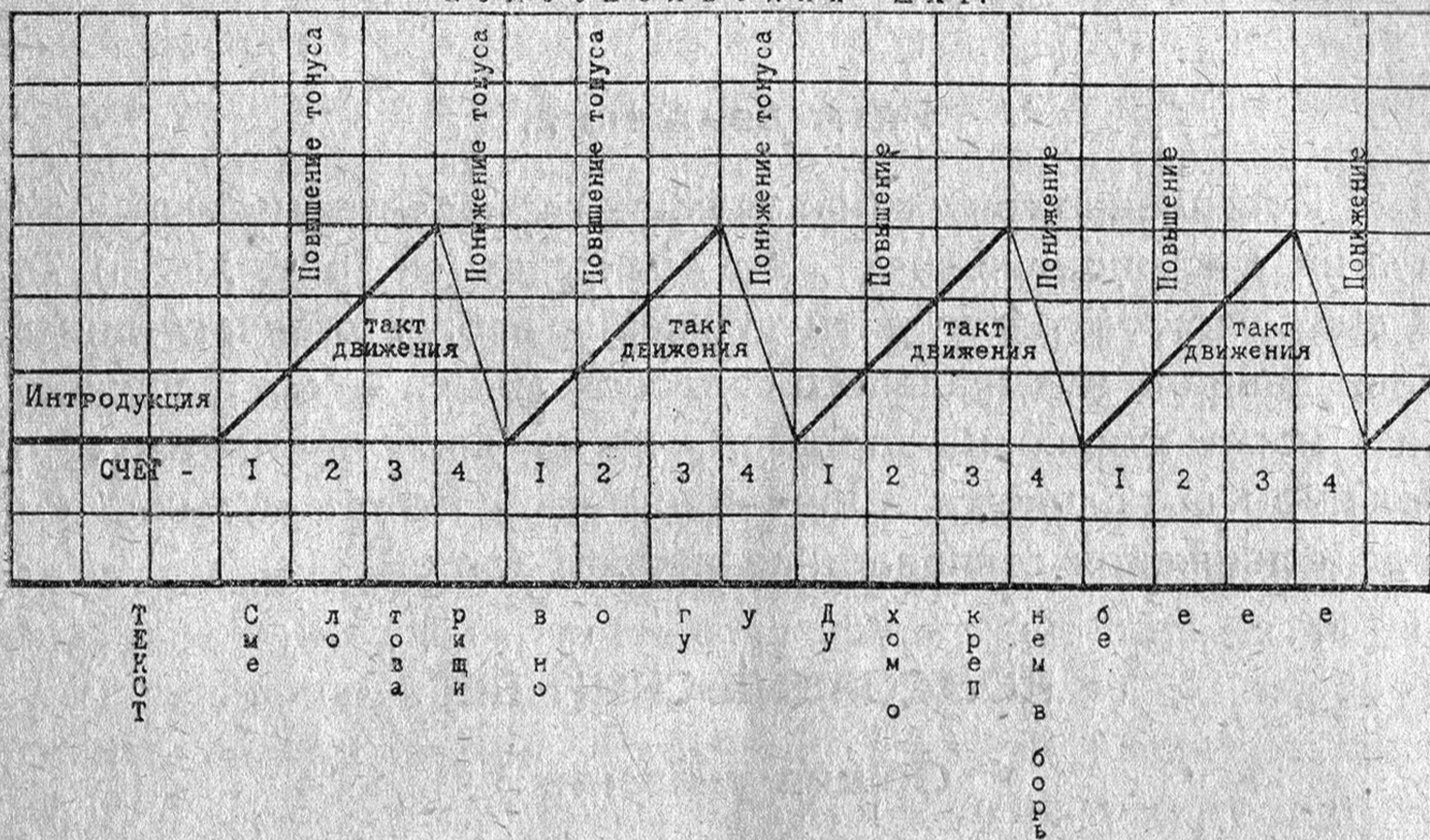


Рис. 6.

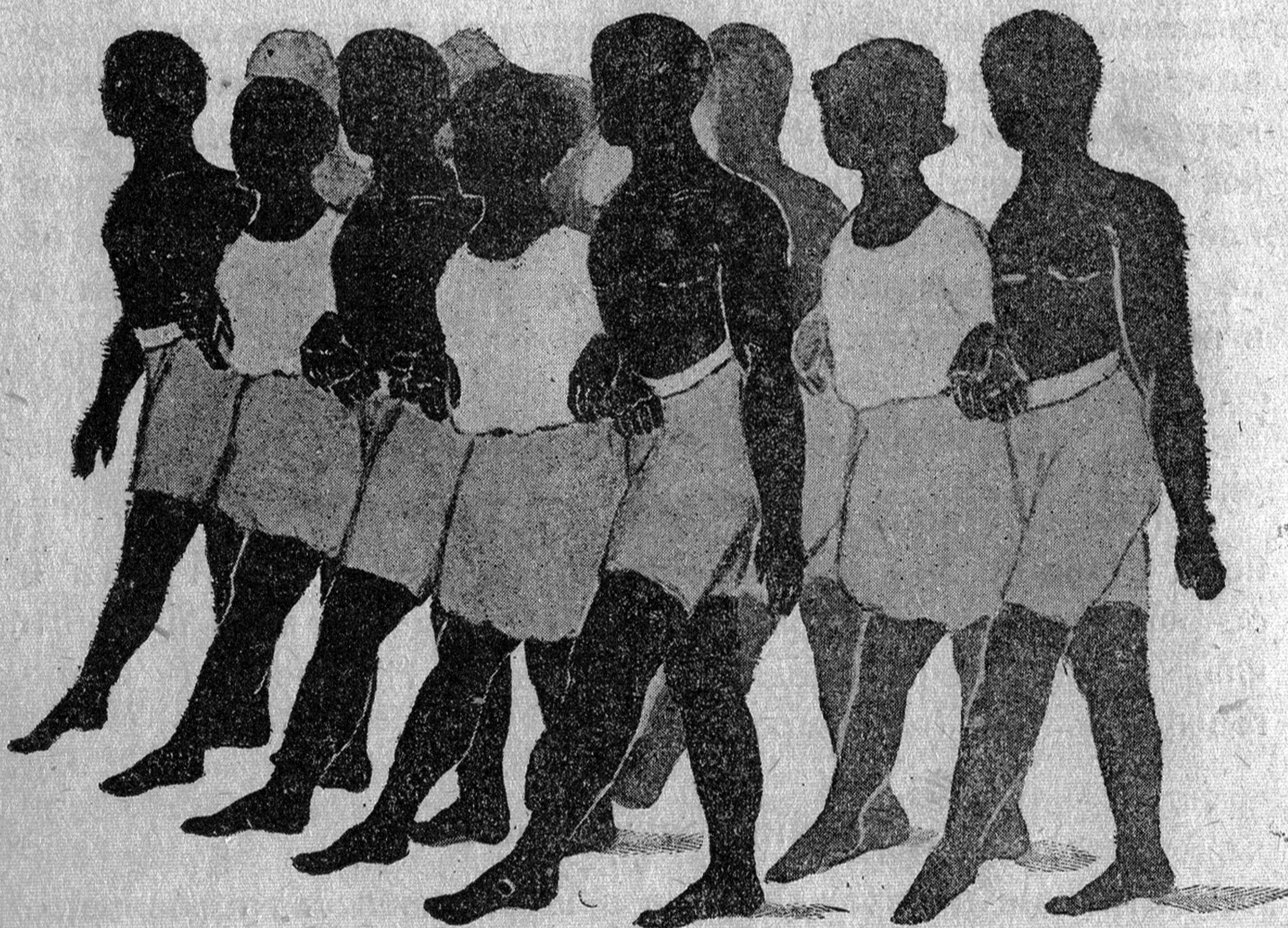


Рис. 7.

ются три гимнастических шага, с вытягиванием носка и постановкой ноги на ступню. На 4-ый счет делается правой ногой шаг назад с небольшим сгибанием колена правой ноги. Это чередование шагов: 3 вперед и 1 назад, повторяется каждые 4 счета (такт).

Ритм движения.

Повышение тонуса (напряжения) приходится на 1-ый, 2-ой и 3-ий счет, понижение — на 4-ый счет (см. рис. № 6 и 7). В виду того, что этот ритм движения вполне отвечает динамике данного музыкального сопровождения, — все упражнение носит стильный характер, легко воспринимается и с подъемом выполняется занимающимися. Начало музыки, пения и движения совпадает на первом такте.

КОМСОМОЛЬСКИЙ БЕГ.

Общая указания.

Это композиционное упражнение состоит в массовом ритмическом движении с чередующимися элементами бега и дыхания на шаг. Оно выполняется под музыкальное сопровождение известной комсомольской песни: „Как родная меня мать провожала“. По форме в это движение входят кроме элементов бега и дыхания — характерные черты русской пляски. Особое внимание следует обращать, однако, не на форму движения, а на ритм его в периодах бега и в периодах дыхания.

Исходное построение.

Группа строится парами или шеренгами по 4, 6 и т. д. на дистанции 3-х шагов одна от другой. Тело и ноги в основной стойке. Внутренние руки пары или всей шеренги кладутся на плечи соседним товарищам. Наружные (у фланговых) на пояс (на бедро).

Техника выполнения.

Стоящие в парах слева, а в шеренгах левая половина, — начинают движение с левой ноги, а стоящие справа (в ше-

ренгах—правая половина)—с правой. Начиная с первым счетом все делают 8 мягких, широких скачков бегом, приходящихся на нечетные слоги каждой строчки песни. При музыкальном аккомпанименте следует вести счет на: раз, и, два, и, три, и... до восьми, что будет соответствовать 8-ми скачкам бега, а в словах песни строчке: „**как род-на-я ме-ня мать—про-во-жа-ла-а**“ при чем каждый слог жирным шрифтом приходится на момент каждого бегового скачка, а прочие слоги в тире приходятся на выдержку тела в принятом после скачка положении. 8-ой счет придется на внутреннюю ногу каждого из пары (в шеренгах—на ногу идущую к середине). На 9-й, или иначе на 1-й новый счет после 8-ми предыдущих, каждый танцующий в паре или в шеренге, ударяет подошвой наружной ноги об пол и выдерживает промежуточный счет „и“. На счет „два“ быстро поднимает прямую наружную ногу с вытянутым носком и выдержав ее на счет „и“ делает на счет „три и“ бросок ею назад. С этого момента идет движение беговыми скачками назад на счета 4, 5, 6, 7, 8. Счет 8 придется на внутреннюю ногу, при чем стоящий в паре слева (юноша) переносит всю тяжесть тела на внутреннюю ногу. Далее на новый счет „раз“ он выносит наружную ногу влево и назад и на дополнительный счет „и“, как бы отталкиваясь ее носком, делает поворотное движение на носке внутренней ноги влево, приподнимаясь на носке и на счет „два“ опускаясь на пятку. Затем на счет „три и“ снова заносит наружную ногу назад на носок и снова на „четыре и“ поворачивается влево на носке правой ноги. Продолжая отталкивания и повороты на каждые 2 счета, он на 8 счетов делает полный круговой поворот и возвращается в прежнее положение. Стоящий справа (девушка) в этот период танца обходит своего партнера движением вокруг него влево, при чем на каждый нечетный, акцентированный, счет, вытягивает внутреннюю (левую ногу), наружную же (правую), полушагами на каждый четный счет обводит по кругу влево с небольшим на нее на каждом полушаге приседанием. На счет восемь, пара приходит в исходное положение. Руки за весь период бега и вращения, остаются в прежнем положении на плечах и у пояса. В шеренге поворот производит каждая пара отдельно. Период поворота пары в танце соответствует повторению второй строфы

стиха в песне, т. е., например: в первом четверостишии это будет обычно принятым повторением слов: „так и вся моя родня набежала“. Далее следует период глубокого дыхания, соответствующий в песне каждому четному четверостишию. В этом периоде оба находящиеся в паре (шеренга остается после поворота разделенной на пары) снимают руки с плеч и берутся за руки; наружные руки опускаются с пояса и отводятся слегка от тела ладонями вперед. Каждый в паре делает шаг наружной ногой вперед на счет „раз и“; на счет „два и“ делает небольшое приседание на внутренней ноге при чем руки широко разводятся в стороны и производится глубокий вдох, соответствующий счетам: „раз и, два и“. Максимум вдоха приходится, как во всех вышеописанных формах ритмического дыхания, на счет „два“. Грудь при этом как бы раскрывается и танцующие, не раз'единяя внутренних рук, слегка поворачиваются друг к другу. На счет „три и“, делается шаг наружной ногой и на счет „четыре и“, внутренней ногой. Далее с шагом на пятый счет наружной ноги повторяется та же дыхательная форма на 4 счета с выдерживанием дополнительных счетов „и“ на каждом шаге. Эти дыхательные движения с чередованием шага длятся в течение всего второго куплета и обычного повторения его двух последних строк. С первым счетом 3-го куплета возобновляется период бега по вышеуказанной форме и счету. Затем, на четвертом куплете, идет период дыхания и т. д.

Ритм движения.

Это упражнение является значительно более сложным по ритму, чем „комсомольский шаг“.

Оно, как по структуре, так и по характеру, состоит из 2-х периодов и каждый период отличается своим характерным ритмом.

Во всей беговой части композиции чувствуется определенный двухсчетный ритм, как в музыке, так и в вызываемом ею движении. Скандируя слоги текста песни и делая ударения на 1,3 и на дальнейших нечетных слогах, мы легко определяем ритм этого, динамически очень сильного, вокально-музыкального и моторного произведения, (пример: „кà-к род-нàя, мé-ня ма-ать прó-во-жа-а-лà-а“ и т. д.). Акцен-

тированным (с повышенным тонусом) является основной слог; понижение тонуса приходится на дополнительное „и“. Второй период движения — дыхательный. В нем определено чувствуется, в музыке и передается в движение типичный ритм четырехсчетного музыкально-дыхательного упражнения с повышением на первый и особенно на второй счет, с развитием вдоха и с понижением на третий и четвертый счет с выдохом.

Темп, т. е. скорость движения, в этих двух периодах также различная; в периоде бега темп значительно более учащен и соответствует музыкальному термину *vivace*. В периоде дыхания темп становится плавным и соответствует музыкальному термину *allegretto*.

ЧАСЫ РЕВОЛЮЦИИ.

Ритмическая пантомима с элементарно-воспитательными гимнастическими упражнениями.

Общие указания.

Пантомима рассчитана на число участников от 60 и больше. Она требует средней гимнастической и ритмической подготовленности их. Основной задачей пантомимы является одновременное выполнение различными группами разных элементарно-воспитательных упражнений на разные консолирующие ритмы. В общей картине движения получается впечатление сложного, стройно работающего механизма, в котором каждое колесо занимает свое строго определенное место и движется по своему ритму, выполняющему строгую задачу, поставленную ему общим назначением механизма.

Идейное содержание.

Революционный рабочий, со свернутым красным флагом в правой руке, выходит на арену мира. Мерно и решительно он идет к центральной заводной пружине часов. Эта сложная пружина революционного завода воплощается в четырех величественных фигурах: рабочего, крестьянина, красноармейца и моряка. Упершись в рычаг пружины и напрягая силы, рабочий поворачивает ее; она постепенно поддается его усилиям и заводится сначала медленно, а затем все

более и более быстро. Пустив в ход центральную пружину, революционный рабочий идет далее к регулятору — маятнику, олицетворяемому вечно юной наукой,двигаемой революционными учеными. Прикоснувшись красным флагом к науке, рабочий вводит маятник науки в ритмический ход часов революции. Далее он идет к часовой стрелке и, касаясь ее флагом, приводит ее в движение. Одновременно с ней

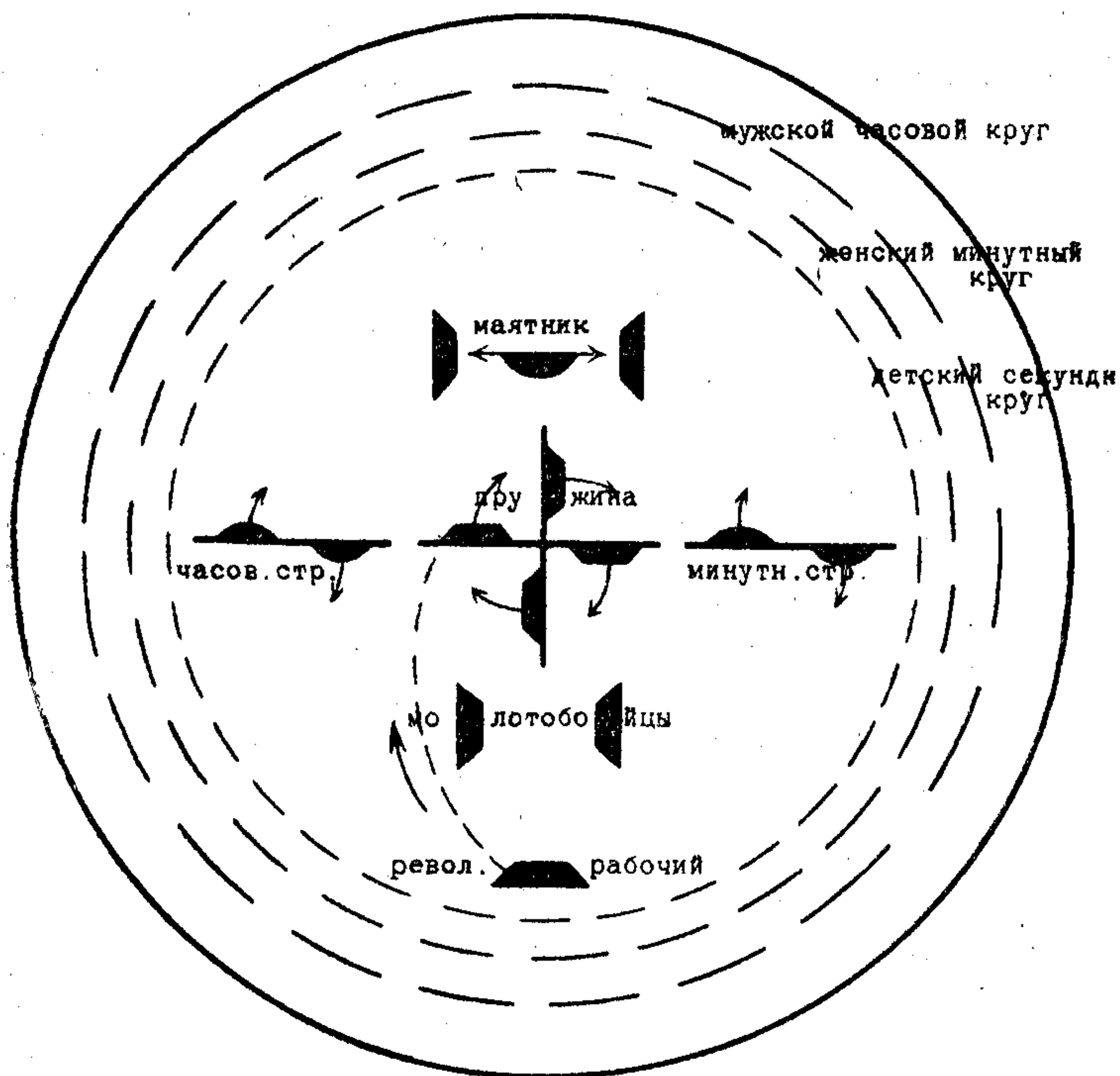


Рис. 8.

начинается также движение большого часового колеса (наружного круга). Далее рабочий идет и касается минутной стрелки. Вместе с ней начинает движение минутное колесо (средний круг). Рабочий касается флагом зубцов секундного колеса (внутренний круг) и быстрые секунды бегут одна за другой в непрерывном стремлении.

Революция идет в толще всех революционных слоев человечества. Но она идет глухо и нет еще ее мощного, звучного проявления. Тогда рабочий подходит к могучим фигурам рабочих металлистов. Он касается их флагом; мускулистые руки и плечи молотобойцев мерно развора-

чиваются и по миру разносится первый громовой удар боя часов революции.

Один удар боя чеканно и размеренно следует за другим. Вот 4-ый удар. Пятиконечная красная звезда на развернутом флаге рабочего, вместе с ним высоко поднимается над миром и землю охватывают могучие звуки пролетарского гимна.

Исходное построение.

(К рис. 8).

В квадратном зале (круг).

Перед исходным построением пантомимы, предполагается выход участников на середину зала из прилегающего помещения. Первым выходит революционный рабочий со свернутым флагом в руке. Он твердо идет к середине передней, от зрителей, стороны и повернувшись к ним спиной, поворачивается лицом навстречу следующим выходящим группам. За ним выходят четыре основных мужских фигуры центральной пружины, которые мерным сильным шагом под звуки четкого марша в медленном темпе проходят на середину зала и становятся в центре, в плане четырехугольника, все с поворотом направо, соединенные между собой правыми руками, вытянутыми на перекрест. Левые руки подняты в стороны, как рычаги, из которых два расположены вдоль зала и два поперек. Тело и ноги в основной стойке. Когда пружины уже встали, выходят в зал три фигуры маятника в затылок, две мужских — спереди и сзади и одна женская посередине. Темп их движения более быстр, чем темп пружин, но четкость и ритмичность маршевого музыкального сопровождения должна сохраняться. Фигуры маятника становятся позади пружин. Женская фигура (наука) — в основной стойке, руки опущены вдоль тела. Боковые мужские фигуры в поворотах лицом к средней на выпадах на левую ногу, с руками согнутыми и поднятыми к груди, ладонями вперед.

Когда установились фигуры маятника, мерным грузным маршем выходят две фигуры молотобойцев с молотами на плечах. Они проходят вперед и становятся поперек зала впереди пружины; поворачиваются лицом друг к другу и сделав выпад на левые ноги опускают молота с плеч на

пол. После установки молотобойцев выбегают в ритме широкого бега 4 женских фигуры, составляющих попарно две стрелки — часовую и минутную. Все четверо бегут в затылок одна другой и добежав до середины передней к зрителям стороны зала, разбегаются попарно в обе стороны и становятся по бокам центральной пружины поперек зала, взявшись вытянутыми правыми руками и вытянув левые, с лицами, обращенными в разные стороны. Тело и ноги в основной стойке. За стрелками частым ритмическим бегом по кругу направо держась за руки выбегают дети или подростки, изображающие зубцы секундного колеса. Они замыкают полный круг, окружив все внутренние фигуры и останавливаются в стойке вольно, оставаясь в повороте налево с лицами, обращенными по направлению движения вправо по залу. Следующими в ритме четвертей, выходят в зал женские фигуры, составляющие звенья минутного круга. Они ритмическим шагом со свободными (не соединенными) руками обходят снаружи секундный круг и замкнувши свой круг, останавливаются в положении ритмопластического вольно, с лицами, обращенными по направлению движения. За минутами выходят медленным полунотным шагом мужские фигуры часового круга и в движении по залу направо окружают снаружи женский круг минут. Желательно, чтобы головные номера секундного, минутного и часового кругов, прились на одной линии в передней стороне, обращенной к большинству зрителей. Мужской наружный круг остановившись принимает стойку гимнастического „вольно“, оставаясь обращенным лицом по направлению движения направо по залу. Фигура революционного рабочего, вышедшего первым и ставшего в середине передней стороны, должна придтись внутри кругов в промежутке между секундным кругом и молотобойцами.

Исходное построение.

(К рис. 9).

В удлиненном зале (овал).

Построение изменяется в том отношении, что площадью движения является не круг, а овал. В этом случае, особенно если зрители располагаются преимущественно на одной из

коротких сторон зала, — размещение внутренних фигур несколько изменяется. Центральная пружина устанавливается не в центре зала, а ближе к ее задней короткой стороне. Перед пружиной становится маятник, а перед маятником молотобойцы. Часовая и минутная стрелки располагаются не поперек зала, а по средней продольной линии его, при чем часовая стрелка становится впереди молотобойцев, а минутная позади пружины. Фигура революционного рабочего помещается слева от минутной стрелки, считая левую сторону от зрителей.

Техника исполнения пантомимы.

С 1-ым счетом мерного музыкального сопровождения на четыре четверти, рабочий, делая 8 шагов, доходит до вытянутой поперек зала левой руки рабочего, входящего в состав центральной пружины. На следующий первый счет он обеими рука-

ми с силой берет надхватом вытянутую руку и одновременно делает выпад левой ногой вперед; на дальнейший счет рабочий делает еще три выпада на 2 счета каждый, при чем фигуры пружины также делают 4 полувывпадных движения, одновременных с фигурой рабочего, и весь механизм поворачивается вправо. После 4-х выпадов на 2 счета каждый, вращение ускоряется

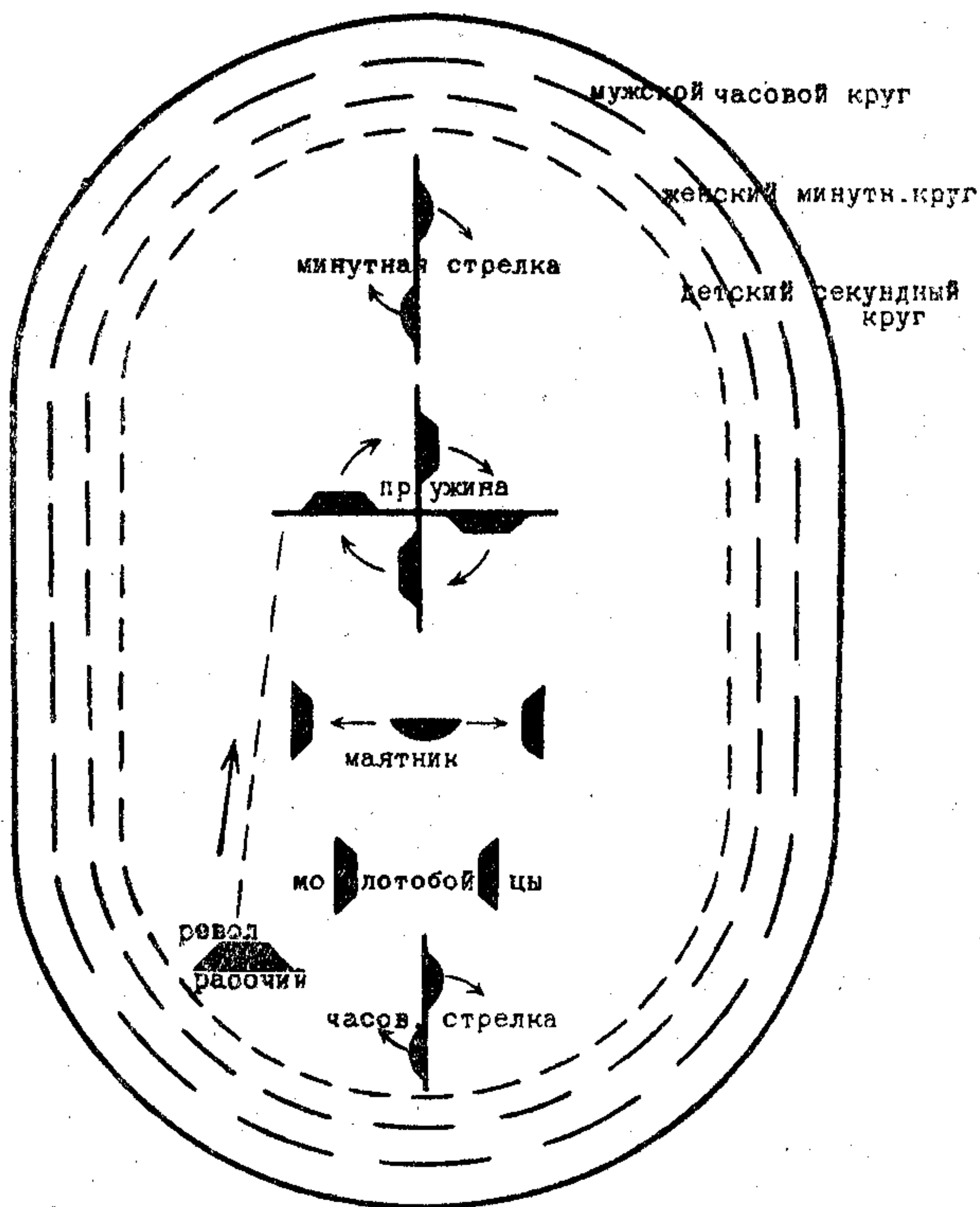


Рис. 9.

вдвое и делаются 4 выпада на каждый счет. После этого пружины продолжают движение в полученном ритме, а рабочий, обойдя их, подходит к маятнику и касается его на 4-ый счет такта, с тем расчетом, чтобы качание маятника началось со следующим первым счетом. Фигура маятника, сохраняя во всем движении основную стойку, качается вправо и влево на 2 счета (полунота), поддерживаемая и подталкиваемая с каждой стороны в плечи руками боковых фигур. От маятника рабочий идет к часовой стрелке и на 4-ый счет такта при чем наружный мужской круг из стойки „вольно“ становится „смирно“. На следующий 1-ый счет, часовая стрелка а с нею вместе весь наружный часовой круг (мужской) начинают движение шагом на 2 счета (полунота), с левой ноги. На каждый 1-ый и 3-ий счет делается шаг вперед; на каждый 2-ой и 4-ый задняя нога выдерживается в вытянутом положении. Руки в противоположении к ногам (левая нога, правая рука) поочередно поднимаются и вытягиваются вперед на 1-ый и 3-ий счет; на 2-ой и 4-ый опускаются. Все тело слегка наклонно вперед, как бы в стремлении к непрерывному движению. Концы пальцев вытягиваются в направлении плеча впереди идущего товарища, как бы цепляя звено за звеном.

Далее рабочий на 4-ый счет касается флагом минутной стрелки, при чем средний женский минутный круг сразу становится „смирно“. На 1-ый следующий счет минутная стрелка и минутный круг начинают движение с левой ноги на каждый счет (четвертями) при этом положение рук то же, что и в наружном круге, только поднятие их приходится на каждый счет. Затем рабочий на 4-ый же счет легко касается флагом плеча головного номера секундного круга, который сразу становится „смирно“ и все секунды берутся за руки. С 1-ым следующим счетом под ритм музыкального сопровождения на восьмушки, секунды начинают свой бег восьмушками. После этого, когда пружина, маятник, стрелки и все 3 круга вошли в движение и ведут его, рабочий переходит на противоположную сторону и подойдя к правому, от зрителей, молотобойцу, на 4-ый счет касается его. На 1-ый следующий счет молотобойцы обеими руками захватывают рукоятки молотов, на 2-ой счет опускают молота из косого положения — вертикально вниз; на 3-ий счет

заносят молота вправо назад; на 4-ый поднимают их сзади в положение кверху и назад и на новый 1-ый счет ударяют наверху и вперед молот об молот. На следующий 2-ой счет молота опускаются вертикально вниз и повторяется дальнейшее их вращение назад и кверху на те же счеты, с ударом на каждый 1-ый счет. После 3-го удара рабочий входит в центр фигуры пружин. На 4-ый удар все четыре живых пружины, взяв его за бедра выше колен, поднимают вертикально кверху. Рабочий распускает флаг, держа древко в правой, а развернутый угол флага—в поднятой левой руке. В этот момент сразу все круги и внутренние фигуры останавливаются, поворачиваются лицом к красному флагу и под музыкальный аккомпанимент поют первый куплет Интернационала.

Перестроение для ухода из зала.

По окончании Интернационала рабочий опускается вниз, все внутренние фигуры поворачиваются лицом в те стороны, где к каждой ближе находится круг. Все 3 круга из положения лицом к центру делают поворот налево. Первым начинает выходной марш секундный круг, который по головному номеру выходит из среднего и наружного кругов, прорезавшись через них у головного номера среднего (женского) круга. За внутренним кругом начинает марш средний (женский) круг, который прорезает наружный (мужской) круг перед его головным номером. Как только женский круг начал движение, все внутренние женские фигуры входят в круг на свои места по росту. Когда вышел женский круг начинается движение мужского, при чем внутренние мужские фигуры входят на свои места по росту. Выходное движение каждого круга производится правым плечем вперед с выходом по залу налево, т. е. с направлением движения противоположным тому, которое велось кругами в выполнении движения самой пантомимы.

Ритм пантомимы.

Из вышеописанного ясно, что ритм всей композиции складывается из ритмов всех отдельных фигур ее и для музыкального сопровождения ставится серьезная задача оттене-

ния, среди общего аккомпанимента, ритма каждой, вновь вступающей в работу, части. Основным ритмом является ритм на четыре четверти.

Костюмы и принадлежности.

1. Революционный рабочий одет в синюю блузу с красным шарфом. В правой руке у него красный флаг, с нашивкой на нем малиновой звездой.

2. Фигуры пружин одеты: 1-я — в рабочую блузу, 2-ая — в крестьянскую рубашку, штаны и лапти (или сапоги), 3-ья — красноармейцем, 4-ая — военмором.

3. Фигуры маятника: — средняя женская задрапирована в красную ткань, не мешающую движениям; боковые в фуражках ВУЗ'ов.

4. Молотобойцы с обнаженными торсами и с большими деревянными молотами.

5. Стрелки в спортивных костюмах с красными шарфами через плечо.

6. Все фигуры в кругах — в спортивных костюмах с красными поясами.

Очень желательно при постановке пантомимы в продолговатом зале ставить фигуры маятника на небольшое возвышение, чтобы они не были загорожены от большинства зрителей пружиной и молотобойцами.

„ВСЯ СИЛА — В СОЮЗЕ“.

Пример массовой музыкально-вокальной коллективной декламации.

Текст *Н. Д. Королева.*
Музыка *Н. С. Дворикова.*

Группа инструкторов:

Печатник! Печатник! Твой вид нездоров,
Глаза твои тусклы, во рту нет зубов,
Ты кашляешь глухо, вдыхая хрипишь.
Зачем ты так сгорбивши спину стоишь?

Группа старых печатников:

Затем, что стою я всю жизнь над станком,
Дышу кислотой, и сурьмой, и свинцом,
Вдыхаю я гарта проклятую пыль
И грудь раз'едает смертельная гниль.

Группа инструкторов:

Печатник! Печатник! Ужель навсегда
И впредь обречен ты, как жертва труда;
Как жертва станка, кислоты и свинца,
Ужель ты не видишь проклятью конца?

Все спартаковцы:

Мы видим конец. Небосклон заалел!
К нам пламенный вихрь свободы влетел.
Влетел в мастерские; пахнул по станкам,
По лицам землистым, по тусклым глазам.
Он в зареве алом в Союз нас сплотил
И стягом Союзным наш труд освятил.

Группы девушек спартаковок:

Союз нас к здоровой культуре ведет,
Союз нам на помощь науку зовет,
Союз обезвредит свинцовую пыль,
Союз уничтожит проклятую гниль.

Группы юношей спартаковцев:

Мы к воздуху, к солнцу, к природе идем,
Мы дышим всей грудью, мы громко поем.
Спина распрямилась и кровь горяча
И сброшена ранняя старость с плеча.

Группы взрослых рабочих-спартаковцев:

Товарищ! Ты что там в сторонке стоишь,
Махаешь рукой, безнадежно кряhtiшь?
Встряхнись! И не бойся, что стар, а не млад.
Здоровье для всех, — и для всех наш отряд.

Все группы спартаковцев:

Отряд наш Союзный, — отряд боевой
И дружно мы бьемся за жребий иной,
За жизнь! За здоровье! И мы — победим.
Вся сила в Союзе. Идем же за ним!

Все приведенные мною в этом отделе композиции
рассчитаны и практиковались на больших группах и массах
молодежи с начальной гимнастической подготовкой.

II.

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ТАНЦЫ.

В. Н. Короновский.

1. Методика и основы их применения.

Коллективные танцы входят в программу системы „Спартак“. Вопрос этот требует методической проработки, так как

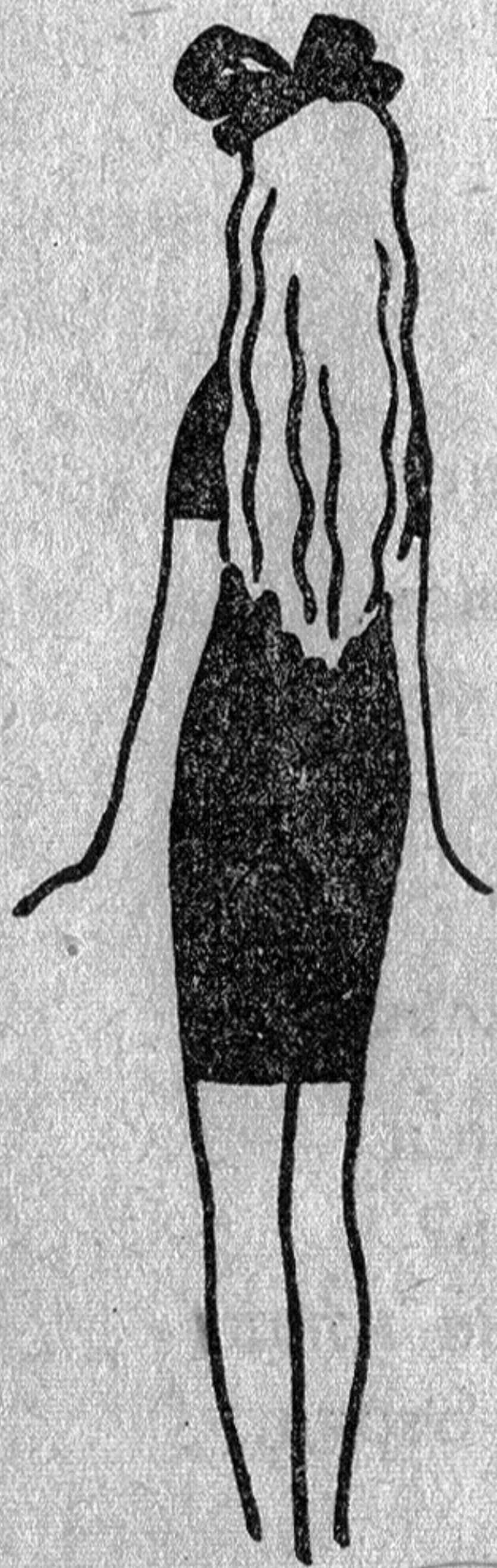


Рис. 10.



Рис. 11.

в опыте массовой физической культуры он является достаточно новым.

Совершенно ясно, что танец, в широком понимании этого слова, представляет весьма удобную коллективно-художественную форму, которую можно и должно включить в систему физического воспитания известных возрастных и половых групп. Гораздо сложнее вопрос, какие именно

танцы для этого выбирать и как согласовать их формы с условием простоты и массовой доступности.



Рис. 12.



Рис. 13.

Хореографическое искусство — искусство весьма консервативное. Многое и весьма многое оно в неприкосновенности принесло от античных времен, но на протяжении столетий влияния моды, обычая и требований преимущественно господствующих классов оставили на нем свои следы, свои рубцы.

От этих следов танцы должны быть очищены. „Фокстроты“, „медвежьи танцы“, различные „беженки“, „аэропланы“, вся эта наносная нечисть европейских кабаков завалили чистую и хорошую идею танцев слоем грязи. Когда мы говорим о включении танцев в программу физического воспитания, мы полагаем, что танцы должны быть пропущены через весьма строгий фильтр эстетического отбора. Но мало этого: для нас могут быть приемлемы только такие танцы, которые физически здоровы, кото-



Рис. 14.

рые анатомически правильны, технически просты и доступны, и благодаря всем этим признакам легко укладываются в нашу рациональную кривую.

В поисках таких танцев приходится возвращаться к античному периоду, когда танцы, по свидетельству Платона, служили — „развитию силы, гибкости, красоты“.

Из источника здорового, физически сильного и пластичного танца почерпнула свое раскрепощение и свой успех Изидора Дункан.

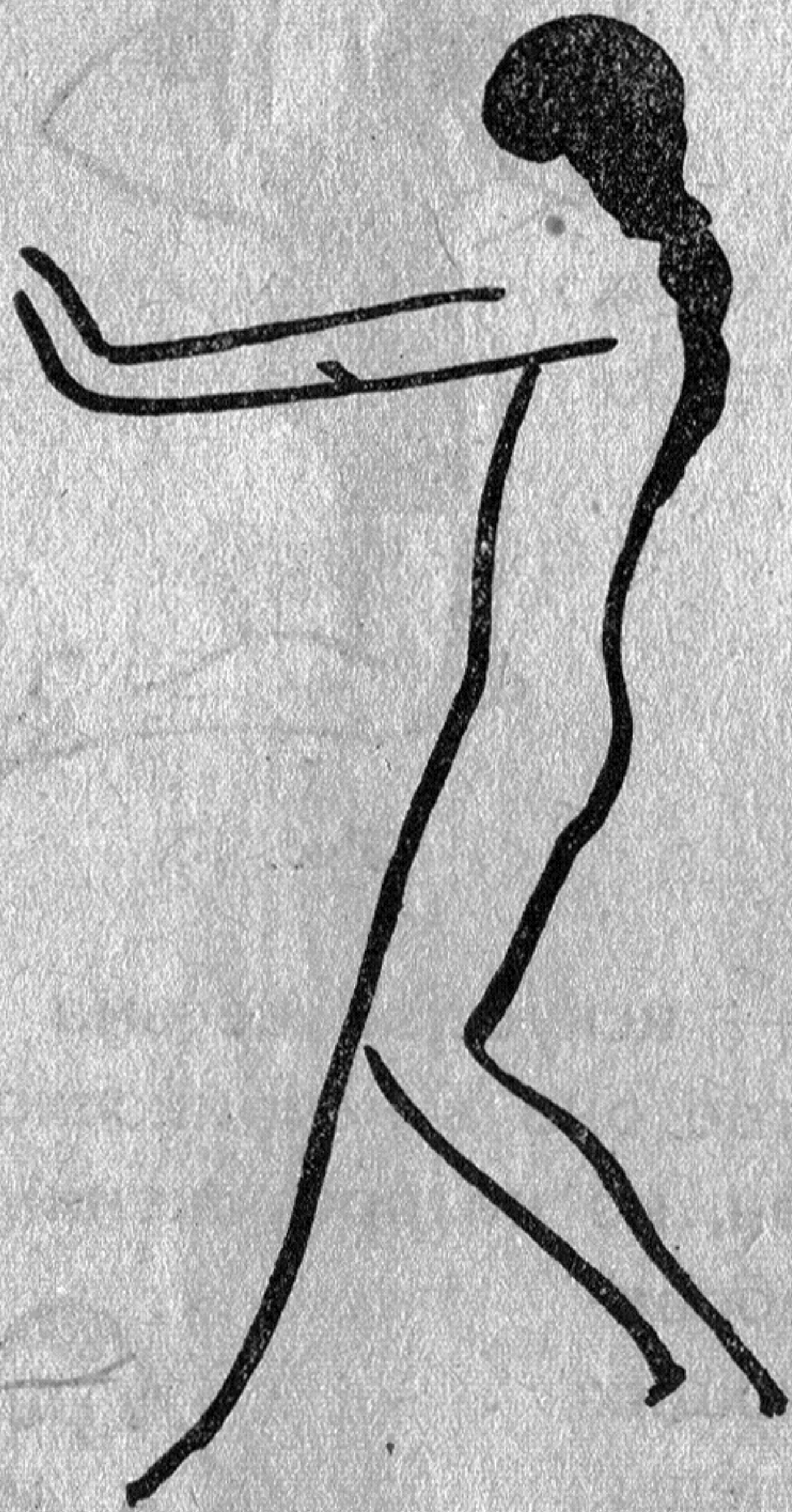


Рис. 15.

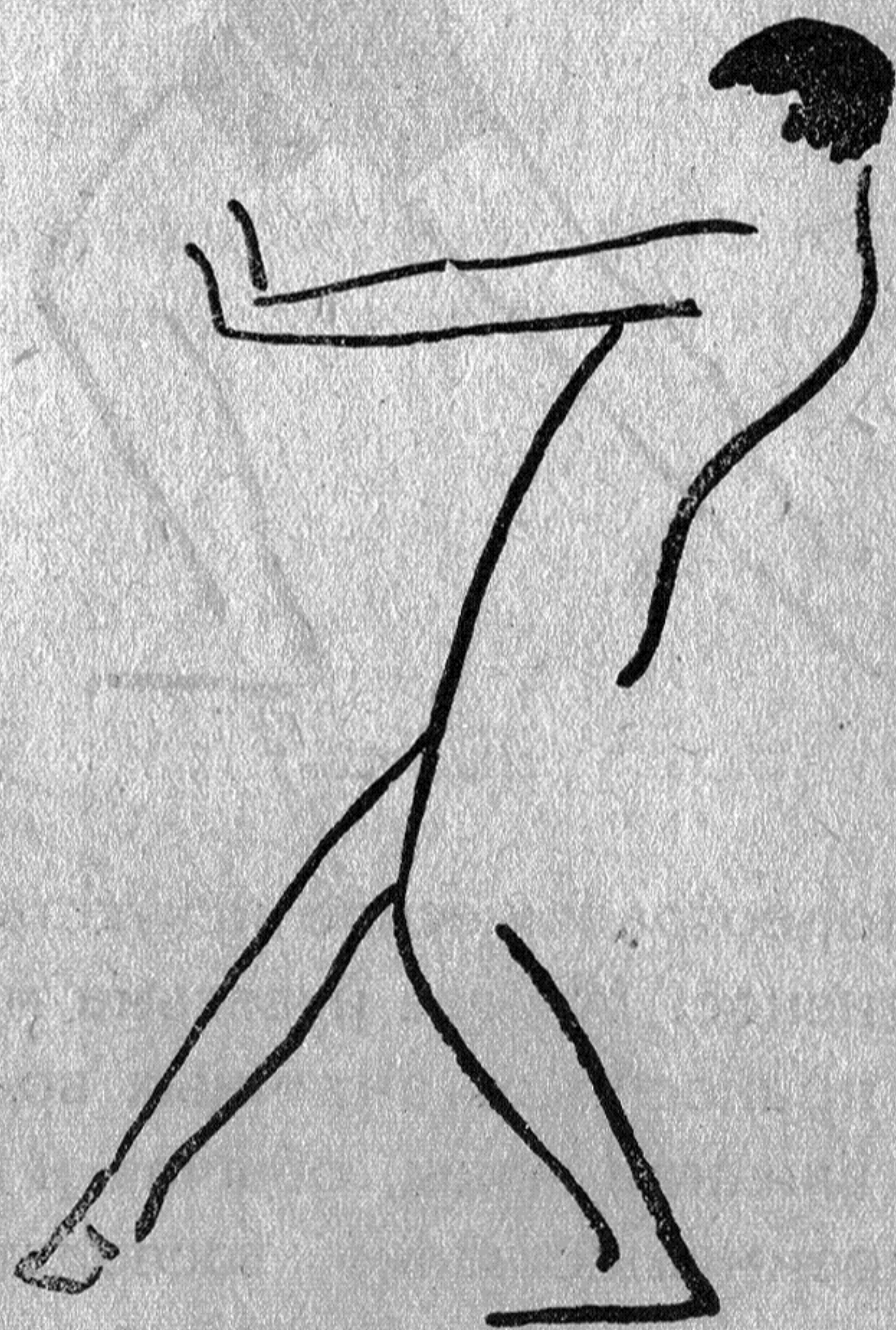


Рис. 16.

Но успехи этих экскурсий в область истории практически не коснулись масс. Правда, родились „босоножки“, на сцене зашевелились, но массовые, общественные танцы своей физиономии не изменили.

Предстоят еще долгие искания и работы, пока мы сможем найти, утвердить и привить какой-нибудь массовый танец, удовлетворяющий всем требованиям физической культуры. Пока же мы должны пользоваться тем, что у нас имеется в быту от старого и очистив от всего излишнего и вредного, приспособить его к служению настоящему.

Если оставить в стороне мимическое содержание, то весь художественный элемент танца заключается в красоте

движений и поз (см. рис. 12 — 20)¹⁾. Чем танец более распространен, чем он общественнее, тем он проще. Всякий танец складывается из основных движений. Комбинации этих основных движений дают движения сложные. Всякое основное, простейшее движение производится из той или иной „позиции“ или исходного положения. Следовательно красота танца складывается из правильных и красивых статистических моментов тела и правильных и пластических динамических моментов²⁾. Требования гигиеническое к этим основным позициям и движениям: „1) дыхание не стеснять, 2) грудь не сжимать, 3) темп движения должен соответствовать ритму дыхания, 4) все они должны происходить в исключительно гигиенической обстановке (пол чисто выметен, свежий воздух).

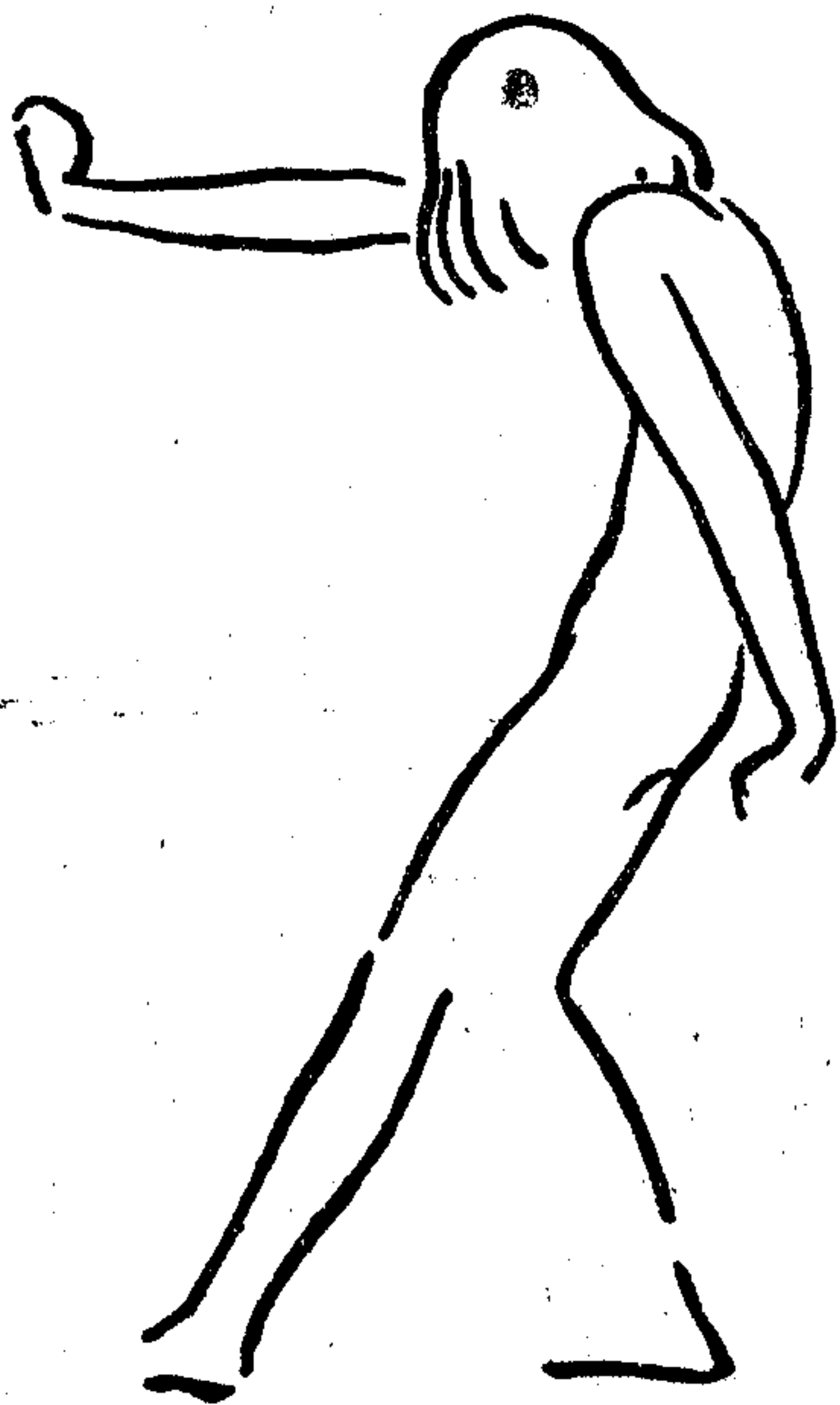


Рис. 17.



Рис. 18.

новке (пол чисто выметен, свежий воздух).

Основных позиций немного. Они сводятся к раз обусловленным положениям ног, рук, корпуса и головы.

Основных позиций для ног — четыре.

Первая позиция — поставить вытянутые ноги так, чтобы пятки были вместе, а носки как можно больше врозь (рис. 19).

Вторая позиция — стоя в первой позиции отставить правую ногу вперед и вправо, поставив ее на носок и стоя твердо на обеих ногах (рис. 20).

1) К. Штарк. — Э. Жак Далькроз и его система. Изд. „Петроград, 1924, стр. 93.

2) Л. Нелидова. — Искусство движений и балетная гимнастика. Стр. 29.

Третья позиция — из второй позиции придвинуть правую ногу к левой таким образом, чтобы каблук правой прикасался к середине подошвы левой (рис. 21).

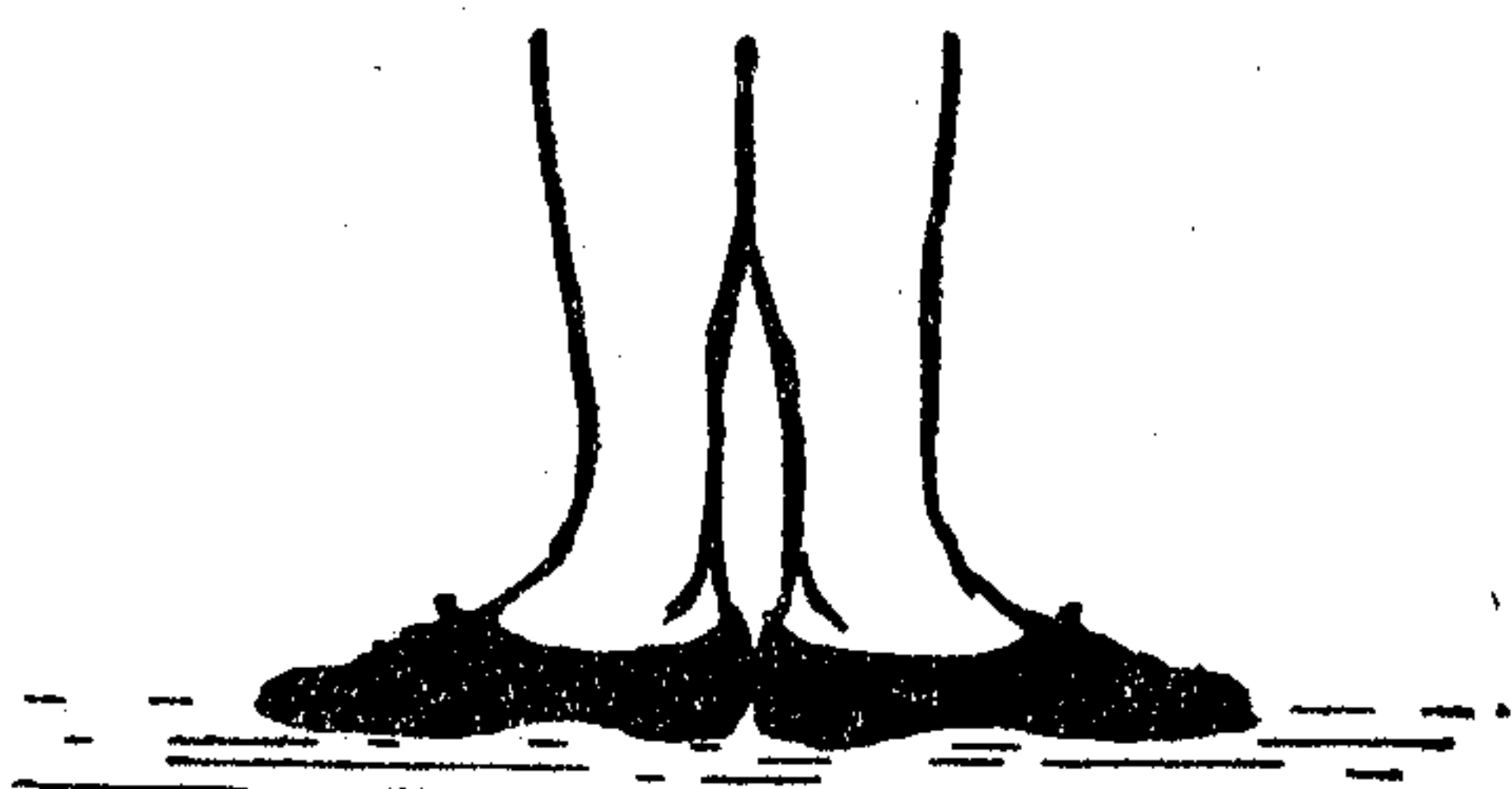


Рис. 19.

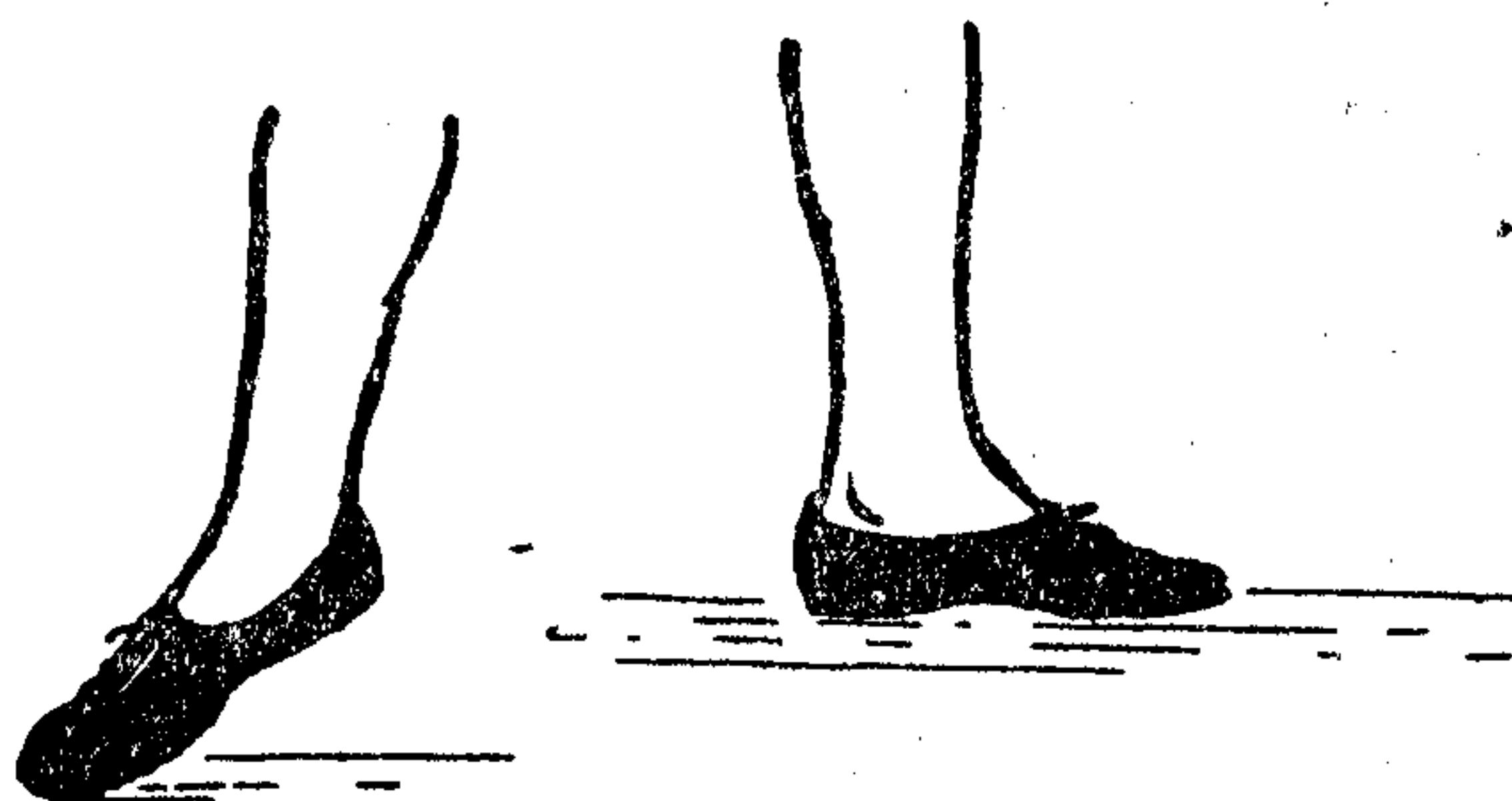


Рис. 20.

Четвертая позиция — из третьей позиции выставить правую ногу вперед на носок, но так, чтобы носки смотрели в разные стороны (рис. 22).



Рис. 21.

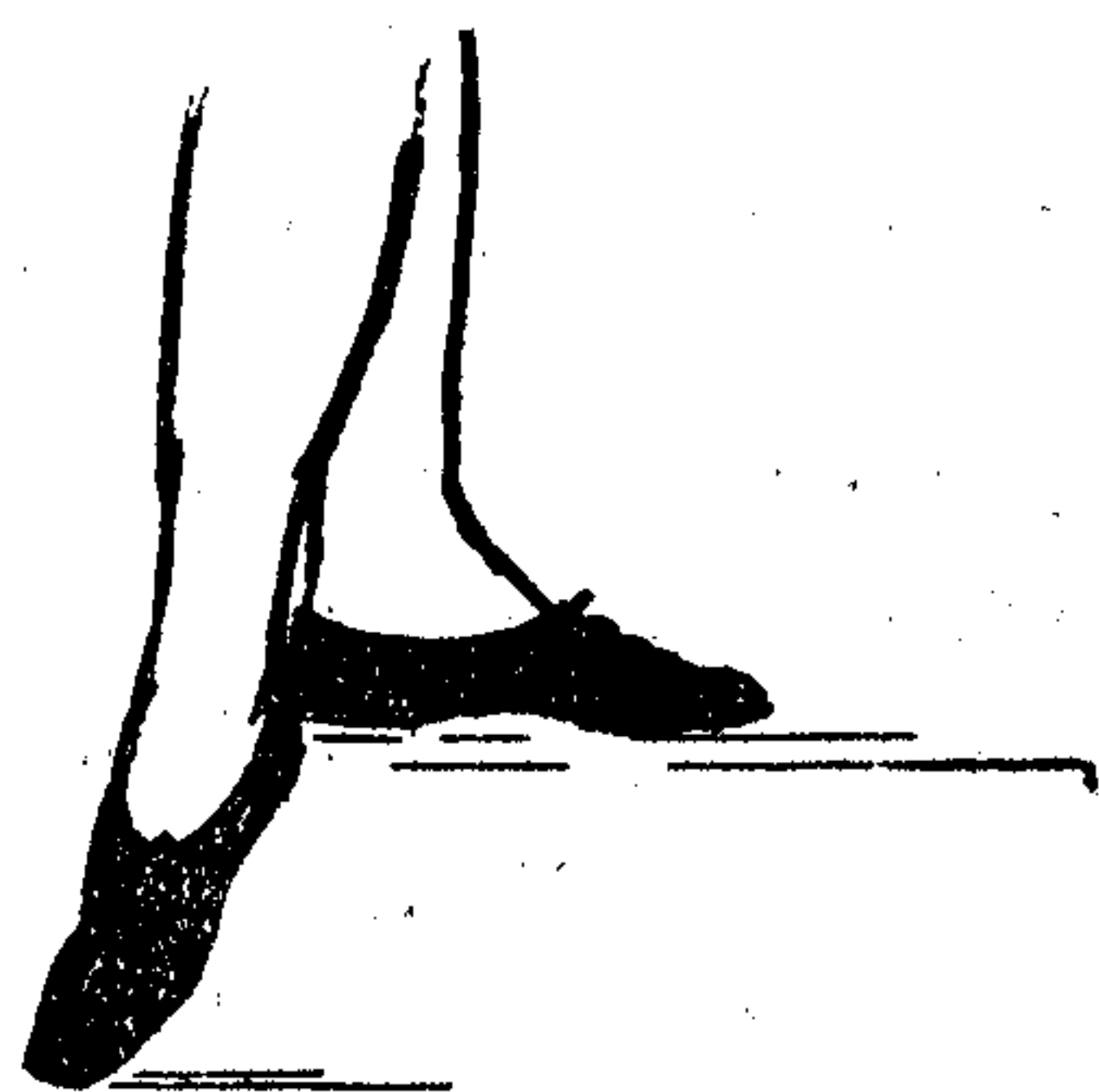


Рис. 22.

Все эти четыре позиции могут быть принимаемы на целой подошве, на пальцах и полупальцах. Существует еще пятая позиция, но она употребляется исключительно в балете.

Эти позиции ног следует усвоить твердо, так как впоследствии, при описании танцев, они значительно сократят описательную часть. Во всех этих позициях ног полезно производить мягкие, пластические полуприседания, наблюдая, чтобы колени шли врозь и чтобы тяжесть тела была распределена равномерно на обе ноги и чтобы туловище держалось спокойно и не напряженно. Эти полуприседания полезно задавать применительно к различным темпам и различной тактировке — на $2/4$, $3/4$, $6/8$ и т. п.

Для рук основных позиций гораздо больше. Руки не так связаны в движениях, как ноги, поэтому они допускают самые различные движения с целями — мимическими, пластическими и оппозиционными, т. е. для помощи равновесию для уравнивания тяжести корпуса и ног.

Все движения рук в танцах можно разбить на две большие группы: симметрические и ассиметрические. Первые — такие движения, которые производятся обеими руками симметрично относительно оптимальной линии тела. Ассиметрические — не обладают этим свойством.

Положения рук отличаются от угловатых гимнастических движений.

Руки вверх — поднимаются из положения в стороны и вперед. Руки смягчены в локтях, кисти в запястьях так, что получается правильный овал (рис. 23).

Руки в стороны в танцах проводятся с поворачиванием ладоней вверх причем пальцы смягчены (рис. 24).

Руки вперед — принимается из положения — рук вверх (точно так же, как руки вверх может приниматься из положения — руки вперед) таким образом, что руки вытя-

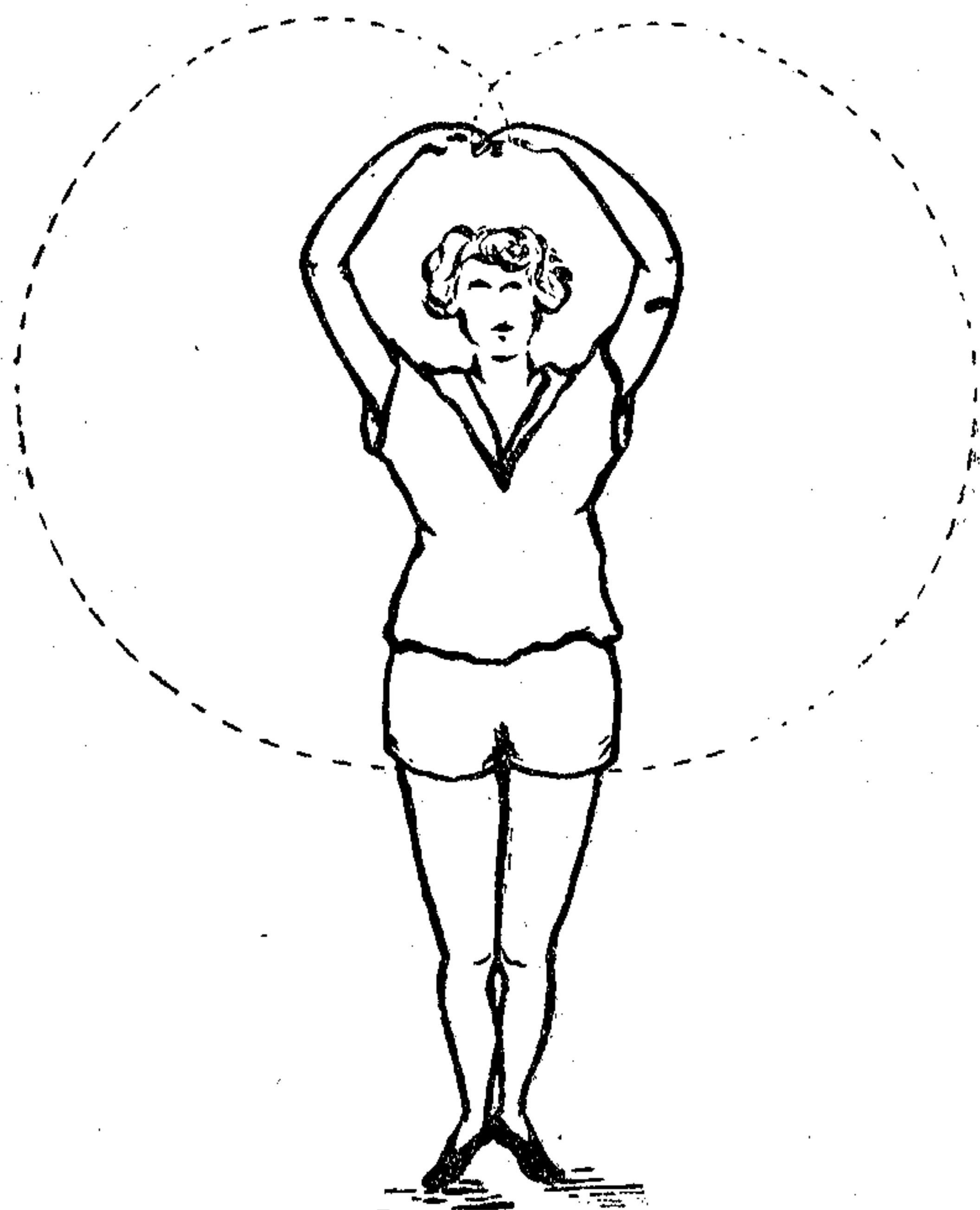


Рис. 23.

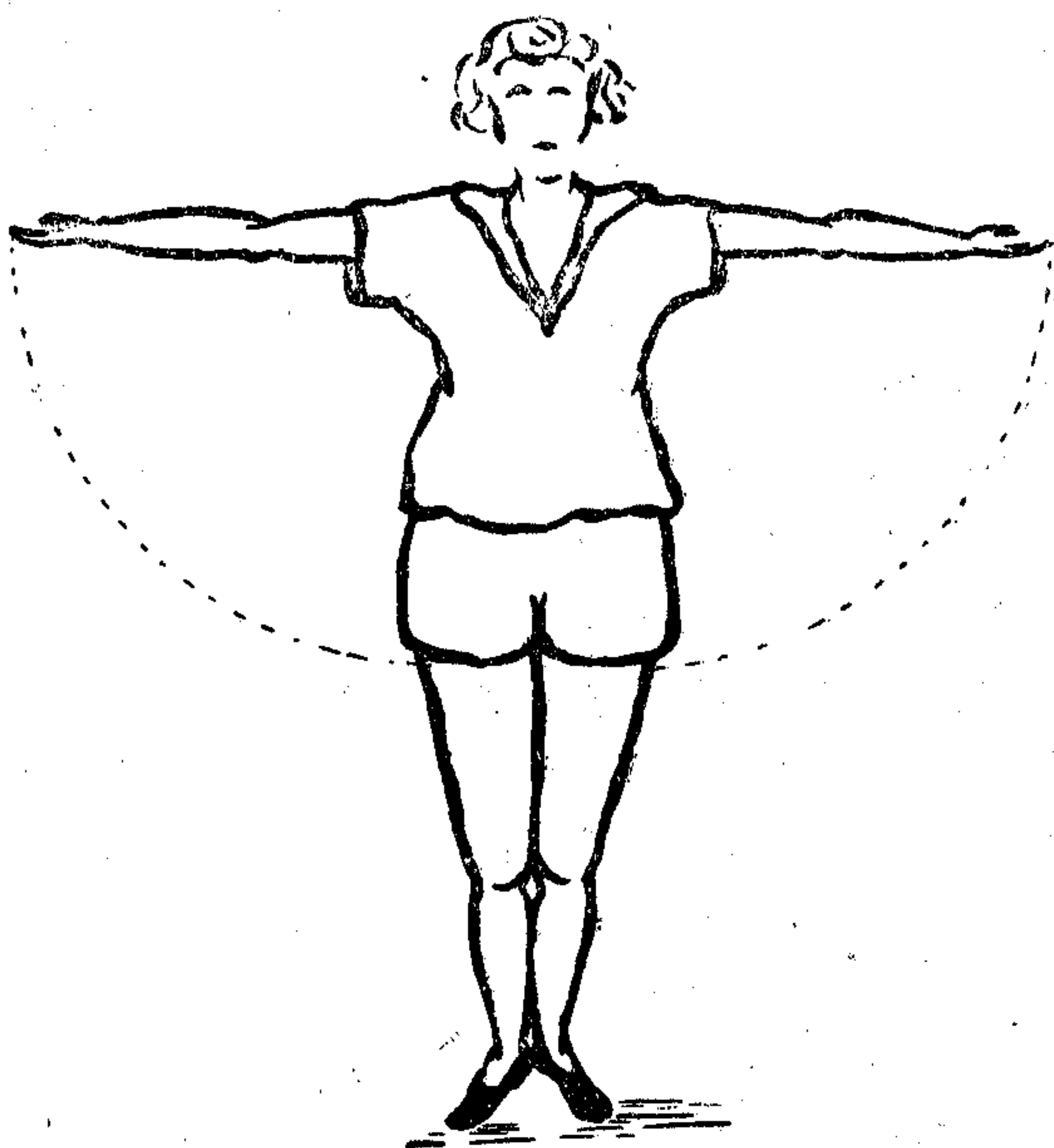


Рис. 24.

нуты вперед, чуть ниже плеч так, чтобы бюст был открыт, руки чуть смягчены в локтях, кисти рук закруглены и ногтями обращены друг к другу, как бы замыкая овал (рис. 25).

Руки вниз—берутся так, как это указано на рисунке.

Руки на талию (на бедра) берутся таким образом, чтобы кисть упиралась в тело тыльной своей стороной, а не ладонью. Движения рук совершаются дугами, при чем дуги эти могут быть описываемы кистью, предплечьем и всею рукой. На рисунке они показаны достаточно ясно.

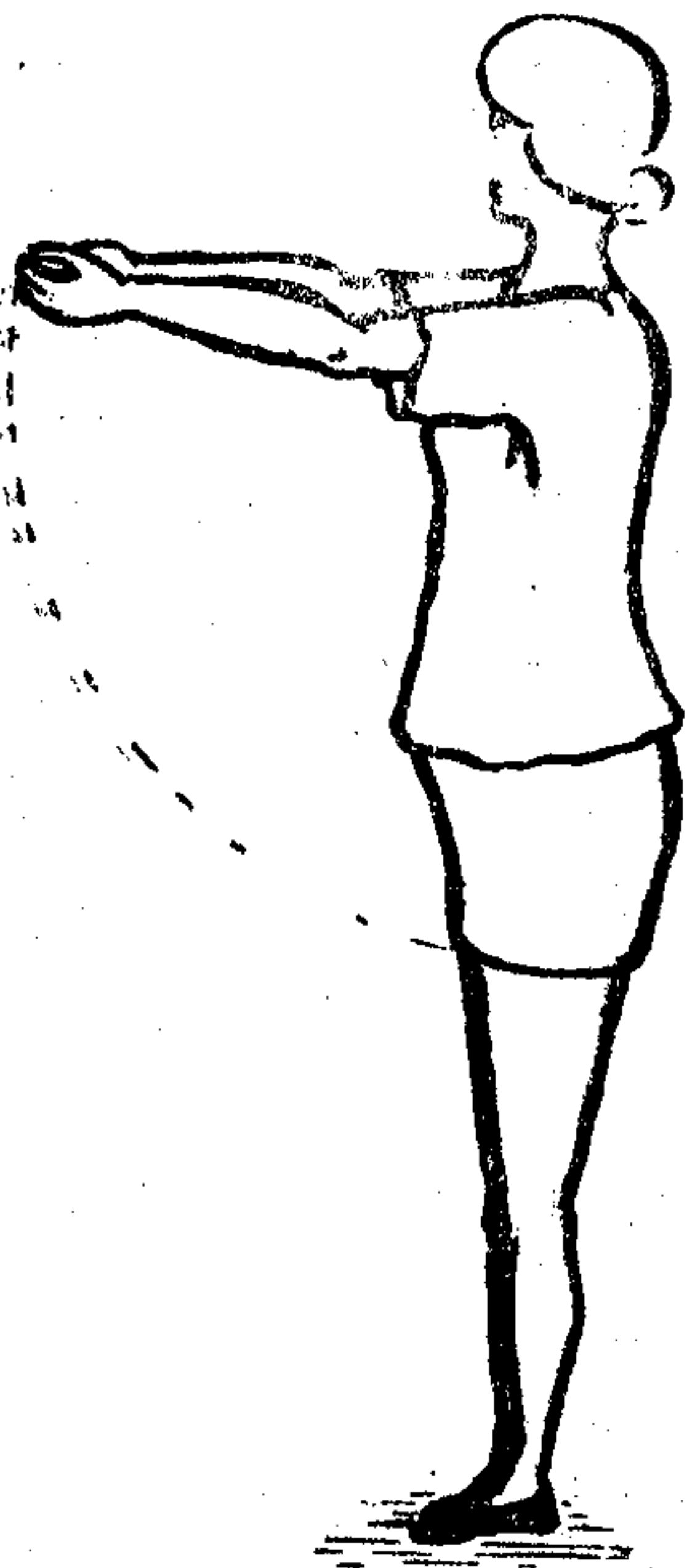


Рис. 25.

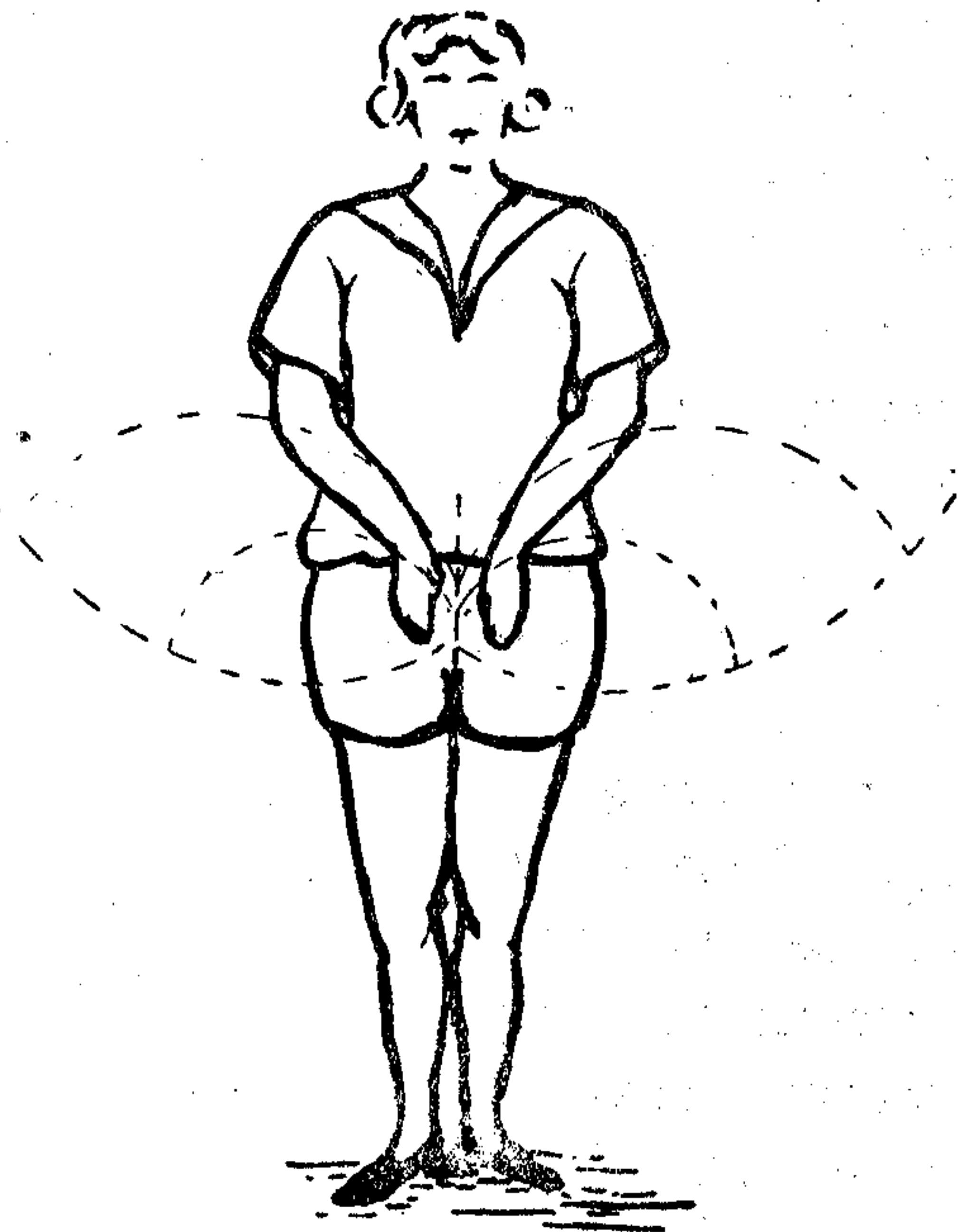


Рис. 26.

Позиции туловища и головы в танцах сводятся к естественным положениям, которые может принять туловище и голова (без переставления ног) каждое отдельно и независимо одно от другого. Для туловища это будет основное прямое положение, полу-оборот вправо и влево, сгибание вперед и назад, приведение и отведение к средней оптимальной линии тела. Для головы также — прямое положение, с поворотом вправо влево, вперед и назад, с наклоном влево и вправо.

Эти позиции туловища и головы создают красивые линии будучи комбинированными с различными положениями рук и ног. В комбинациях этих и заключается секрет красивого, легкого и правильного исполнения.

Упражнения в таких комбинациях и их разучивание дают порядочную нагрузку мышцам и с успехом могут включаться в соответствующие серии уроков.

В отношении движений ног в танцах также следует сделать несколько общих замечаний, которые не будут лишними. Следует помнить, что ноги являются опорой для туловища,—следовательно они всегда должны быть расположены так, чтобы действительно служить надежной опорой туловищу. В отношении эстетическом опора тогда производит гармоничное впечатление, когда она естественно находится у основания линии тяжести или под центром тяжести. Когда равновесие соблюдается путем чрезвычайного напряжения больших групп мышц—легкость и гармония исчезают.

Носок во всех танцевальных движениях следует держать развернутым внаружу и опущенным книзу. Ходить всегда следует с носка, при чем сама ходьба может быть мягкой, плавной, твердой и отрывистой. Чтобы это различие сделать более понятным, скажем, что скользящий шаг вальса это будет шаг первого рода, а отрывистый, скачущий шаг польки будет шагом второго рода.

Основой танцев является танцевальный шаг. Это шаг такого рода, который оттеняет начало нового танца в музыке. Его делают обыкновенно на 4/4. Если в ходьбе мы хотим оттенить первую нотку на 4/4, для этого мы на четвертом счете подыдемся на носки и в начале следующего такта как бы оттеним шаг, дальше и тверже выставив вперед ногу на носок.

Шассированный шаг такого рода, при котором каждой ногой делается два шага вперед, при чем нога, остающаяся сзади, подбивает пятку передней ноги сзади, как бы выбивая ее вперед.

В качестве подготовительных движений ног, кроме приседаний, употребляется еще отодвиганием одной или другой ноги. Все эти движения производятся преимущественно, не теряя соприкосновения носками ног с полом.

Изучение всех вышеперечисленных основных движений не отнимает обыкновенно много времени. Когда они достаточно усвоены учениками в статическом положении корпуса, поревают к производству их во время движения. Рекомендуется сразу для примера эти упражнения начинать с разучивания па и фигур какого-либо простенького танца.

В отношении практического и методического подхода к введению изучения танцев в плановую работу необходимо иметь в виду следующее.

Программа и задание должны быть заранее продуманы и распределены по занятиям. Такой подход к изучению танцев должен быть соблюден обязательно по двум причинам: во первых—во избежании затемнения основной по физической культуре, ведущей к цели оздоровления организма более прямой, кратчайшей дорогой, во вторых—каждый танец имеет свои достоинства и недостатки. Их следует выбирать таким образом, чтобы они взаимно дополняли друг друга своими достоинствами. В вопросе методики преподавания танцы могут включаться в программы занятий с детьми, начиная с 8—9 летнего возраста. Общую схематическую программу для занятий по вопросам можно наметить следующую.

Возраст с 8—12 лет. Основные элементы: позиции рук, ног, головы и туловища. Вынимание ¹⁾ рук и ног, сгибание и разгибание туловища. Приседание, ходьба ритмичный шаг и бег, танцевальный шаг. Простейшие танцы, основанные на па польки, вальса, танцы шаржи, имитации, хороводы, иллюстрация детских песен и пр.

Возраст 12—14 для девочек, 12—15 для мальчиков. Комбинации основных положений рук, ног, туловища и головы в статическом и динамическом положении. Танцевальный и шассиросанный шаг. Прыжки. Упражнения на пластичность и гибкость движений. Простейшие стилизованные танцы, пантомимы и музыкальные иллюстрации. Начала ритмики и пластики.

14—16 л. и выше для девушек, 15—19 лет и выше для юношей. Характерные танцы: комсомольский, русский, тирольский, испанский, китайский. Специально гимнастические танцы с помощью различных снарядов (скакалок, мячей, лент, веток и пр.). Музыкальные инсценировки, музыкальная выразительность, революционная драматизация движения, ритмика и пластика.

Эта программа-схема указывает примерные элементы танца ритмики и пластики, подлежащие вкраплению в общую программу и схема занятий. Общая программа—схема как универсальная, конечно, не полна и даже прибли-

¹⁾ Термин „вынуть“ заменяет здесь гимнастический термин „поставить“.

зительно не точна, так как и по ритмике и по пластике можно составить отдельные программы, более подробные и более содержательные. Но мы включаем объединенную программу (схему) именно в отдел танцев умышленно, хотя знаем, что этим берем на себя большую ответственность и вызываем большие нарекания.

Позвольте объяснить, почему мы делаем так. Смычка физической культуры с областью искусства идет через художественную, эстетическую динамику. Как дело новое и дело трудное, требующее известной стадии предварительной, подготовительной работы,—эта смычка должна идти через танец. Стремление к танцам очень сильно в нашей молодежи. Надо воспользоваться им, чтобы поставить на место развлечения бесполезного, а часто и вредного, здоровое, бодрое движение.

В танце инструктора проще всего могут найти подход к этому новому, но богатому в будущем, делу в масштабе массовой советской физической культуры.

Преподавателям следует иметь в виду, что дело это только начинается и совершенно не имеет опыта, несмотря на готовые рецепты и мелкий опыт отдельных личностей. Поэтому-то следует запастись прежде всего критическим опытом в своих собственных работах на местах. Именно поэтому в этом первом издании нашей книги, мы помещаем очень осторожно только то, что уже проверено на практике, стилизовано и приведено в соответствие с нашим временем и с нашей программой. Добавить и расширить дальше — дело опыта на местах.

При показывании можно называть па, однако не следует количество названий увеличивать сверх тех названий позиций и основных положений, которые слишком часто встречаются и которые поэтому выгодно раз навсегда заучить по названиям. Разучив с группой два-три па, следует повторить их вместе сперва под счет, а потом под музыку в медленном темпе. Дальше опять разучить па и соединить его вместе с предыдущим. Когда рисунок танца будет заполнен, следует особо тщательное внимание обратить на правильность и красоту движений и на планировку самих танцующих рядов и пар. Планировка танцующих в одной или нескольких плоскостях имеет большое художественное значение

при массовых коллективных танцах. Здесь сказывается вкус и чутье художника, которые должны иметься у преподавателя массовой физической культуры.

Здесь следует иметь в виду осуществление драгоценного правила, — чем проще, тем лучше. Замысловатые линии и фигуры ведут к путанице и утере ритма в движениях; особенно в недостаточно ритмизованных группах. Наиболее употребительные формы построения для коллективных танцев — это круг, квадрат, треугольник — простые геометрические плоскостные фигуры.

Русский танец.

Это стилизованный танец, представляющий собою нечто среднее между великорусской и украинской пляской. Отличительная его черта заключается в том, что в нем могут принять участие неограниченное количество участников. Все танцующие становятся в круг. Если участников много, можно поставить второй круг внутри и еще два малых по бокам. Если танцуют юноши и девушки, можно внутрь круга разместить юношей, а наружный круг составят девушки. В то время, как наружный круг будет двигаться в одном направлении, внутренний движется в обратном. Количество фигур вполне возможно сокращать и выбрасывать неудавшиеся, подгоняя танец к силам группы.

Исходное положение — наружный круг становится левым плечом внутрь круга, ноги в 3-ей позиции, руки на бедрах, при чем ногти обращены назад.

Фиг. 1. — Движение начинается в очень медленном темпе, плавно, как бы нехотя, с раздумьем. Музыка играет на 2/4. Фиксация движения производится на счет — раз. Удобнее вести счет на четыре таким образом: раз и два и три четыре, при чем слова раз и три следует произносить с ударением, указывая что движение производится именно на них. Правая нога выносится вперед вправо во вторую позицию, при чем пятка упирается в землю, носок поднят кверху. Корпус делает поворот вправо и чуть изгибается в сторону поворота. Руки плавно выносятся вперед — вниз и вправо типичным жестом русской плясовой. Смотреть

на носок. Эту фигуру следует повторить влево и вправо четыре раза, причем каждый раз руки закругленным движением приводятся к талии и с выставлением следующей ноги вперед вынимаются опять вперед — над носком.

Фиг. 2.—Сделав *фиг. 1*, все останавливаются, делают поворот внутрь круга и делают глубокий русский поклон друг другу. Для этого на 2 счета правая рука заносится над левым плечом, корпус слегка отклоняется назад, чтобы лучше и плавнее подчеркнуть глубокий поклон. Дальше на 5 счета корпус наклоняется вниз, причем рука делает плавный широкий круг от левого плеча вниз в сторону вправо и становится вновь на бедро и на 2 счета корпус выпрямляется и на 2 счета поворачивается опять на круг.

Фиг. 3.—Опять повторяется *фиг. 1*, но начиная уже с левой ноги. Тогда после четырех шагов, удобно повер-



Рис. 27.

нуться во вне круга и сделать поклон в наружу на 8 счетов совершенно так же как это было сделано внутрь. После поклона поворачиваются опять левым плечом в круг.

Фиг. 4.—Музыка играет чуть оживленнее. Танцующие начинают новую фигуру с танцевального шага с правой ноги. Правая рука у них вынимается от пояса вперед вправо и

на счет раз и три, делает плавные закрытия и открытия, т. е. то сгибается вверху над головой, то опять разворачивается вперед и вправо до высоты плеч. Делается 8 тактов.

Фиг. 5.—После 8 тактов *фиг. 4* делается остановка и при полной неподвижности корпуса начинается плавное вращение корпуса направо кругом. Голова при этом повернута влево и глаза смотрят на локоть левой согнутой руки. Правая рука остается неподвижно над головой, кисть закруглена. Правая нога согнута в колене, носок ее упирается в землю за пяткой левой ноги и помогает произвести телу поворот около левой ноги, как около оси. Поворотов делается 2 на 8 тактов.

Фиг. 6.—Опять повторяется *фиг. 4*.

Фиг. 7.—Повторяется *фиг. 5*.

Фиг. 8.—Все танцующие поворачиваются лицом внутрь круга и маленькими шагами идут к общему центру. Руки вытянуты вперед, кисти делают небольшие закругленные движения то к себе, то от себя. 4 такта идут вперед и 4 такта возвращаются на место.

Фиг. 9.—Вернувшись на место, повторяют *фиг. 5*.

Фиг. 10.—Повторяется *фиг. 8* в более быстром темпе. После которой опять.

Фиг. 11.—Повторяется *фиг. 5*.

Фиг. 12.—Музыка дает быстрый темп. Делается одна из трудных фигур, которую весьма трудно описать. Исходное положение для этой фигуры—обе руки отведены вправо на высоте плеч. Со взмахом рук влево, правая нога переносится со скачком перед левой и тяжесть тела еще 2 счета передается в такт то на левую, то на правую ногу, после чего руки опять отводятся вправо и левая нога с прыжком ставится перед левой. Фигура делается 8 тактов, считая по 2 такта на один скачек. Эту фигуру можно упростить руками, делая как написано, а ногами делая быстрый танцевальный шаг *stocato*.

Фиг. 13.—Повторяется *фиг. 12*, но в обратную сторону по кругу.

Фиг. 14.—Проводится в быстром темпе и исполняется совершенно так же, как и фигура 5, только корпус немного наклонен вперед, левая рука на бедрах, а правая вправо—вверх. 8 тактов.

Фиг. 15.—Обе руки на бедра, а ноги исполняют так называемую „присядку“. На раз—два полуприседания, на три-четыре выпрямляясь, правую ногу выбросить вперед и вправо на каблук. Затем опять полуприседание на 2 счета, выпрямление и выбросить левую ногу. Музыка доходит до максимальной быстроты. В присядке танцующие описывают круг вокруг оси собственного тела.

Фиг.—На 8-м такте музыка резко обрывается и танцующие, ударив правой ногой в пол, с силой выбрасывают руки вверх—вперед и восклицают.—гоп!

3. Тирольский танец.

Представляет из себя гимнастически стилизованный национальный танец Тироля.

Основной гимнастический элемент этого танца—ритмизованный поскок (на одной ноге попеременно). Переводится он на любую музыку темпа вальса (на 3/4). Для примера у нас здесь приводится отрывок из вальса Штрауса в оперетке „Летучая мышь“, аранжировка В. Соловьева.

Последовательность перечисляемых элементов здесь необязательна к соблюдению. Руководитель по тем или иным соображениям может их пропускать или переставлять. Характерен этот танец—естественными и чрезвычайно простыми движениями и затем еще тем, что он проводится парами—юношами и девушками. При отсутствии мужской группы, роль кавалеров исполняют девушки, так как движения, исполняемые юношами, те же самые, что исполняют и девушки. Танец можно усложнять и украшать всевозможными хороводными движениями в темпе танцевального шага, переходами, схождением, расхождением, перестроением и прочим.

Танец дает порядочную нагрузку и в порядке кривой его следует давать в шестой серии урока.

Фиг. 1.—Все танцующие разделяются на пары и становятся в большой круг—юноши внутри, девушки снаружи. Исходное положение: девушка и юноша, составляющие пару, стоят лицом друг к другу, при чем юноши оказываются стоящими спиной к центру круга, а девушки лицом в круг. Девушки кладут вытянутые руки на плечи юноше. Юноша

кладет обе руки на талию девушки или же берет руки „на бедра“. Когда танцуют одни девушки, предпочтительно положение рук первое, когда же танцуют и юноши—лучше им брать руки „на бедра“. Ноги у обоих находятся в третьей позиции. Корпус чуть повернут полуоборотом вправо. Движение выполняется на счет—раз, два, три.

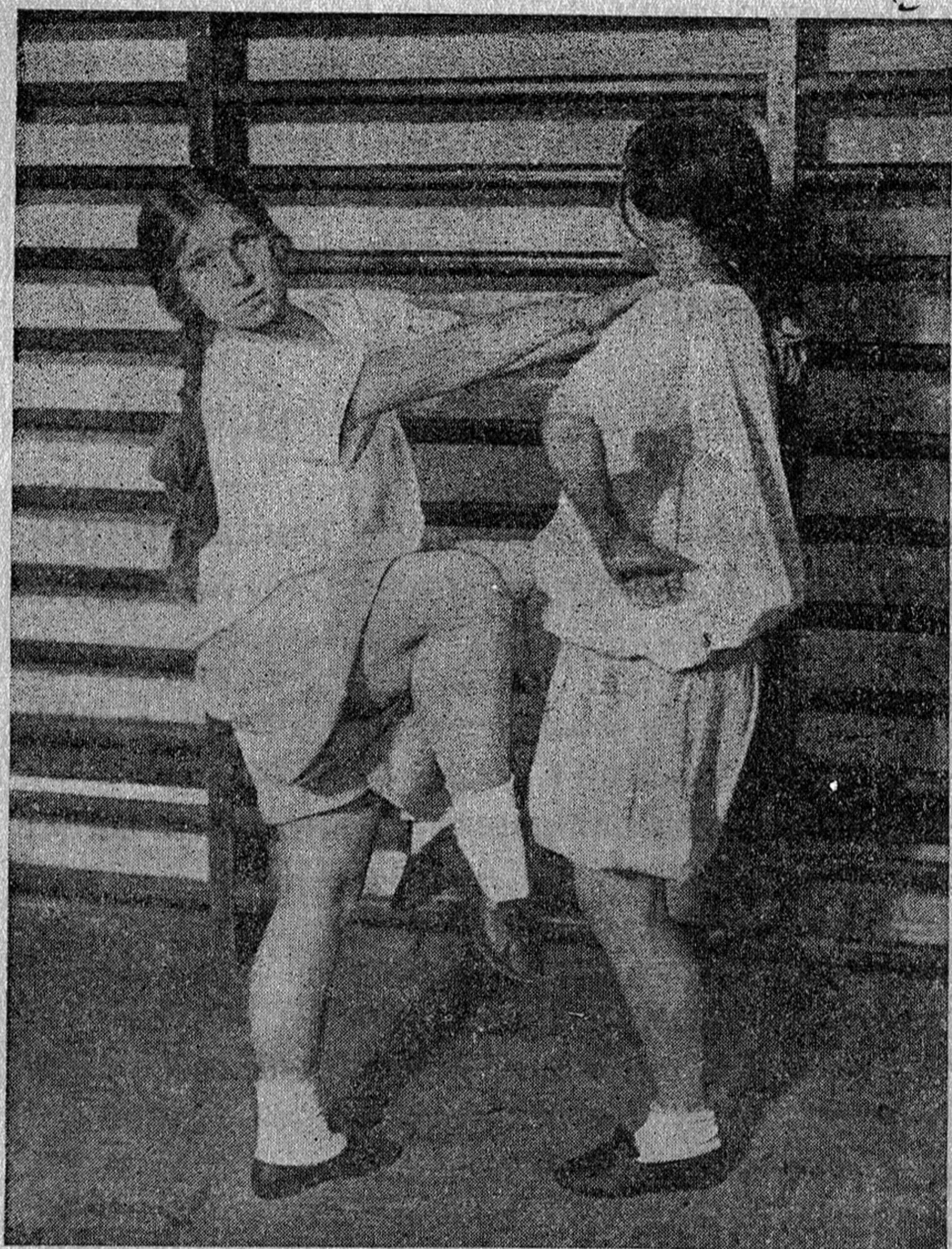


Рис. 28.

При первых же звуках музыки и девушка и юноша поворачиваются [немного больше вправо и поднимают правую ногу, согнутую в колене, вперед, вверх. Колено следует поднимать возможно выше, голень висит свободно вниз, носок оттянут. Одновременно с поднятием колена правой ноги вверх, левая, сгибаясь, дает легкий поскок на носке. Поскок на левой ноге делается три раза. После трех поско-

ков на левой ноге, правая нога опускается на место, корпус делает поворот налево и точно также поднимается левая нога, согнутая в колене, и делается три раза поскок на правой ноге.

Первая фигура включает в себя два раза поскок на правой ноге, два раза на левой, попеременно, всего четыре поскока в три темпа каждый (12 счетов).

Фиг. 2.—Танцующие берут руки на бедра (почти назад) и, сохраняя попеременно положение ног поднятыми и согнутыми в колене, кружатся в правую сторону вокруг

своей оси, сохраняя темп и стиль поскака. Поворот на 360° совершается в 6 счетов и таких поворотов делается 2—всего 4 такта или 12 счетов.

Фиг. 3.—Закончив фигуру 2-ю, пары принимают исходное положение, как для фиг. 1 и повторяют целиком фиг. 1.

Фиг. 4.—После фиг. 3, танцующие останавливаются друг против друга, ноги расставлены на $1/2$ шага врозь. Дальше они отбивают такт ладошами, при чем: первый счет—они хлопают в ладоши, второй—чуть присев на ногах, ударяют себя по коленям, третий—опять ударяют в ладоши и потом три раза ударяют в ладоши своего партнера, который также делает эту фигуру. Эта тактировка продолжается 12 счетов.

Фиг. 5.—Повторяется целиком фиг. 2.

Фиг. 6.—Юноши поворачиваются лицом в круг и, сохраняя темп и стиль поскака, идут к центру 4 такта. Пройдя 4 такта, они останавливаются и делают два поворота каждый на своем месте, как фиг. 2. Девушки идут танцевальным шагом по кругу (вне юношей) 8 тактов (24 счета).

Фиг. 7.—Юноши, повернувшись лицом к центру, кладут руки на плечи друг друга, составляя замкнутое кольцо и идут 4 такта в левую сторону, а потом 4 такта в правую сторону, при чем сохраняют темп и стиль поскака (хотя здесь поскок может быть заменен танцевальным шагом, точно так же, как может быть сокращен поворот путем продления движения в одну сторону). Девушки идут 8 тактов танцевальным шагом по кругу, как в фиг. 6.

Фиг. 8.—Девушки и юноши останавливаются, при чем девушки регулируют движение таким образом, чтобы к концу 16-го такта остановиться против своего кавалера, находящегося внутри круга. И девушки и юноши берут руки на бедра и кружатся на месте, как в фиг. 2 (4 такта).

Фиг. 9.—Юноши и девушки идут навстречу друг другу (4 такта) поскаком. Подают друг другу правые руки и попеременно, не раз'единяя правые руки, поднятые вверх, кружатся в правую сторону, при чем начинает девушка. Повороты делаются на 3 счета, всего 4 поворота, по 2 поворота юноши и по два поворота девушки.

Фиг. 10.—Повторяется фиг. 1.

Фиг. 11.—Повторяется фиг. 2.

Фиг. 12.—Повторяется фиг. 3, которая заканчивается тем, что и девушка и юноша ударяют по рукам правыми руками и жмут их в знак окончания танца.

4. Танец с лентами.

Годится исключительно для девушек и рассчитан на ритмичность и пластику движения.

Музыка играет вальс в очень медленном темпе. Танцующие становятся парами по кругу, на 4 шага пара от пары, лицом все в одну сторону. Одна из пар в левой руке, а другая—в правой, держат ленту, которая имеет достаточную длину (3 метра).

Руки, держащие ленту, держатся поднятыми вперед, вверх, а свободные руки остаются для движения. При начале танца туловище чуть повернуто во вне, правая рука опущена вниз и ладонь ее открыта, ноги в 4-й позиций.

Фиг. 1.—Делается поворот лицом друг к другу (3 счета), внутренняя нога (считая в исходном положении) делает шаг в сторону и тело принимает положение „ласточки“ (рыбка), при чем рука с лентой послана вперед (или назад, если считать по отношению к исходному положению). В таком положении пауза 6 счетов. Всего 4 такта (12 счетов).

Фиг. 2.—Точно так же делается ласточка в направлении движения и пауза 6 счетов. Всего 4 такта.

Фиг. 3.—Повторяется фиг. 1-я.

Фиг. 4.—Повторяется фиг. 2-я.

Фиг. 5.—Пары идут танцевальным шагом вперед, причем ритмически то поворачиваются друг к другу, то—лицом во вне. Руки с лентой все время остаются поднятыми вверх и в сторону, свободные же руки делают движения „открытия“ и „закрытия“ Это движение напоминает движение руки дирижера и ритмически согласуется с темпом вальса. 4 такта (12 счетов).

Фиг. 6.—Каждая танцующая закручивается в ту сторону, с которой находится лента, не выпуская ленту из рук. После поворота на 360^0 делается остановка лицом друг к другу, свободные руки подняты вверх и смягчены в локте, корпус и голова чуть откинута назад. Закручивание идет на 2 такта (6 счетов) и в положении, только что описанном, делается

остановка—2 такта. После остановки в таком же темпе раскручиваются и делают остановку, повернувшись лицом во вне. Эта фигура исполняется 2 раза и занимает всего 16 тактов.

Фиг. 7.—Повторяется фиг. 5 (4 такта).

Фиг. 8.—Танцующие кружатся под лентой, продолжая вместе с тем идти танцевальным шагом, как в фиг. 5. Поворот на 360° под лентой делается в движении на первый такт и дальше три такта идет танцевальный шаг, как в фигуре 5. Делается 3 поворота под лентой на 4 такта, всего 12 тактов.

Фиг. 9.—В конце фигуры 8-й танцующие становятся на внутренние колена (держа ленту высоко) и дают свободными руками открытие. Дальше по 4 такта они дают свободными руками закрытие, поворачиваясь лицом друг к другу. После небольшой выдержки на 4 такта—открытие. Так делают два раза.

Фиг. 10.—После этой фигуры—встают в исходное положение для фиг. 1-й и повторяют ее 2 раза, на чем и заканчивают.

5. Танец „1-ое Мая“.

Исполняется теми же фигурами, которые были описаны для вальса с лентами, только строится он иначе. Ленты частью заменяются гирляндами зелени. Участники располагаются следующим образом. В центре, на возвышении, украшенном цветами, ставится одна девушка. В ее поднятых руках находятся концы двенадцати узких лент или легких гирлянд по 6 в каждой руке. Длина гирлянд 5—6 метров. Другие концы гирлянды находятся в руках у двенадцати девушек, которые держат их в правой руке, повернувшись по кругу налево. Эти девушки составляют внутренний круг, который образует при движении шатрообразную карусель. Девушка, стоящая в центре, по мере движения их также поворачивается по кругу, наблюдая, чтобы ленты или гирлянды не перепутывались бы. Этот центральный круг обнимается наружным кругом, составленным из пар так, как это было описано в вальсе с лентами.

Пары совершают по кругу движение, обратное движению центрального круга, т. е. против часовой стрелки.

Они держат вместо лент—гирлянды и в свободных руках цветы или зелень. Порядок и построение фигур те же, что и в вальсе с лентами.

Следует заметить, что постановка этого вальса производит впечатление только тогда, когда площадь (сцена, зала) для его проведения имеет квадратную или круглую форму и достаточна по размерам, а количество участников не менее 37 человек.

6. Танец конькобежцев.

Н. А. Бринкман.

Танец исполняется под музыку „па-де-патинер“; можно для фигур 4, 5, 6—заменять вальсом, вводя указанные ниже изменения в ритм движения.

Количество тактов:

Фиг. 1—8	}	32	5-я—32	Фиг. 6—8	}	32
2—8				7—8		
3—8				8—8		
4—8				9—8		

Основные движения.

1. Скользящий шаг.
2. Двойной скользящий шаг.
3. Голландский шаг.
4. Прыжки назад на одной ноге.
5. Шаг „вперед—назад“ с поворотом.
6. Скользящий шаг—круговой.

1. Скользящий шаг.

Основой его служит припрыжка на счет „и раз“ „и два“, при чем на счет „раз“—переход прыжком с одной ноги на другую, а на счет „и“—прыжок на одной ноге, подготовляющей этот переход. Напр.—„и“—прыжок на левой ноге, „раз“—прыжок с левой на правую, „и“—прыжок на правой ноге „два“—прыжок с правой на левую и т. д. Для скользящего шага к этому добавляется лишний скачек на той же ноге, на которой остановилась припрыжка, т. е. „и раз“—припрыжка с левой на правую, „2“—скачек на правой же, „и 3“—припрыжка с правой на левую, „4“—скачек на левой. Особенность шага—скользящее движение

в припрыжке, имитирующее скольжение по льду. Туловище следует нагибанием в сторону движения, свободная нога вытягивается назад и слегка поднимается от земли.

2. Двойной скользящий шаг.

Тот же принцип, но два раза с той же ноги, при чем во второй раз прыжок заменяется шагом, возможно более мягким (скользить носком). Пример: „и раз“—припрыжка с левой на правую, „2“—скачек на правой; „3“—маленький шаг левой; „4“ шаг правой, сч. 2, 3, 4 сливаются возможно больше, давая общее поступательное движение вправо.

3. Голландский шаг.

Шеренгами или кругами держатся за руки накрест. Занося левую ногу через правую, с левой ноги вправо—шаги на счет 1, 2, 3. На „4“—поворот влево с заносом правой ноги через левую и шаги с правой ноги влево. На повороте—мягкое приседание с легким прыжком, как в скользящем шаге, мягко вынося ногу.

4. Прыжки назад на одной ноге.

Положение туловища—как гимнастическое упражнение „ласточка“. Руки в сторону, одна нога вытянута назад, на другой легкие прыжки назад.

5. Шаг „вперед --- назад“.

На счет „1“ и „2“—скользящий шаг на правую ногу; повернувшись через левое плечо к свободной левой ноге, на сч. „3“ и „4“—скользящий шаг в обратную сторону с правой на левую. Сч. „1“ следующего такта—перенеся правую ногу через левую, с полным оборотом кругом через левое плечо—прыжок на правую ногу и три прыжка назад (4).

6. Скользящий шаг круговой.

Пары держатся, как в вальсе и начинают „скользящий шаг“ в одну и ту же сторону,—но с разной ноги. Во время скачков на счет „2“ и „4“ дают поступательное круговое движение, чтобы получилось движение типа вальса.

7. Шаг назад на прыжке.

Подготовка к нему—по типу скользящего шага, но движение назад. Пример: сч. „1“ прыжок с левой ноги на правую назад, оттолкнувшись носком левой ноги, „2“—скачек на правой назад; „3“—с правой на левую, оттолкнувшись вправо; „4“—скачек на левой. Когда же движение усвоено, прибавить к этому поворот туловища соответственно прыжку—отталкиваясь левой ногой—левое плечо вперед и т. д. Отталкиваться же, поворачивая ногу носком внутрь,—имитация движения на коньках назад.

Схема танца.

Схема разработана на 32 человека, из которых каждые восемь человек (4 пары) составляют законченную группу. На чертежах указано схематическое движение лишь одной такой группы, а для других отмечено лишь общее направление движения, в связи с общим рисунком. Можно танец проводить и для меньшего числа участвующих, соответственно изменяя общую группировку.

Фиг. 1.—Счет 4/4. Музыка „па-де-патинер“.

Пара за парой, руки накрест, приготовлены к выходу. Движение идет по кругу, при чем каждая пара выходит на такт позднее предыдущей.

Такты 1, 2, 3, 4 — скользящие шаги по кругу (всего 4 в каждую сторону).

Такты 5, 6 — двойные скользящие шаги (по одному в каждую сторону).

Такты 7, 8 — стоящие ближе к середине круга (кавалеры)—делают шаг „вперед—назад“ (в круг и из круга)—и прыжки назад (см. 4), лицом в круг. Дамы делают еще два скользящих шага в сторону первоначального движения и прыжки назад на правой ноге, лицом в круг. При этих прыжках все берутся за руки, образуя большой круг и сейчас становятся одним плечом в середину круга, руки за спину, для 11 фигуры.

Фигура 2. Общий круг на 8 человек. Движение начинается в направлении противоположном 1 фигуре. Такты 1, 2, 3, 4 простые шаги по кругу влево и вправо, начиная с соответствующей ноги. (Делается 3 шага и на счет „4“

поворот обратно). Такты 5, 6, 7, 8 — кавалеры делают к центру круга два скользящих шага, начиная соответствующей ногой (если начинали шаги влево, то—правой), соединяются в центре соответствующими руками (левыми) звездочкой, и вправо (или влево) продолжают скользящие шаги до встречи с дамами; тогда перехватываются с дамами свободной рукой (правой с правой) и вместе кружась расходятся на месте для III фигуры. Дамы же на такты 5, 6, 7, 8 — продолжают по кругу скользящие шаги, навстречу движения кавалеров, до встречи.

Фиг. 3. Образуется 2 шеренги по 4 человека каждой одна за другой. Первая начинает голландский шаг к середине общей площадки, вторая—от середины. Повторяют 4 раза на такты 1, 2, 3, 4. На такты 5, 6 все по-одиночке руки за спину, делают 4 шага назад на прыжке (см. 7). Такты 7, 8 — шаги „вперед — назад“ и прыжки назад с поворотом. Разбиваются на пары для 4-й фигуры. Если участвуют 4 отдельных звезды, то эту фигуру можно расположить так, что группы будут делать движение лицом друг к другу (см. чертеж).

Фиг. 4. Каждая группа образует 4 пары, 2 впереди, 2 сзади. На такты 1, 2, 3, 4 передние пары делают двойные скользящие шаги вперед, сперва к середине, потом от середины своей площадки. Задние пары — то же, но почти на месте. Такты 5, 6, 7, 8 передние пары скользящими шагами заворачивают каждая в свою сторону от середины и занимают места задних пар. Задние выходят на место передних, делая два скользящих и 1 двойной скользящий шаг (в каждую сторону).

Фиг. 5. Все становятся на 4 углах, попарно, держась, как в вальсе, вытянутыми руками в середину круга. На такты 1, 2 — два двойных шага к середине одной и той же ногой (ближайшей к центру круга); такты 3, 4 — то же самое от центра (другой ногой). (Если эта фигура идет под вальс, то двойные шаги заменяются простыми, но замедленными на 3 счета, вместо 2-х. То же и в фигуре 4-й). Такты — 5, 6, 7, 8 — скользящий круговой шаг до следующего угла. Фигура повторяется 4 раза (до возвращения на свои места).

Фиг. 6. Каждая группа образует круг, спиной в круг, держась за руки (руки подняты вверх над головой).

По кругу с левой ноги вправо (или наоборот, — от центра общей площадки) голландский шаг 4 раза на такты 1, 2, 3, 4. — На такты 5, 6 — шаг вперед — назад (из круга и в круг) и прыжки назад с поворотом (спиной в круг). Такты 7, 8 — то же, но прыжки назад без поворота, — лицом в круг.

Фиг. 7. По-одиночке, руки за спину, по кругу (в сторону первоначального движения) — 4 скользящих шага, 2 двойных, 4 простых и шаг вперед — назад с прыжком на повороте, как в I фигуре.

Фиг. 8 — как 2-я.

Фиг. 9. Образуются 2 шеренги, но по-одиночкам. Такты 1, 2 — голландские шаги от середины и к середине своей площадки. 3, 4 — передняя шеренга отходит назад шагами на прыжках (см. 7), задняя занимает ее место скользящими шагами.

5, 6 — повторение голландского шага.

7, 8 — все шаг „вперед—назад“ и прыжки с поворотом.

После чего все сбегается к центру к пластической группе, или к центрам своих площадок. Группа может быть разработана различно, но идея такова: 1) понижение от центра к окружности (установить по росту), 2) все стоят в положении скользящего на одной ноге конькобежца, вторая нога свободно вытянута назад.

7. Итальянский танец.

Основные движения:

1. Прыжки с вынесением ноги вперед.
2. Прыжки с поднятым коленом.
3. Прыжки „ласточкой“.
4. Прыжки с отбрасыванием рук в сторону.
5. Бег с нагибанием.
6. „Удар в бубны“.
7. „Попарное кружение“.
8. „Выставление ноги на носок“.

1. Прыжки с вынесением ноги вперед.

С прыжком на правую ногу — левая выносится вперед, немного поднимаясь от земли и слегка сгибаясь в сторону

прыжка. Движение мягкое, поднимаемая нога скользит носком по земле. Счет: „1“—прыжок и вынесение ноги, „2“—задержка в этом положении; „3“ и „4“ то же на левую ногу с вынесением правой.

2. Прыжки на одной ноге, поднимая колено.

Четыре прыжка на одной ноге, при чем свободная согнута в колене, и опущена носком вниз. Руки при первом прыжке соединяются, как бы для удара в бубны, затем правая поднимается вверх—(если прыжки на правой ноге) а левая отводится назад вниз. Каждый прыжок на $\frac{1}{4}$.

3. Прыжки „ласточкой“.

На одной ноге на месте; свободная нога вытягивается назад и поднимается от земли, туловище соответственно нагибается вперед; одна рука вытягивается вперед, другая назад.

4. Прыжки с отбрасыванием рук в сторону.

Прыжки на одной ноге, свободная отводится в сторону от движения,—руки на уровне плеч отбрасываются в сторону движения, туловище все подается в сторону движения. Напр.: прыжки на правой ноге, руки вправо, туловище имеет легкий отклон вправо же; голова и свободная нога—лево (нога вытянута на носок).

5. Бег с нагибанием.

Мягкий бег, нагнувшись вперед и опустив голову; руки сильно размахиваются в такт движения.

6. „Удар в бубны“.

Шаг вправо, отставляя левую ногу в сторону на носок—руки отводятся вправо, на уровне плеч и делается удар ладонями одна об другую, потом переступают на левую ногу, отставляя правую и удар руками влево.

7. „Попарное кружение“.

Пара перехватывается правыми (или левыми) руками „под руку“ и друг за другом, в одном направлении бегут с нагибанием, крепко держась. (Кружение друг возле друга на месте).

8. Быстрое выставление ноги на носок.

Правая нога выставляется вперед на носок (сч. 1, 2), сч. 3, 4—левая вперед на носок, одновременно правая возвращается на место (перемена ног легкими прыжками). Следующий такт—то же, но быстрее 1—правая, 2—левая и т. д. При замедленных выставлениях ног—руки ударяют в ладони над головой, при быстрых—разводятся в сторону—туловище слегка отклоняется назад.

Схема танца.

С двух сторон выходят пара за парой. Парень обнимает девушку правой рукой за талию; левая рука девушки—на плечо парня; свободная рука при первом движении—в сторону—но отводятся вправо и влево соответственно движению. При беге—опускаются вниз и размахиваются как указано выше.

Фиг. 1-я. I такт—прыжки с вынесением ноги вперед—вправо и влево; II такт—4 беговых шага с нагибанием III и VI такт повторение; V и VI—повторение; к этому времени надо обежать круг и выйти четверками попарно на середину. Остановиться и на месте—и все на VII и VIII такты „удар в бубны“ вправо, влево, еще вправо и остаться в этом положении, выдерживая паузу на вторую половину VIII-го такта, но повернувшись попарно друг к другу лицом.

Фиг. 2-я. I такт—4 прыжка на месте на правой ноге с поднятым коленом; II такт бег с нагибанием на месте; III—4 прыжка на левой ноге. IV бег на месте; V и VI—прыжки на правой и бег на месте. VII и VIII—кружение попарно с переменой мест и повторение фигуры сначала.

Фиг. 3-я. Выстраиваются в 2 шеренги, чередуясь парни с девушками; как в первой фигуре—проходят прыжками и бегом по середине залы, расходятся направо и налево и образуют общий круг,—на последний такт девушки выходят во внутренний круг, держась за руки, а кавалеры остаются по одиночкам во внешнем круге. (На 8 тактов, или 16, если не успеют пройти все пространство).

Фиг. 4-я. Девушки исполняют в кругу—выставление ноги вперед на носок на прыжках (с быстрыми движениями соединяя руки по кругу). Парни отбивают им такт „ударом в бубны“, стоя во внешнем кругу. Счет: I такт и II медлен-

ные и быстрые выставления ног; III и IV—повторения, V и VI—повторения, VII и VIII—„удар в бубны“ и поворот к своему кавалеру.

Фиг. 5. Прыжки „ласточкой“ лицом друг к другу, но в пол-оборота вправо и влево, на I и II такты. Затем перехватываются правыми руками за талию и круговой бег на месте с нагибанием, заканчивающийся переменой мест (на III и IV т.); и повторение сначала на 5, 1, 7 и 8 такты.

Фиг. 6. Как в I-й фигуре—но по кругу, пара за парой, а за последние такты после „удара в бубны“ переход „попарным кружением“ в 4 шеренги, попарно лицом друг к другу.

Фиг. 7. Прыжки с отбрасыванием рук—вправо (1 такт), влево (2-й такт), по четыре прыжка и перемена мест „попарным кружением“, на 3-й и 4-й такт повторения на 5, 6, 7, 8 и установка попарно в 2 колонны как в 1 фигуре.

Фиг. 8. Как в 1 й фигуре. Каждая колонна заворачивает в свою сторону и убегает. Или еще раз проходит через середину залы, соединяясь в 1 колонну.

8. „День и Ночь“.

Танец с пластикой. Музыка—вальс (медленный).

Основные движения:

1. Замедленный шаг ($\frac{3}{4}$).
2. Бег ($\frac{1}{4}$).
3. Припрыжка ($\frac{1}{4}$).
4. Прыжок с поворотом.
5. Пластическое нагибание.
6. Шаги с опусканием на колено.
7. Боковые шаги.

1. Замедленный шаг.

Шаг мягкий с носка, выдержанный на полный такт ($\frac{3}{4}$) с вытягиванием свободной ноги назад на носок, и полным выпрямлением туловища.

2. Припрыжка.

Высоко поднимая согнутое колено и вытягивая носок вниз.

3. Прыжок с поворотом ($\frac{3}{4}$).

Если прыжок вправо—в сторону движения делается небольшой шаг на правую ногу (сч. 1), затем делая на прыжке полный оборот кругом—занося левую ногу через правую, переносится прыжком вся тяжесть тела на левую ногу (лицом в прежнем направлении) и на сч. „3“—снова переносится тяжесть назад на правую ногу,—левая стоит лишь на носке.

4. 1-й такт.

Поднять руки в стороны вверх (ладони вниз, потом наружу до полного поднятия рук, тогда ладони поворачиваются внутрь), III—IV такт—медленно перегнуться влево, вправо или назад, соответственно движению танца, вытягивая на носок ногу в сторону нагибания, V, VI—такт выпрямиться, VII, VIII—опустить руки.

5. Шаги с опусканием на колено.

I и II такт—легкие шаги, вытягивая носок (на $\frac{1}{4}$), III такт—замедленный шаг. IV—опускание на колено—с подниманием вперед руки противоположной согнутому колену (если опускание на правое колено—то правая рука), V—стоя на колене—поднимание обеих рук вверх с легким выгибанием назад. VI—опускание рук (одна рука остается поднятой вперед), VII—поднимание с колена и полное распрямление с опусканием руки на VIII такт.

7. Боковые шаги.

По кругу вбок делаются шаги с мягким падением на ногу на сч. „1“—пауза сч. „2“ и на „3“—перенос свободной ноги через ногу-опору, для подготовки нового шага. Падение делается на правую ногу, если движение вправо.

Схема танца.

Две шеренги—в темном и светлом—выходят с противоположных сторон, но в том же направлении по кругу.

Шеренга „День“ держит в обеих руках над головой ветки или шарфы (светлые)—„Ночь“—тоже в опущенных перед собой руках и немного склонив голову.

Фиг. 1. Обе шеренги друг за другом проходят полный круг вправо—4 такта замедленным шагом, 4—бегом, поднимая правую руку в сторону движения, опять 4 такта—шагом (замедленным) и 4 такта кружатся так, чтобы образовать общий круг с попеременным чередованием „Дня“ и „Ночи“; „День“ останавливается, слегка откинувшись назад, одна нога вперед,—руки над головой; „Ночь“—оставив одну ногу назад на носок, слегка опустив голову с опущенными руками. (Все—левым плечом в круг).

Фиг. 2. Боковые прыжки с поворотом и пластичным нагибанием. Один круг—напр., „День“, начинает прыжок в середину круга—т. е. на первый такт делает шаг левой—прыжок с поворотом на правую, и перенесением тяжести на левую ногу. II такт—пауза и отведение рук влево. III и IV такт—поднимание рук вверх и нагибание к свободной вытянутой правой ноге (от середины)—V и VI—выпрямление, VII и VIII—опускание рук. Одновременно „Ночь“—делает то же вправо из круга. Затем—повторяют это движение в обратную сторону. Пластическое нагибание получается в противоположную сторону—то друг к другу, то наоборот.

Фиг. 3. Образуют: „День“ внутренний круг, „Ночь“—внешний. В разных направлениях: „День“—4 такта припрыжки, 4—бега, чередуя до 16 тактов. При беге за руки, припрыжка—рука противоположно движению ног выносится мягким движением вперед, в ритм прыжков, „Ночь“—шаги с опусканием на колени, 2 раза по 8 тактов.

Фиг. 4. Останавливаются в двух кругах—лицом друг к другу, в промежутках. Прыжки с поворотом вправо и затем нагибание назад, с отставлением ноги назад на носок 2 раза по 8 тактов (второй раз влево).

Фиг. 5. В один общий круг, лицом из круга, боковые шаги и бег по кругу, как бы догоняя друг друга, но отворачивая голову. (Голова поворачивается от движения, также в сторону от движения отводятся и руки мягко, как бы по инерции). Продолжается на 16 тактов (шаги и бег чередуются через 4 такта). Затем „День“ на бегу поворачивает в обратную сторону, выходя из круга и высоко под-

няв ветку над головой; „Ночь“ опускает ветки—и обе шеренги разбегаются в разные стороны.

9. Греческий танец с игрой в мяч.

Основные движения.

1. Острая припрыжка ($1/4$).
2. Легкий бег ($1/8$).
3. Подбрасывание мяча одной рукой ($1/4$).
4. Подбрасывание мяча двумя руками ($1/2$).
5. Перекидывание мяча ($4/4$).

Фиг. 1. Все участвующие выбегают, держась за руки, длинной шеренгой и образуют общий круг. Вправо по кругу — острая припрыжка (высоко поднимая согнутое колено и вытягивая носок вниз)—одновременно отбивание вниз воображаемого небольшого мяча, а 1 такт—правой рукой 4 раза (с небольшим наклоном туловища в сторону отбивания) на 2-й такт—переводя правой рукой мяч влево—вперед, на 3-й такт—левой рукой (наклон к центру круга), на 4-й такт—левой рукой—вправо-вперед, 5-й такт подбрасывание мяча вверх правой и левой рукой (правой на 1 и 2 счет, левой на 3 и 4)—6-й такт—то же, но попеременно (правой—левой), 7 такт—2 раза подбросить мяч вверх двумя руками, 8-й такт—подбросить мяч двумя руками один раз, остановиться и повернуться с быстрым кружением так, чтобы образовать два круга, из которых один стоит в промежутках другого, при чем все участвующие попарно из одного и другого круга стоят в пол-оборота друг к другу.

Фиг. 2. Перебрасывание мяча друг другу попарно двумя руками. Все стоят в пол-оборота друг к другу, правая нога немного вперед. Пластическим движением отводят руки влево и немного назад, как бы для размаха—на счет 1, 2 на 3, 4—бросок мяча друг другу, при чем руки остаются вытянутыми в сторону броска — и опять мягко отводятся для нового движения на II такт. III такт—перемена мест попарно припрыжкой подбрасывая мяч вверх попеременно одной рукой на $1/4$). IV такт—кружение на месте—держа мяч над головой двумя руками. Такты—5, 6, 7, 8—повторение движения сначала и возвращение на свои места в общий круг.

Фиг. 3. Все берутся за руки снова в общий круг. Влево по кругу начинают острую припрыжку, как в начале танца, с отбиванием мяча вниз на такты—1, 2. Такты 3,4— в том же направлении легкий бег (счет $\frac{1}{8}$), держась за руки, и сперва немного нагибаясь в сторону движения, к концу же 4-го такта совершенно распрямляясь. Такты 5, 6—припрыжка с отбиванием мяча правой рукой—двигаясь вправо по кругу, 7, 8—бег в том же направлении заканчивающийся кружением, держа мяч над головой.

После этого схватываются за руки в кружки по 3, 4, 5 человек (неравные по численности)—и сделав 1, 2 или 3 круга припрыжкой, постепенно по очереди убегают из зала, держась за руки группами, как были в кружках; это же последнее движение можно провести и на припрыжке.

III.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАНТОМИМЫ.

В. Н. Короновский.

Общие основы их построения и применения.

В этой области мы приближаемся и переходим в область народного массового искусства. Кто смел думать, кто мог мечтать всего лишь несколько лет тому назад, что физическая культура станет выражением массовых идей и чувств путем движения?

В глубокой древности понятия о совершенстве и красоте человеческого тела и человеческого движения родило искусство пантомимы, имевшее целью путем сочетания мимики, пластики и танца, объединенных общим началом—ритмом, выражать те или иные, всем понятные, душевные переживания.

Это был общественный культ не только ради одной красоты движений, но и ради практических целей. В основе спартанских танцев, например, лежали мужественные, воинственные движения, применяемые обычно на войне. Греческий танец также имел в основе мимитические и практические движения, приближавшие его к пантомиме. Далее, древне-греческие и египетские танцы, носившие почти исключительно религиозный характер, и заключающиеся в непрерывном движении хоровода вокруг жертвенника, носили характер имитации, подражания движению планет вокруг солнца.

Дальнейшая эволюция древнего общественного танца, под влиянием христианства, феодального и капиталистического строя, пошла в направлении разделения танца по классовым признакам общества, а также лишило его совершенно коллективной, общественной выразительности, за-

менив ее выражением индивидуальных страстей, преимущественно эротического, сексуального порядка.

Таким образом, пантомима стоит выше танца в его индивидуальной форме.

Выпрямляя танец, возвращаясь к утерянным коллективным формам народного танца, мы его приближаем к пантомиме. Пантомима, включая в себя мимику, танец, пластику и ритм,—является уже ступенью искусства.

Подняться на эту ступень группе, массе—вполне можно, если усвоены элементарные основы пластики и ритмики.

Музыкальная пантомима—это сочетание музыки с движением¹⁾. Но в отличие от привычного нам сопровождения музыкой движения (гимнастические движения, танцы), в пантомиме движение должно вытекать из музыки, выражать, изображать музыку.

Всякое движение мы можем сделать быстро и медленно, всякое движение мы можем сделать широким или длинным и коротким. Когда мы говорим о длине, о протяженности (1 метр, 2 метра, от одного места до другого места) в наших руках конкретная определенная величина, которую мы измеряем зрением. Понятия же быстро или медленно субъективны к ним нет иной мерки, кроме музыки.

Как же употреблять в пантомиме измерение движения путем музыки?

В этом коренной вопрос педагогической и воспитательной целесообразности и правильности движения в музыкальной пантомиме.

Система Далькроза учит, что начало движения должно совпадать с началом звука. Мы привыкли гимнастические движения координировать в пространстве по признаку такта. Мы делаем движение на раз, на два—три—четыре—делаем паузу, не считаясь с тем, что музыка продолжает мелодию. Художественная выразительность пантомимы требует совпадения движения с музыкой так, чтобы каждому новому звуку, новой ноте—не удару, не счету, соответствовало бы новое движение. Таким образом движе-

¹⁾ Кн. Сергей Волконский.— Художественные отклики. Пантомима. Стр. 175.

ние как бы рисует мелодию музыки.¹⁾ Для пояснения возьмем пример: музыка играет всем известный мотив „Кузнецы“. Можно маршировать под эту музыку. Это будет обыкновенный марш и нога будет отбивать в нем только темп музыки. Обозначим знаком (v) движение ног в этом случае.



Рис. 29.

Если бы мы захотели передать рисунок музыки, ее мелодию—мы должны были бы по Далькрозу сделать шаг на каждую нотку. Тогда вместо 7 шагов марша мы должны были бы сделать в этом отрывке 10 шагов. При этом шаги наши были бы различной длительности: первые три шага (составляющие $\frac{1}{8}$) мы пробежали бы быстро, легко, на носках, мелкими шагами. Четвертый наш шаг был бы тяжелым, твердым и более длительным, так же как и пятый. После пятого шага—следует пауза; а также надо оттенить приостановкой движения, неподвижностью. Эти остановки, неподвижности служат вторым средством, вторым эффектом музыкальной выразительности по системе Далькроза.

„Удивление, ужас, усталость, нерешительность, выживание, решимость, отвагу, восторг, очарование,—все, что хотите, может выразить остановка, потому что все что хотите, можно умолчать и в особенности то, чего не выговорить словами“. ²⁾ Вот почему всяким остановкам свойственна выразительность и этой выразительностью никогда не следует пренебрегать.

Практически эти два средства или правила музыкальной выразительности весьма трудно соблюсти, когда темп музыки слишком быстр, когда мелодический рисунок слишком быстро изменяется, когда паузы слишком непродолжительны. Здесь допустимо сложение нескольких мелких дви-

¹⁾ См. Жак Далькроз.—Ритм его воспитательное значение для жизни и для искусства. Энциклоп. Сцен. Обр. т. VI, стр. 147.

²⁾ Кн. Сергей Волконский. Человек и Ритм.—Стр. 155.

жений в одно, вместо многих мелких шагов допустимо сделать несколько больших, но так, чтобы их выразительность, по пространству и длительности соответствовали бы рисунку музыки.

Поэтому строгое теоретическое правило, изложенное выше, практически складывается в более простое: **н о в о е движение допустимо, только когда есть новый звук.** ¹⁾ Следовательно, когда нет нового звука, когда нота держится,—нет движения, тело как бы застывает и поза длится все время, пока длится нота. Это будет как бы немая картина. Мы приводим в этой книге один, два примера, в виде—арабесок, мимолетностей и пр. Это весьма удобный способ иллюстрации музыки изобилующей правильно повторяющимися паузами, остановками или длиннотами.

Замедление темпа музыки или, наоборот, ускорение также является эффектом, который так или иначе в движении отражается. Проще всего это видеть в шаге, который от медленного торжественного и печального может изменяться до быстрого, энергичного, вплоть до бега.

Следующим фактором выразительности являются руки, дающие, совместно с движением головы и туловища, то что называется жестом. Средства для выражения музыки жестом так же обширны, как и язык. Далькроз приводит этому пример: „Поднимем левую руку вверх параллельно голове. Уже сразу две разновидности в этом движении: согнутый локоть и вытянутый локоть. В обеих разновидностях кисть прямая, согнутая или висячая, значит—шесть. В каждое из шести—пальцы сжатые и растопыренные. Против каждого из этих двенадцати движений левой руки правая рука может принять положение—вниз, вверх, вправо, влево, вперед, назад... получается... возможных комбинаций 5.184.“ ²⁾ И это не вводя движений и положений туловища, ног, взгляда глаз, поворота головы и пр.

Жест поясняет мысль, заложенную в музыку, он иллюстрирует ее и этим позволяет понять ее многим. В истории культуры жест подвергся влияниям правил, обычаев и степени развитости среды. У народов, находящихся на прими-

¹⁾ Его же. Худож. Отклики. Стр. 181. Изд. „Аполлон“ 1919.

²⁾ Волконский. Человек на сцене. Стр. 167.

тивной ступени развития—жест беден и прост. Чем выше культура народа, тем жест сложнее, богаче по содержанию и образам. Эту особенность жеста также следует всегда иметь в виду. Непонятные толпе жесты не помогут ей понять музыки и смысл пантомимы для них останется скрытым.

Различают три рода жестов: ¹⁾ 1) „натуральные“—когда они непосредственно вытекают из нашего душевного настроения; 2) „имитационные“—когда мы ими описываем предмет или подражаем чему-либо и 3) „условные“—т. е. вошедшие в обычай у известного народа или общества.

Всякий жест, выражающий музыку, должен быть правильным: он должен быть естественным, он должен быть ритмически размеренным, а также удовлетворять чувству гармонии и эстетического целого.

В основе жеста лежит принцип, находивший неоднократно подтверждение в памятниках античной орхестрики, сформулированной впервые Новерром и впоследствии разработанный Дельсартом, принцип—„оппозиции“—перекрестного противоположения друг другу частей тела (правой ноги—левой руки и наоборот) для достижения наибольшей устойчивости и гармонии. Не кто иной, как Изидора Дункан на практике освободила жест от балетной условности и вернула его к античной свободе и независимости, открыв этим дорогу к танцу будущего. В пантомиме—„ноги пляшут—руки говорят“ ²⁾ и чем красноречивее руки говорят, и чем они яснее „высказывают все“, тем лучше.

Искусство жеста достигается путем тщательного упражнения в элементарных сочленовых движениях, их комбинациях и главное в точности и правильности перехода из одного положения в другое. Тот или иной переход можно сделать по ходу музыки резко, быстро или плавно, тихо, можно сделать сильно, с напряжением или с внезапным расслаблением антагонистов. Воспитание движения по методу Далькроза сообщает для этого ценное качество—независимость движения одних частей тела от других.

¹⁾ Л. Нелидова.—„Искусство движений и балетная гимнастика“. Изд. Хор. Иск. 1908 г. Стр. 4.

²⁾ Андрей Левинсон.—Старый и новый балет. Изд. Своб. Искусство. Стр. 97.

Наконец, наше туловище, все мускулы тела и головы служат средством для музыкальной выразительности.

Согласно физиологическому закону, аффекты, испытываемые чувствующим существом, обнаруживаются мускульными сокращениями. „.... Всякие чувства, ощущения и душевные волнения, приятные или тягостные, имеют ту общую характеристическую черту, что все они стимулы мускулов“ ¹⁾.

Звук, сотрясая наши нервы, овладевает нашим организмом и возбуждает в нас психологическое эхо, заставляет нас вибрировать в униссон с тем, что мы слышим и испытывать то настроение, выражением которого он служит ²⁾. Настроение дает движение. Последние исследования новейшей науки рефлексологии доказывает, что „без соответствующего настроения не может в сущности осуществиться ни одно общественное движение“ ³⁾ не говоря уже о движении индивидуума.

Замечательно и логически то, что, как указал еще Спенсер, количество мышц, приводимых в движение под влиянием аффекта пропорционально силе воздействия самого аффекта, за исключением случаев расслабления неподвижности (вплоть до паралича) в случаях особо сильных аффектов. Не логично приводить в движение все 250 мышц туловища, если музыка имеет характер чуть веющего ветерка; точно также несуразно только перебирать пальцами, когда музыка мечет гром и молнии. Музыка несет в себе, кроме ритма, другие элементы еще большей, высшей выразительности, как-то: стиль, характер, лад (мажор, минор), модуляцию, нюансы, силу, форто и пиано, внезапные акценты и т. д. Существует целый класс упражнений — экспрессивных, которые научают выразительности телом.

Их никогда не следует забывать, так как они сообщат музыкальной пантомиме ту художественность, без которой музыкальная пантомима теряет пути в сердца зрителей.

Следующим и важнейшим фактором выразительности в музыкальной пантомиме является—масса исполнителей и выбор самой темы для исполнения.

¹⁾ Г. Спенсер. Научные, политические и философские опыты. Т. I, стр. 139—142.

²⁾ Д. Сакетти. Эстетика. Т. I. изд. 2-е, стр. 274.

³⁾ Бехтерев. Рефлексология, ч. I, стр. 179.

Здесь Ахиллесова пята музыкальных пантомим и инсценировок, здесь в этом месте сдает экзамен, ее режиссер, ее автор. Дело в том, что мы живем в бурном водовороте событий и всяких возможностей. Те линии и те краски, которые еще вчера казались нам яркими, оригинальными, те лозунги, которые еще вчера зажигали наши сердца пламенем новизны, сегодня кажутся нам устаревшими, скучными, нудными.

Тяга масс к новому современному театру Мейерхольда с его динамикой, эксцентричностью, красочностью и кинематографической быстротой указывает путь музыкальной пантомиме. Этот путь — путь радостного, экспрессивного яркого зрелища.

Другая задача музыкальной пантомимы — включить в себя, обнять собой элемент агитационный. „Всякое искусство имеет зародыши“ агитации ¹⁾ и эту агитацию должна иметь пантомима. Любая злободневная тема, общего и местного характера, может быть включена в музыкальную пантомиму. Следует помнить, что „в общественной борьбе классы борются не только физическим, но и идеологическим оружием“ ²⁾.

То прекрасно упадочное, расслабляющее декадентство, которое культивируется многими деликатными студиями, решительно не подходит к пониманию современного НОТ'изированного, американизированного рабочего. Ему нужна мужественная динамика, реальная сила, красочность, яркость образность движения.

Действующая в пантомиме — масса, должна быть ритмически сколочена, спаяна. Каждый должен знать свое время и место — в этом большое дисциплинирующее значение такого рода постановок.

Общий коллективный сочетательный рефлекс массы должен строго соответствовать рисунку и идее музыки.

Расположение массы должно удовлетворять условиям простоты, гармонии и не должно нарушать общего эстетического впечатления. Световые эффекты, костюмы, привнесение различных плоскостей, символов и атрибутов также

¹⁾ Луначарский, А. В. — Искусство и Революция. Изд. Нов, Москва 1924, стр. 68.

²⁾ Там же, стр. 104.

могут быть употреблены и должны быть использованы, если соблюдается чувство меры и если у руководителей имеется достаточно художественного и музыкального вкуса.

Наконец, музыкальная пантомима не должна быть длинна.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГИМНАСТИЧЕСКИЕ ПАНТОМИМЫ.

1. „Тройки“.

Чем ближе простейшая пантомима подходит к танцу тем она легче усваивается. Это замечено на опыте. Поэтому мы начнем наши примеры именно с такой музыкальной имитации, которая ритмически и гимнастически проста, и не требует тонкой мускульной выразительности. При легкой, весьма понятной музыке, специально аранжированной для этого номера В. П. Соловьевым, она всегда вызывает у зрителей живое одобрение своей динамичностью. Суть этой музыкальной имитации в следующем: передать в стилизованной форме движения лошадей, запряженных в тройку.

Для этого участники или участницы занимают следующее исходное положение. Три девушки одинакового роста и одетые в одинаковые гимнастические костюмы, становятся рядом в одну шеренгу. Средняя из них берет руки в стороны и кладет их на наружные по отношению к ней плечи девушек, стоящих слева и справа от нее. Эти последние кладут свои внутренние, по отношению к центральной девушке, руки на ее талию. Свободные руки они кладут на бедра или закладывают за спину. Исходное положение ног — четвертая позиция. На среднюю девушку „коренника“ надевается сбруя игрушечная или просто лента, снабженная одним или двумя бубенцами. Концы вожжей держит „кучер“, находящийся сзади коренника $1\frac{1}{2}$ —2 метра. Вожжи „кучер“ держит в вытянутых руках, поднятых вперед на высоту плеч.

Картина 1-ая.—Музыка (I). Тройка начинает движение с левой ноги двигаясь шассированным шагом. На восьмой шаг тройка делает перемену ноги, вынося правую вперед. Кучер следует за тройкой, делая нечто вроде па мазурки, вынося одну ногу вперед, а другую отводя назад. Верхняя часть корпуса кучера держится свободно, отмечая колебаниями каждое движение вперед.

Фигура повторяется 2 раза, всего 16 таков или 32 счета.

Картина 2-ая.—Музыка меняется (2⁰/о). Она очень по-похожа на рысь. Тройка вместе с кучером изображает ее. Высоко поднимая колена, попеременно левой и правой ноги, рисуя ими в первом, третьем, пятом и седьмом тактах четверти, а во втором, четвертом, шестом и восьмом-восьмушки.

Картина 3-ая.—Музыка (1): - тройки опять идут галопом, как в картине 1-й.

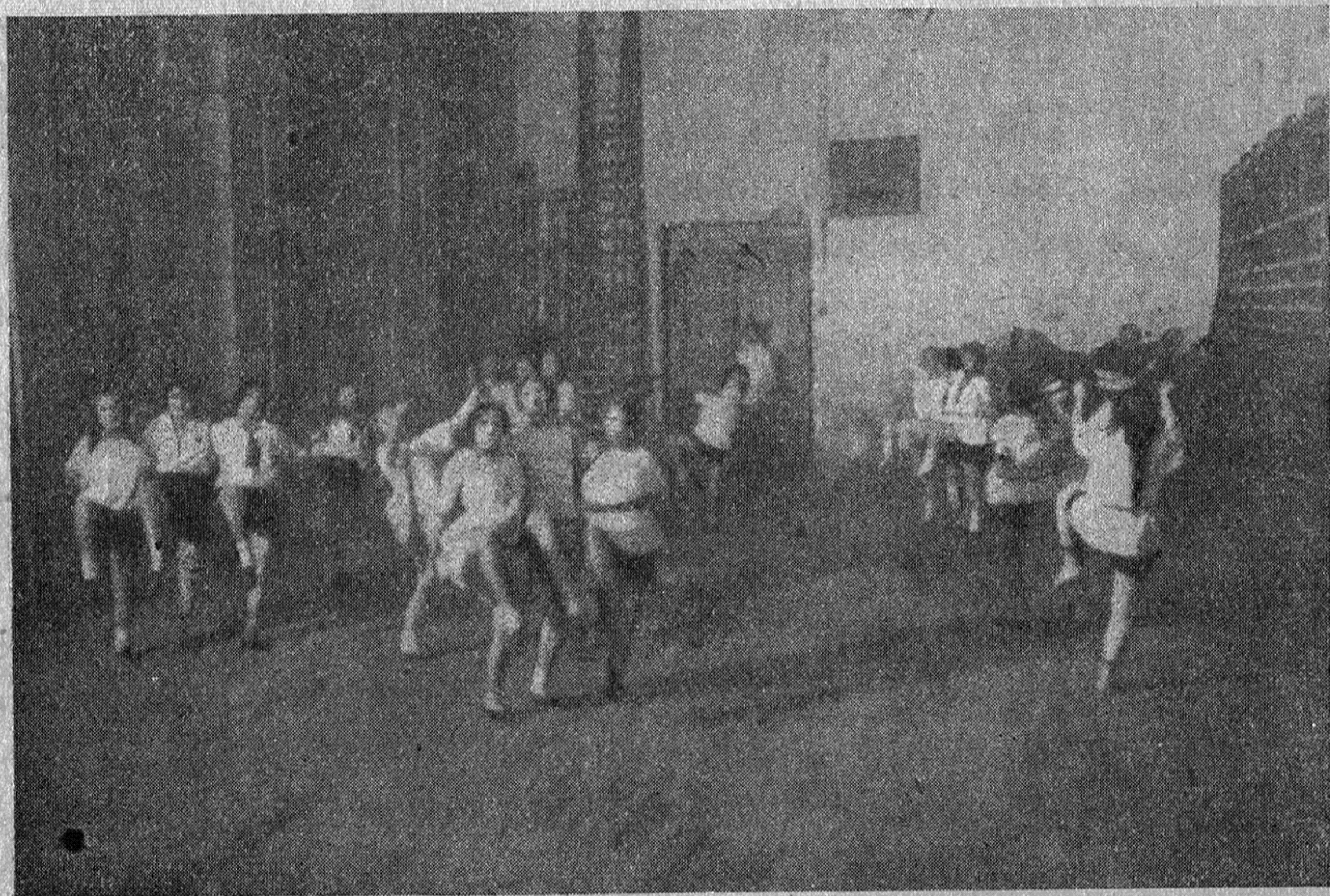


Рис. 30.

Картина 4-ая.—Кучер останавливает тройку. Он встал на колени и натянул возжи, откинув корпус назад. Пристяжные, под давлением воображаемых удил, поворачивают и нагибают головы внаружу (Муз. 3). Лошади разгорячены и с нетерпением роют землю ногой. Сперва левой 4 раза, потом дают паузу в 4 счета, потом правой. Так два раза, всего 8 тактов, на 32 счета. Каждый раз как лошади роют землю, кучер их удерживает, откидываясь корпусом назад (стоя на коленях).

Картина 5-ая.—Кучер пускает лошадей. Они мчатся галопом (как в картине 1-й). Музыка (1).

Картина 6-ая.—Лошади рвутся вперед (Музыка 2). Они делают прыжки: на первый счет толчек двумя ногами,

прыжок вверх, одна нога легким батманчиком идет назад. На второй счет — то же, но другая нога идет назад. На второй такт (восьмушки) лошади изображают рысь, как в картине 2-й. На третий, пятый и седьмой — прыжки вверх-вперед повторяются, сменяясь восьмушками рыси на четвертом и восьмом. При прыжках корпус не напряжен, голова и верхняя часть туловища идет назад вместе с ногой, изображая законченную линию. Кучер повторяет все движения лошадей.

Картина 7-ая. — Повторяется муз. 1 и галоп карт. 1-й.

Картина 8-ая. — Лошади устали (Муз. 4). Они идут шагом на $\frac{4}{4}$. Сперва они наклоняются туловищем вперед, вытягивая левую (или правую) ногу назад до горизонтального положения. Затем (2-й счет) они выпрямляют туловище, сгибая одновременно вытянутую назад ногу и перенося ее вперед, колено как можно выше. На 3-й счет голень, висевшая свободно вниз, вытягивается вперед до горизонтального положения, после чего на 4-й счет, нога ставится на землю и тяжесть корпуса передается на нее с тем, чтобы сейчас же начать движение в таком же порядке другой ногой. Так делается 4 такта (16 счетов) попеременно два раза левой, два раза правой ногой (4 шага).

Картина 9-ая. — Дом близок. Лошади почуяли овес, воду и отдых (Муз. 1). Они спешат галопом домой и исчезают тройка за тройкой (в дверях или за кулисами).

2. Репка.

Сюжет всем известный. Репка выросла такая большая, что ее не могут вырвать ни дед, ни бабка, ни внучка, а вырывают лишь с помощью Жучки, кошки и мышки. Музыкальный мотив с достаточной выразительностью может дать любая полька. Несмотря на свою детскую простоту, эта пантомима приближается к типу чистой пантомимы и имеет зачатки музыкальной выразительности. По отношению к „тройкам“ это шаг вперед.

Картина 1-ая. — На сцене — репка. — Девочка, стоящая на коленях. Голова ее и руки опущены вниз. Под звуки музыки репка начинает расти, при чем поднимает сперва голову, ритмично резкими, но мелкими движениями. Потом такими же движениями поднимаются руки вперед до уровня плеч.

Картина 2-я.—Появляется дед. Корпус его сутуловат, во рту трубка, в руках палка. Он осматривает репку со всех сторон и удивленно покачивает головой. Его старческий шаг отбивает половинки. Он кладет палку и трубку, махает руками (разминает плечи), берется за руки репки и движением корпуса старается вырвать репку. Но это ему не удается. Тогда он машет рукой и зовет бабуку.

Картина 3-я.—Выходит бабука, сгорбленная, сгорбленная старушка, ее походка отбивает $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{8}$. Она становится сзади дедки, берется за его кушак и они пробуют вместе вырвать репку. Но это им не удается и они зовут внуку.

Картина 4-я.—Внучка жизнерадостно вбегает, удивляется репке, обегает несколько раз кругом бабуки и дедки, может их обнять и, наконец, тянет за бабуку — но репка не вырывается.

Картина 5-я.—На помощь, на четвереньках, отбивая $\frac{1}{8}$, бежит Жучка. Она берет зубами платье внучки и все опять тащут репку из земли.

Картина 6-я.—Скачками бежит кошка, ссорится не много с собакой, фырчит и тоже помогает тянуть.

Картина 7-я.—Появляется мышка. Она ползет на руках, вытянув ноги и отбивая их носками $\frac{1}{16}$. Она также берет за одежду кошку и все опять тянут.

Наконец, репка вырвана и встает на ноги. Музыка останавливается и от неожиданности все летят на пол.

3. Кузнецы.

Ритмизованная рабочая песнь. Она изображает основное трудовое движение кузнеца — удары молотом. В этой пантомиме может быть неограниченное количество участников. Располагаются участники следующим образом.

Юноши составляют наружную кайму всей картины. Они располагаются по обводу печатной буквы П, разомкнуто на полную дистанцию, т. е. на расстоянии вытянутых рук. В середине сцены размещаются в круг большая часть девушек. По углам сцены, между кругом девушек и линией юношей помещаются по количеству углов, четыре „четверки“ молотобойцев (девушки или юноши), которые

стоят лицом друг к другу так, как будто среди них стоит наковальня, а они собираются бить „в четыре руки“. В самом центре сцены стоит наковальня и около нее двое молотобойцев, вооруженных легкими 3—4 фунтовыми молотами с длинным „хвостом“ или рукояткой.

Картина 1-я.—С началом песни большой круг девушек поворачивается направо по кругу и идет, ногами отбивая мотив, а руками тактировку на $\frac{4}{4}$. Все юноши тяжело и ритмически ударяют воображаемыми молотами, ударяя в начале каждого такта на счет—раз,—2, 3, 4 замах. Молотобойцы в центре бьют на половинках, ударяя на счет—раз, на два замах, при чем один бьет из-за такта (на счет 2). „Четверки“, расположенные по углам, ударяют на целые нотки $\frac{4}{4}$, а на три счета дают замах, при чем вступает сперва один, потом второй, потом третий и, наконец, четвертый. Таким образом на каждую четверть ктонибудь из них ударяет воображаемым молотом по наковальне.

Здесь следует наблюдать, чтобы удары всех групп соблюдали ритм производились без опозданий. Центральный круг девушек должен дать легкое и свободное движение вперед и отчетливую тактировку на $\frac{4}{4}$ по Далькрозу.

Во всех остальных картинах юноши „четверки“ и центральные молотобойцы не меняют своего положения и не изменяют характера движения.

Картина 1 я продолжается 16 тактов.

Картина 2-я.—Центральный круг девушек в конце 16-го такта меняет свое построение. Вторые номера (по заранее произведенному расчету по два) берут шаг в середину и поворачивают кругом, образуя второй круг и продолжая движение в обратную сторону 16 тактов. Первые номера продолжают движение по прежнему направлению, сохраняя интервалы.

Картина 3-я.—Центральные круги резко поворачиваются кругом и продолжают движение в обратные стороны 16 тактов.

Картина 4-я.—Вторые номера останавливаются, поворачиваются лицом к центру, выставляют левую ногу вперед и начинают ударять молотом вместе с юношами на $\frac{4}{4}$. Первые номера продолжают движение руками, делая всплески к центру на $\frac{4}{4}$, изображая как бы языки пламени горна.

Картина 5-я.—На 16-м такте 4-й фигуры все внезапно останавливаются в живописных позах, изображающих различные моменты работы с молотом, при чем 1-е номера центрального круга становятся на одно колено и поднимают руки в стороны вверх.

4. От мрака к свету.

Это уже довольно серьезная ритмо-пластическая композиция, требующая известной подготовленности исполнителей. В основу ее положена музыка Шопена марш „Funébre“, а конец контрастован В. П. Соловьевым. Содержание этой пантомимы таково: тяжелое рабство, печальная жизнь, мрак, цепи, стража и лишь редкие огни, огни красной революции, освещают путь, зовут за собой. Страдания тяжелы, мысли о смерти, о роке, судьбе слишком часты и ужасны. Но вот огни разгорелись, их много... Они мечутся, зовут... И вот—борьба. Короткая, сильная и — торжество: „Да здравствует Коммуна!“

Трудно иначе выразить музыку Шопена в марше „Funébre“, как нечто гнетущее, роковое, насильственное, но вместе с тем таящее в себе великий смысл торжественного возрождения. В этой пантомиме рекомендуется широко использовать световые эффекты для оттенения музыкальных нюансов.

Картина 1-я.—На сцене полумрак. В глубине ее возвышение в виде ступеней. Запертая дверь. Перед дверью сидит в позе унылого отчаяния фигура в черном. Ее руки закованы в цепи. По бокам ее стоят два стража, одетые в черное. Их руки опираются на длинные, в их рост, мечи. При первых звуках музыки, опущенная голова сидящего узника подымается и взор устремляется вверх (2 такта).

Картина 2-я.—Сбоку из полумрака ритмично выходит подросток. Он одет во все красное, в руке его горит зажженный факел. Он проходит мимо узника (4 такта со 2-го по 6-й).

Картина 3-я. — Следом за ним появляются шеренги (две—три) разделенные известным расстоянием фигур. Головы их опущены, ноги движутся ритмично, руки дают жест, изображающий неумолимость надвигающегося рока. Они

проходят перед узником (с 6-го по 10-й такт). Узник замечает эти фигуры (7-й такт). Он подымается и в ужасе отступает от них (9—11 такт).

Картина 4-я.—Тени исчезают. Узник обращается к стражам, протягивая к ним руки с мольбой—отпустить его (12—21 такт). Но те лишь поднимают головы и вновь опускают их. Узник в отчаянии падает на колени и закрывает лицо (22—25).

Картина 5-я.—Музыка передает успокаивающие мысли (2-я часть). Из четырех углов идут к центру четыре вестника революции. Они одеты в красное. Рука их согнута так, как будто они возвещают всему миру о надвигающейся революции. Они идут навстречу друг другу и проходят по диагонали до противоположных углов, меняются местами направо (1 по 7 такт) и быстро поворачиваются (7-й такт), как бы рассылая всем радостную весть. На 8-м такте они останавливаются в позе трубящих в трубы. Дальше они идут к центру (3-я часть 1—3 такты), берутся за руки, составляя круг, как бы заговор, идут в одну сторону, потом в другую, все время ногами рисуя мотив (3—12 такт) затем идут к своим углам, быстро вращаются (15 такт и исчезают (16 такт).

Картина 6-я.—Музыка возвращается к 1-й части, возвращается к действительности. Узник видит как со всех сторон к нему двигаются фигуры в черном. У них сложены на груди руки, они неумолимы, они двигаются вперед, к узнику. кольцо их смыкается плотно, как стена (1—14 такт). Узник бросается к ним, молит пощады, но они неумолимы. Он рвет свои цепи,—но они крепки. Он просит стражей—они беззвучны. Стена фигур остановилась... Еще шаг (14—28 такт) и неизбежное совершится, но.....

Картина 7-я.—Музыка играет финал. Тревога. Свет гаснет. Фигуры в красном, с горящими факелами (можно заменить световыми эффектами—мелькающий красный свет), пересекают вихрем сцену. По двое, по трое... Музыка нарастает от *lento* до *presto* (1—14 такты финала). Раздаются как бы звуки грома и зажигается неясный красный свет (14 такт).

Картина 8-я.—Появились со всех сторон красные фигуры. Они схватились в борьбе с черными фигурами... Чер-

ные сопротивляются отчаянно (15—18 такт). Но красные теснят. Шаг назад, еще.... Черные отступают к центру; вот они бегут и их повергают к подножию ступеней. Пауза. Красные говорят: „Мы побеждаем всех врагов!“

Картина 9-я.—Двери с шумом открываются и появляется „Свобода“ в виде девушки с распущенными волосами одетой во все красное. В одной руке ее меч, в другой — знамя. Она безмолвно останавливается с поднятым мечом и знаменем покрывает упавшего к ее ногам узника. Красные восклицают — „Да здравствует Коммуна!“ Музыка играет Интернационал.

IV.

ИНСЦЕНИРОВКИ.

Д. Крадман.

1. „Весна—1 мая“.

Второй занавес — декорация изображает стену дома, в которой имеется окно. Наверху укрепляется перекладина, способная выдержать двоих, подвешивающихся на руках, партерных гимнастов. Они изображают весенние ледяные сосульки, висящие с крыши. Снаружи они завешиваются изображениями сосуллек на полотне, которые, в момент падения сосуллек вниз, уходят наверх. После открытия занавеса сцена представляет, таким образом, план стены дома с висящими с крыши сосульками. Первые лучи солнца падают на крышу и сосульки начинают таять (выжимание намоченных платков). Около стены внизу появляется „обыватель“ или „буржуй“ и в это время „сосульки“ обрываются и падают около него, с грохотом барабана или иного инструмента. Обыватель в ужасе падает, сосульки смеются и прыгают через него. „Мы весенние сосульки—ребята задорные—берегись. Но это еще пустяки, вот погоди — лед пойдет—что будет“. Здесь „сосульки“ могут „повеселиться“ — исполнить несколько №№ партерной гимнастики. Реплики: „Прыгай, прыгай, пока не растаял“... и т. п. Буржуй потихоньку исчезает. Сосульки после упражнений скрываются за сценой. Распахивается окно и в нем появляется ученик-сапожник. Осматривается, видит солнце и пробивающуюся на земле траву, говорит: „Ведь вот, как люди ни стараются уничтожить зелень, испортить воздух и загородить солнце, а все-таки и солнце пробивается на наш задворок и трава растет.... эх, да и мне на воздух хочется...“ Прыгает из окна и кричит: „Ким, валяй сюда старые кости размять“. Из публики идет молодой комсомолец на сцену. „Ученик“ предла-

гают заняться чехардой. „Нет, погоди, брат—вот я в „Спартак“ хожу — там говорят, что первым делом дышать нужно лучше — вот так“. Показывает и оба делают несколько дыхательных движений и других упражнений из программы. Из публики несколько человек подходят и принимают участие, предлагая с своей стороны тоже упражнения — „мы ведь тоже не какие-нибудь, а спартаковцы“. Темнеет, грохот.... „Ребята, река ломается — идем смотреть, как рушатся зимние оковы“. Темно. Передняя декорация поднимается. Задний план — перспектива зимней реки, можно использовать и простой белый экран, освещенный голубоватыми лучами. При открытии занавеса под соответствующую музыку двигается из глубины сцены масса „льдин“ — ряды гимнастов в белом и ледоход, спускаясь со сцены, устремляется в средний проход зрительного зала, в котором сохраняется полутьма. Освещение сцены постепенно меняется на красное и „льдины“ сменяются на массу, движущуюся с красными знаменами, под звуки революционных песен. Переход нужно, по возможности, сделать не резким. На авансцене сбоку „ученик“ и Ким, подающие реплики. „Вот здорово. Теперь пойдет, ничто не удержится“. Появляется буржуй, пугается, хочет бежать, но попадает в движущуюся массу, которая его кружит, поднимает и уносит с собой. „Пропал буржуй“, — смеются „ученик“ и Ким.

В зале и на сцене наступает темнота. Масса затихает и через боковые двери выходит из зала или остается в конце его.

На сцене слабый голубой свет. На полу лежит фигура (женская группа), немного боком, руки вытянуты вперед, профиль к залу. Пластические движения. „Весна“ — музыка Грига. По ходу музыки усиливается свет, идущий из угла сцены (солнце) и к концу музыки яркий свет заливает сцену. Постановка пластических движений — дело специалиста, идея же такова: постепенное нарастание, сначала робких устремлений к солнцу, поднятие из распростертого в сумерках положения к распрямленному движению вверх при ярком свете. Вместе с этим поднятием отдельные фигуры соединяются в группу с одним порывом.

По окончании пластических движений яркий свет сменяется полной тьмой, в которой на сцену выходят шахтеры

с кирками, на переднем плане опускается до половины темный занавес — на сцене шахта в угольных коях Америки. Слабый свет ручных лампочек. Работа кирками. Появляется новый рабочий, побывавший в Советской России. Рассказывает о том, что рабочие возрождают хозяйство, строят будущее; его слушают, собравшись в группу. Рассказ заканчивается коллективным чтением „Никогда, никогда коммунары не станут рабами“, при чем основное читает новый рабочий, а все повторяют последние слова с постепенно нарастающим настроением.

По окончании чтения передний полужанавес уходит вверх, шахтеры располагаются по бокам переднего плана, экран освещается красным светом и на сцену выходят „кузнецы“ с песней: „Мы кузнецы...“ и делают движения с молотами, заканчивая их аллегорической пирамидой „Единение рабочих всего мира“. Шахтеры принимают участие.

Занавес закрывается и сцена освобождается. Из зрительного зала по среднему проходу с барабанным боем на сцену идут пионеры. Занавес поднимается, они входят на сцену и строятся. В отряде „ученик“ и Ким. Начальник отряда, обращаясь к пионерам, говорит о том, что настало время отправляться в лагерь, где можно воспользоваться благами жизни на воздухе и т. д. Затем предлагает заняться проверкой необходимых познаний. Исполняют гимнастику, игры, подачу помощи и т. д. По окончании уходят с песней.

На сцену выходит докладчик и, обращаясь к зрителям, говорит о том, что и взрослым рабочим необходимо летом подремонтировать свою машину при содействии солнца, воздуха, воды. Дает краткие, конкретные указания о том, как использовать естественные факторы оздоровления. Материал в „Азбуке физической культуры“ М. Г. Собецкого (Ленинград, 1924 г. „Сотрудник Просвещения“), стр. 36—55.

При окончании краткого доклада на сцену поднимается девушка и говорит, что женщины тоже должны выбраться на воздух и позаботиться о детях своих и находящихся в детских домах. Она заканчивает свою речь призывом, подхватываемым хором в зале: „Мы—работницы, наши дети, молодежь и взрослые рабочие должны быть здоровыми, сильными, бодрыми. Природа дает нам доступные средства. Все к свету, на воздух, к воде. Международный праздник 1-го

мая — праздник весны природы, весны победы пролетариата весны жизни (один голос) — хор: „Да здравствует, здравствует 1-е мая...“ На сцене заключительная живая картина и пение Интернационала.

Технические указания к инсценировке.

Место действия. — Зрительный зал со сценой, имеющей занавес и кулисы. Необходимо приспособление для световых эффектов, электрическое оборудование. В зрительном зале оставляется свободным средний проход и свободное место перед сценой.

Принадлежности: — Декорации: 1) Сцена с окном и „сосульками“; низ ее должен быть темным — эта кулиса опускается до половины в сцене „шахта“. Окно устраивается повыше и сзади ставится возвышение до уровня подоконника, чтобы „ученик“ мог спрыгнуть. Если для прыжка будет высоко, то „Ким“ подставляет плечо для слезания. 2) Белый экран в глубине сцены. 3) Боковые однотонные кулисы. 4) Приспособление для висения „сосулк“: канаты, трапеции, кольца и т. п., прикрепленные к потолку.

Костюмы. — Никаких особенных костюмов не требуется. Мужчины в трусиках, с обнаженными телами, женская группа в туниках, которые у ритмичек являются обычными или могут быть сделаны из простынь, не портя их. Кирки и молоты настоящие или из дерева. Пионеры в обычных костюмах. Отдельные персонажи, как буржуй, сапожник-ученик и рабочий одеваются соответствующим образом.

Отдельные моменты. — 1) „Ледоход“ — выход по 2—3 человека с двух сторон сцены к середине, где две струи сталкиваются, кружатся, двигаясь вперед. Движения приблизительно такие: под музыку на $\frac{4}{4}$ (на 4 счета) 3 шага вперед, на 4 счета кружиться, подняв руки в стороны. Шаги вперед делать пригнувшись и, вытянув руки вперед, кружиться откинувшись назад и раскинув руки в стороны. Музыка, идущая в аккордах, постепенно переходит в один из революционных маршей, подхватываемый движущейся массой.

2) Шахтеры — движения с кирками: в одной шеренге поперек сцены в пол-оборота, нагнувшись выстукивают похоронный марш, постепенно образуя полукруг, в центр которого спрыгивает „новый рабочий“, спускаясь сверху по канату.

3) Кузнецы — движение с молотами в живом ритме с большой амплитудой.

По окончании инсценировки желательно устроить коллективные игры на воздухе. Если это невозможно, то следует обратить внимание зрителей на особенную важность использования чистого воздуха, в виду недостатка его в городских условиях жизни.

Вся инсценировка должна носить не только агитационный характер, но дать и кое-какие конкретные сведения к использованию в летнем сезоне главных факторов здоровья.

Технические требования в этой инсценировке довольно незначительные для мало-мальски оборудованной сцены. Там, где сцены нет—проведение ее должно видоизмениться, с уменьшением элементов художественных и увеличением практических. На воздухе значительно усилятся возможности развития чисто гимнастических элементов и инсценировка превратится в гимнастическое выступление. Но в наших климатических условиях своевременное проведение этой инсценировки возможно преимущественно в помещении.

2. „История физической культуры“.

Ставилась курсантами Обл. Сов. Парт. Школы.

Действие происходит в помещении клуба, имеющем эстраду без занавеса. Перед эстрадой оставлена небольшая арена, к которой идет свободный, между скамьями зрителей, проход к двери. На переднем плане, сбоку, с большой книгой, задрапированная в серые ткани, „историческая фигура“, освещаемая загорающейся во время чтения лампочкой. При помощи рефлектора и включения отдельных лампочек, возможно освещение то сцены, то арены, т. е. переносить внимание зрителя на место действия, давая возможность подготовить следующие на неосвещенном. В случае надобности, подготовка происходит в полной темноте или при освещении только „исторической фигуры“. Наличие сцены с занавесом и сценических световых эффектов значительно облегчит постановку, но можно обойтись и с примитивными средствами, особенно, если инсценировка проводится в помещении кино, где аппарат дает всевозможные лучи.

Физическое воспитание в древности.

Гладиаторы. Восстание. Спартак.

Историческая фигура читает: „Физическая культура так же стара, как история. Еще 5¹/₂ тысяч лет назад в Китае была издана книга, которая содержала множество правил и предписаний для сохранения и приобретения здоровья. Японцы, индусы, древние египтяне занимались гимнастическими упражнениями. У древних персов физическое развитие являлось государственным делом. Особенного расцвета физическое воспитание достигло у греков и римлян, которые занимались различными упражнениями, как, например... (во время появления живых картин, следующих за его словами, чтец называет картины).

Живые картины: Бег—несколько бегунов на ¹/₂ шага один от другого, один падает, опираясь на локоть, метатель диска, метатель копья, ядра, борьба—несколько моментов.

Историческая фигура:—„Девушки наравне с юношами участвовали в упражнениях, а также занимались коллективными танцами, украшающими общественные праздники“.

Действие.—Женская группа в белых или цветных хитонах (из простынь их легко сшить, не портя простынь) с цветами и соответствующими украшениями волос—соответствующие движения под музыку на арене перед сценой), проходя через зал или спускаясь со сцены.

Историческая фигура:— „Постепенно у римлян, под влиянием резкого разделения народа на классы, физические упражнения стали, с одной стороны, средством удержания власти, с другой—ублажения бунтующих масс зрелищем на бесчисленных празднествах, которым было отведено 175 дней в году. В этих зрелищах участвовали гладиаторы, сначала пленные, потом добровольно поступавшие пролетарии, проходящие специальные школы. Гладиаторы тысячами убивали друг друга на потеху зрителей, пока гладиатор Спартак в 73-м году до Р. Х. не поднял восстания.

Действие.—Бой Спартака с 7-ю гладиаторами, из которых последнего он оставляет живым. Щиты и меч могут быть сделаны из фанеры.

Историческая фигура:— „Спартак продержался два года, пока не был убит в бою с римскими легионами, но это восстание показало, что рабы могут обратить оружие для защиты своих человеческих прав“.

Действие. — Бой Спартака с легионами, его смерть (для постановки можно использовать книгу Волькенштейн— „Спартак“).

Пророчество восстаний. — По окончании боя на сцене темно, по среднему проходу зрительного зала движется толпа рабов под тяжелые аккорды музыки. То падая, то подымаясь со сжатыми кулаками, толпа поднимается к сцене и останавливается в виде группы. На темной сцене вспыхивает Красная Звезда.

II отделение.

Вырождение физической культуры в XIX веке.

Историческая фигура:— „В средние века физические упражнения были достоянием рыцарства, но в 19-м веке, под влиянием развития педагогических учений, начинается реставрация физического воспитания. В Германии — Фит, Гутс Мутс, в Дании — Нахтегаль, в Швейцарии — Аморос, в Швеции — Линг закладывают основание национальных гимнастических систем, быстро распространяющихся по всей Европе“.

Действие. — Мужская группа — движение с флагами, упражнения на брусках (сильная группа). Вообще разные упражнения немецкого типа, в которых дается некоторая отдушина спецам в индивидуальных упражнениях, но при условии соответствующих реплик „исторической фигуры“. Также демонстрируются упражнения шведского типа и друг.

III отделение.

Физическая культура в России до Октябрьской революции.

Историческая фигура:— „В России особенно привилась, благодаря покровительству правительства за славянофильскую политику и удобство на парадах сокольская гимнастика, которую насаждали в войсках, школах и сокольских

обществах, увлекаая молодежь единением, праздниками и снарядами. Спорт был достоянием немногих, замыкаясь в клубах, где занимались спортом ради спорта. Частью он вырождался в нелепые увлечения, становившиеся любимым зрелищем, которым отравляли понятия народа.

Действие.—„Чемпионат борьбы“—шарж на профессиональную борьбу с выходом „чемпионов“ и комической борьбой. Комический бокс. Выход силача, для которого подготавливаются бутафорские тяжести, но все обставляется по возможности правдоподобно, чтобы после того, как публика войдет во вкус, фальш открылась.

Выход различных типов спорта: футболист, велосипедист и прочие с характерными жестами спецов, рефери, корреспондентов, председателей клубов и т. п.

IV отделение.

Историческая фигура:— „Октябрьская революция произошла и в физической культуре“.

Действие.—На сцене строится пирамида „Слон“, на вершину которой взбирается рабочий с красным флагом.

Историческая фигура:—„С появлением у власти пролетариата все исторические наслоения классов рухнули“.

Действие.—Пирамида с криком и визгом рушится и рабочий стоит среди упавших с поднятым флагом.

Историческая фигура—говорит об организации „Спартак“ и заканчивает:

— ..., и я больше не хочу читать историю, я буду ее творить. Все, кто хочет быть здоровым, сильным, смелым—идите в ряды „Спартак“..

Сбрасывает плащ и становится посредине сцены, освещенный лучами, тело обнаженное (выбирается хорошо сложенный молодой человек). Спартаковцы строятся на свободном месте и с пением идут в гимнастическое помещение, где выполняют программу по методу „Спартак“: урок гимнастики, игры, спортивные упражнения, женская группа—коллективные танцы и пр., после чего, по возможности, вовлекаются в шествие все зрители.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

В. Н. Короновский.

Читатель заметит, как описательная часть в этой книге к концу становится все более и более общей, не детальной, если можно так выразиться. Это имеет свои основания. В первой главе—элементы художественного гимнастического движения. Описание их должно быть точно. Во второй главе—коллективные гимнастические танцы. Они предоставляют уже большую свободу руководителю. Их описание подробно, но иногда оно не углубляется в детали, оставляя их дополнять, развивать и ставить самому руководителю. В части музыкальных пантомим—точность только повредила бы описанию. Ведь суть в изображении музыки, в передаче ее в движении. Эта передача—есть творчество руководителя. Можно намекнуть, дать совет, дать нить, но отнюдь не следует с этим считаться, если в вашей голове складываются другие образы, другое толкование или другое выражение данной музыки. Мы делаем больше. Мы вначале даем примеры пантомим, приближающихся к танцу и описываем их более детально. К концу в пантомиме (не строго выдержанной, так как лозунги в конце говорят, хотя их можно и выкинуть): „От мрака к свету“, мы описываем картины так, что описание дает только общее представление, общее толкование, а детализация—это продукт творчества постановщика.

Наконец, и четвертая глава нашей книги, включающая инсценировки, отнюдь не должна явиться чем-то определенно программным. Все это только примеры, основы, чтобы на них понять смысл и основы постановки новых и новых музыкальных революционных творений.

Приложение.

НОТЫ.

Цена 1 р.

С ЗАКАЗАМИ ОБРАЩАТЬСЯ:

В ЛЕНИНГРАДЕ:

Издательство и склад изданий—Улица Плеханова, 7.

Книжный магазин № 2—Улица Плеханова, 5.

Книжный магазин № 3—Проспект 25 Октября, 20.

Книжный магазин № 5 —Петроградск. стор., Пр. К. Либкнехта, 33.

В МОСКВЕ:

Книжн. склад Ц. К. Железнодорожников—Ильинка, Косьмодемьяновский, 5.

№ 1. Дыхательная волна.

(для различн. форм дыхания.)

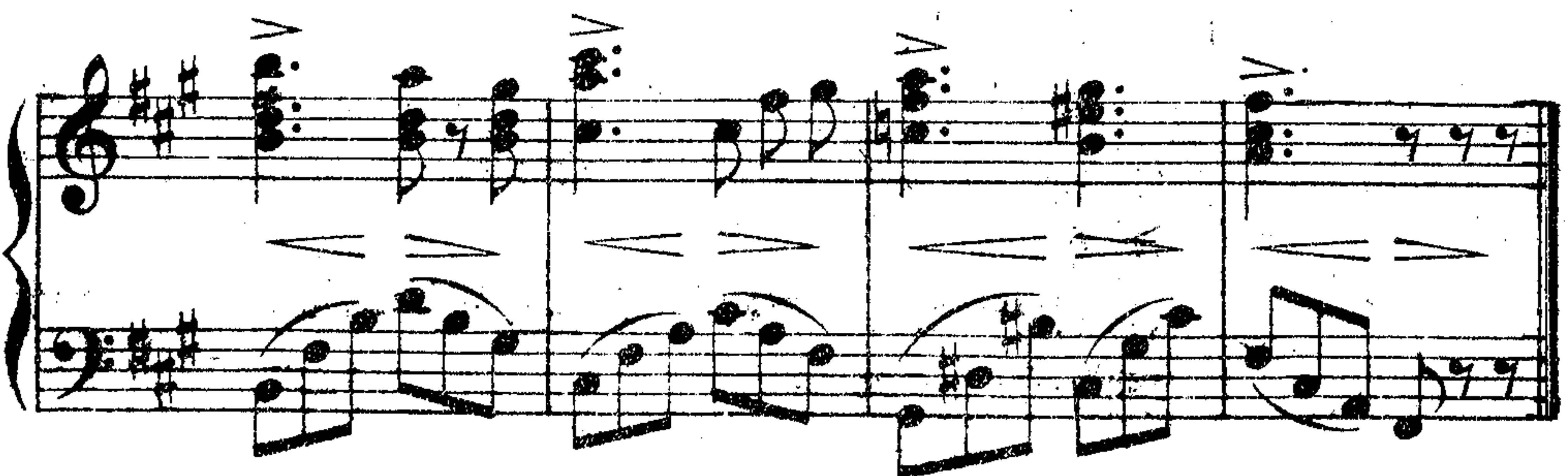
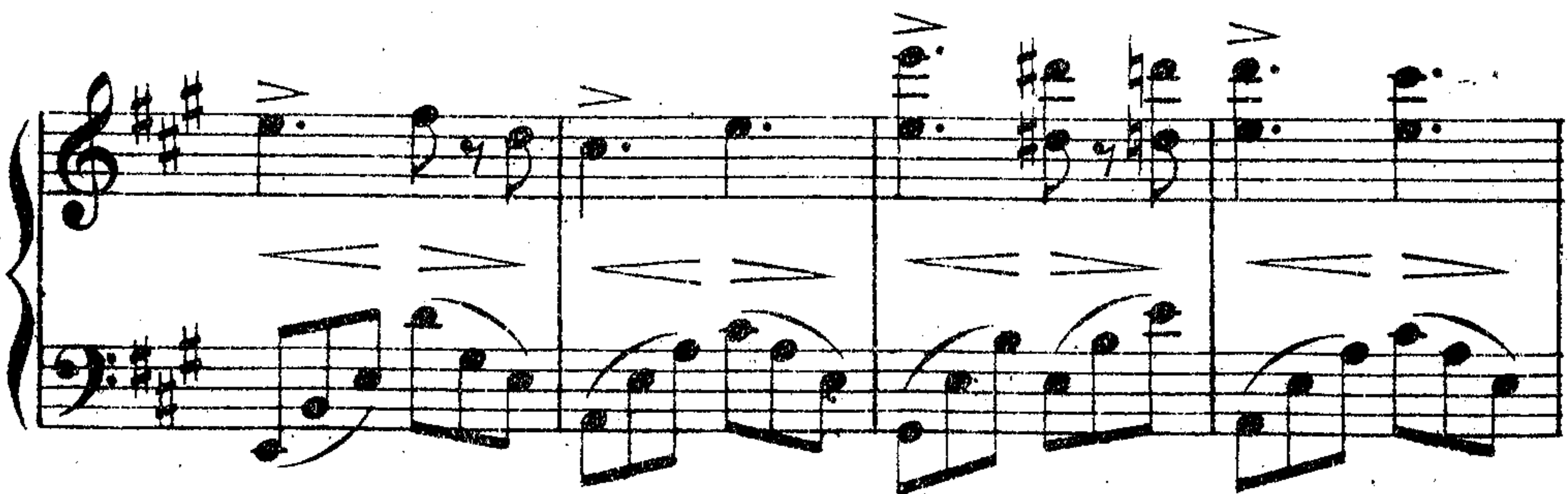
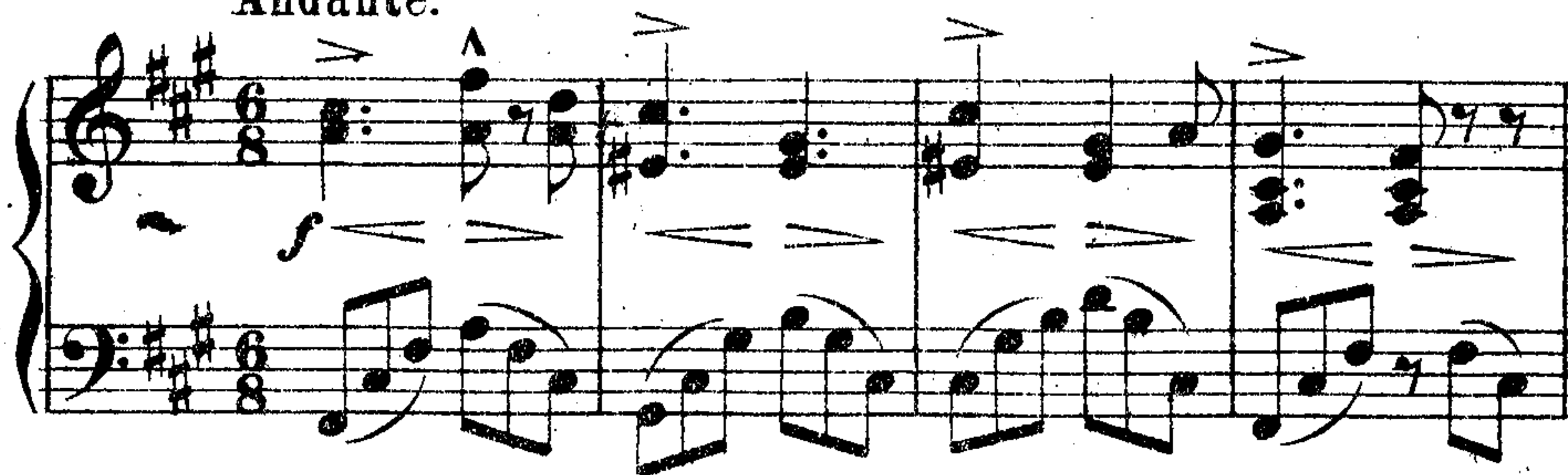
Н. С. ДВОРИЖОВ.

The musical score is written for piano in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first three systems show a continuous melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The fourth system concludes with a 'Fine.' marking and a double bar line, followed by a section labeled 'Для начала.' (For the beginning) which starts with a new melodic phrase in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.

№ 2. Дыхательное упражнение на $\frac{6}{8}$.

Муз. Н. С. ДВОРИКОВА.

Andante.



№ 3. Комсомольский шаг.

Аранж. Н. С. ДВОРИКОВ.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each. The first system shows the initial melody in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second and third systems introduce more complex harmonic textures, including sustained chords in the right hand and moving lines in the left. The fourth system concludes the piece with a final sustained chord in the right hand and a descending bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

№ 4. Комсомольский бег.

(Как родная меня мать).

Быстро. Отчеканивая.

Аранж. Н. С. ДВОРИКОВ.

Бег. Allegro.



Медл. Andante.



№ 5. Часы революции.

Муз. Н. С. ДВОРИКОВА.

Moderato.

Рабочий.

Пружина.



Маятник.



Час. стрелки.



Мин. стрелки.



Секунд. стрелки.





Молотобойцы. о.



Интернационал поют все..





№ 6. Русский танец.

Перел. В. СОЛОВЬЕВА.



Играть постепенно доходя
от Lento до Presto.

№ 7. Тирольский танец.

Отрывок из вальса Штраусса в опер. м-те „Die Fledermaus“
Tempo di Valse.

Аранж. В. СОЛОВЬЕВА.





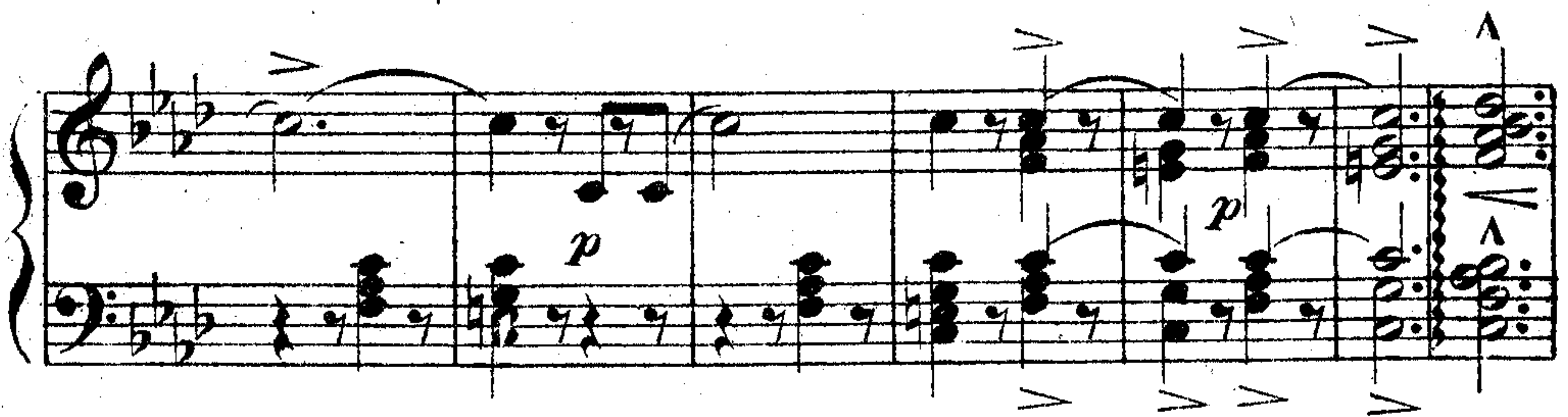
№ 8. Осенняя песнь.

(Мимолетность.)

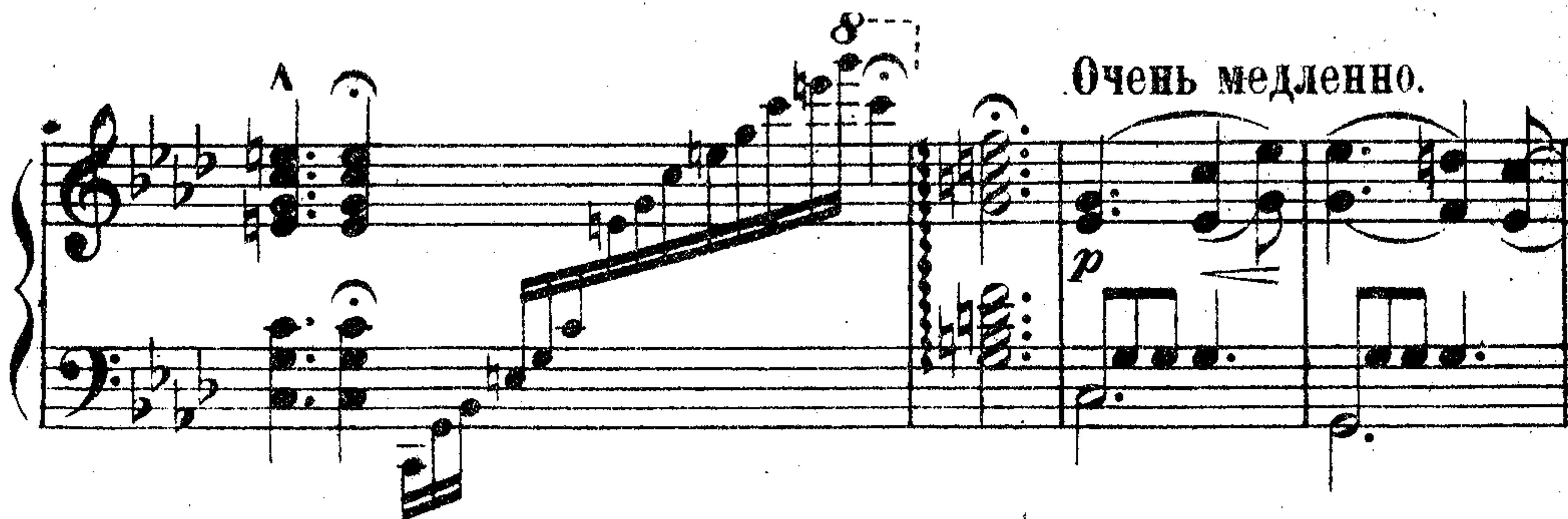
Us. „Chant d'automne“

Мендельсонс-Вертольди.

Vivace.



Очень медленно.



The first system of musical notation features a treble and bass staff. The treble staff begins with a series of chords, followed by a melodic line with a crescendo hairpin. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords. The tempo marking 'Очень медленно.' is positioned above the treble staff.



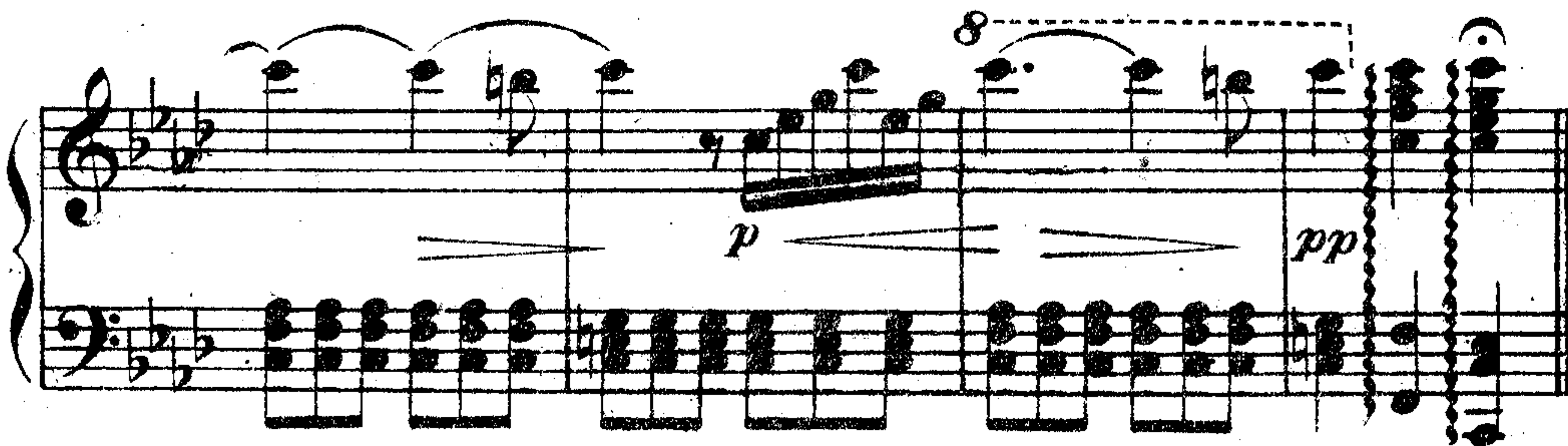
The second system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff features a steady accompaniment of chords. A piano (*p*) dynamic marking appears towards the end of the system.



The third system shows the continuation of the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in the treble staff.



The fourth system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the treble staff. The melodic line continues with some chromatic movement, while the bass staff maintains its accompaniment.



The fifth system concludes the piece. It features a piano (*p*) dynamic marking in the treble staff and a pianissimo (*pp*) dynamic marking towards the end. The treble staff has a melodic line with a crescendo hairpin, and the bass staff has a dense accompaniment of chords.

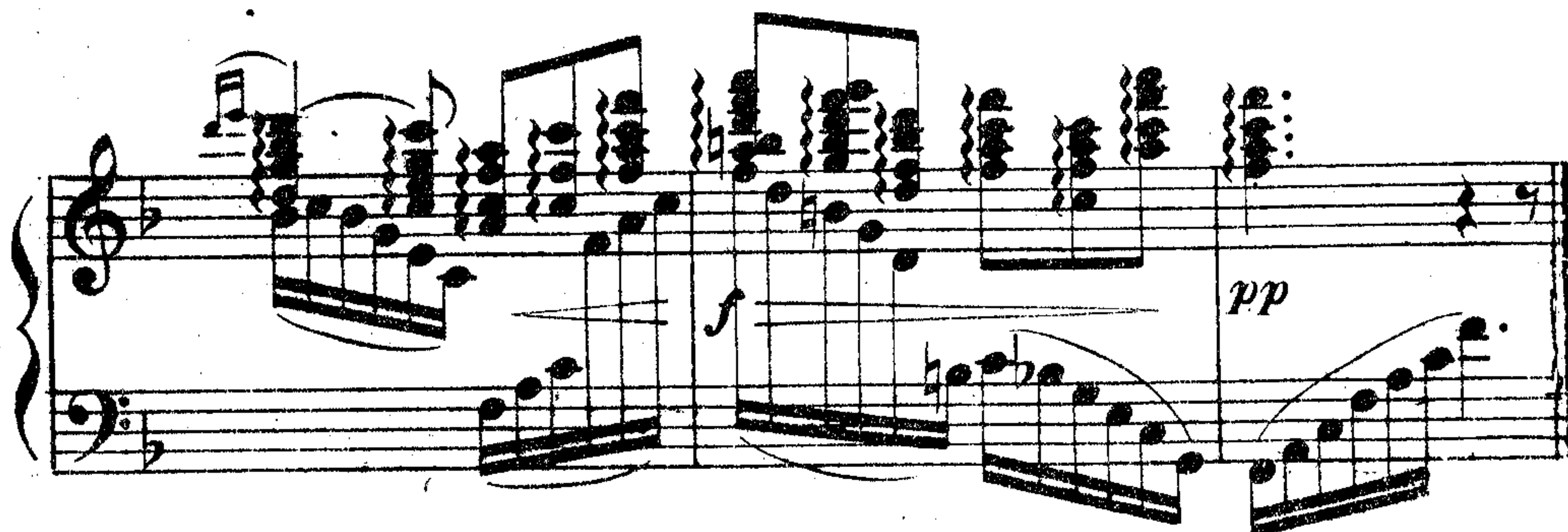
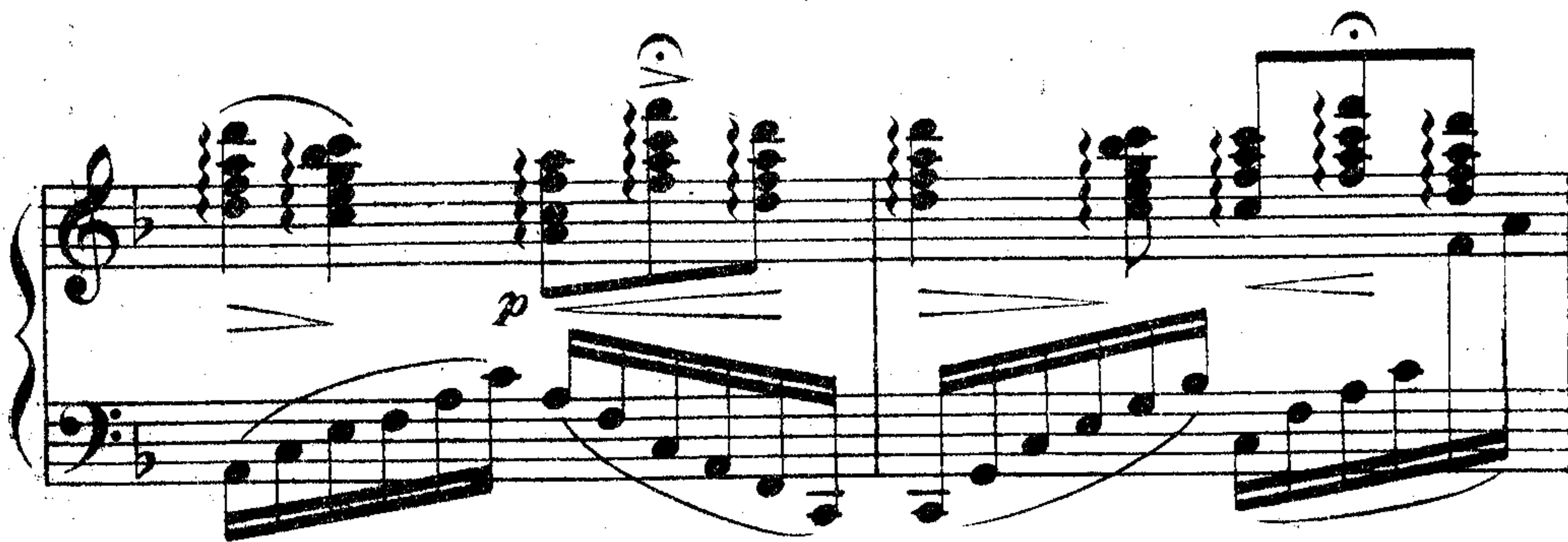
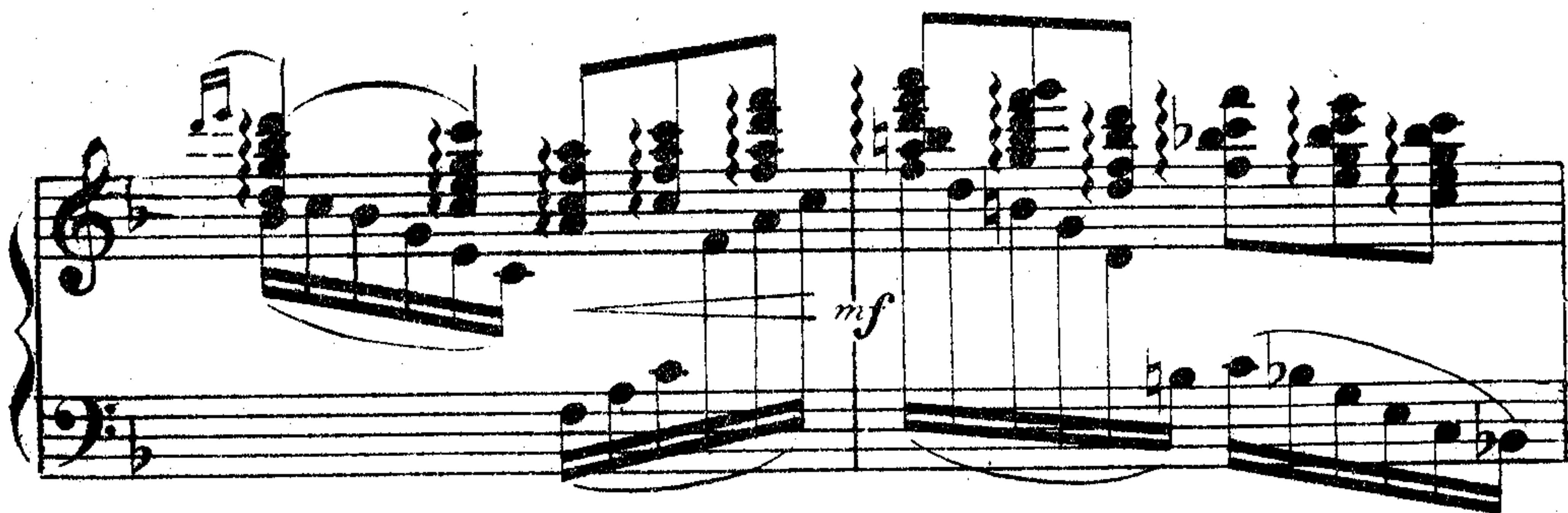
№ 9. „Плыви мой челн.“

(Мимолетность.)

Аранж. В. СОЛОВЬЕВ.

Очень медленно.

Piano.



№ 10. Кузнецы.

Аранж. В. СОЛОВЬЕВ.

Tempo di marcha.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Tempo di marcha'. The first system begins with a repeat sign. The second and third systems feature dense chordal textures in the right hand and moving lines in the left. The fourth system concludes with a final cadence marked by a double bar line and a fermata over the final chord.

№ 11. Танец с лентами.

Вальс lento.

Аранж. В. СОЛОВЬЕВ.

Piano.





№ 12. Мимолетность.

Муса В. С.

Moderato.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamics are 'Piano.' and 'pp' (pianissimo). The score is characterized by extensive use of triplets and octaves. The first system begins with a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The second system continues with triplets in both hands. The third system features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand, with a dashed line indicating an octave. The fourth system has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand, with a dashed line indicating an octave. The fifth system has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand, with a dashed line indicating an octave. The sixth system has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand, with a dashed line indicating an octave. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

№ 13. Тройки.

Мус. В. С.

№ 1. Allegro.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The music is characterized by a rhythmic melody in the treble and a more active bass line. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nº 2.

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system includes several measures with slurs and accents. The second system continues the piece with similar notation.

Nº 3. Moderato.

A single system of piano accompaniment for the piece 'Nº 3. Moderato'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various chords and melodic lines.

A continuation of the piano accompaniment for 'Nº 3. Moderato'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef, maintaining the key signature of two flats and common time. The notation shows further development of the musical themes.

Nº 4. Andante.

A single system of piano accompaniment for the piece 'Nº 4. Andante'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various chords and melodic lines.

№ 14. От мрака к свету.

Lento.

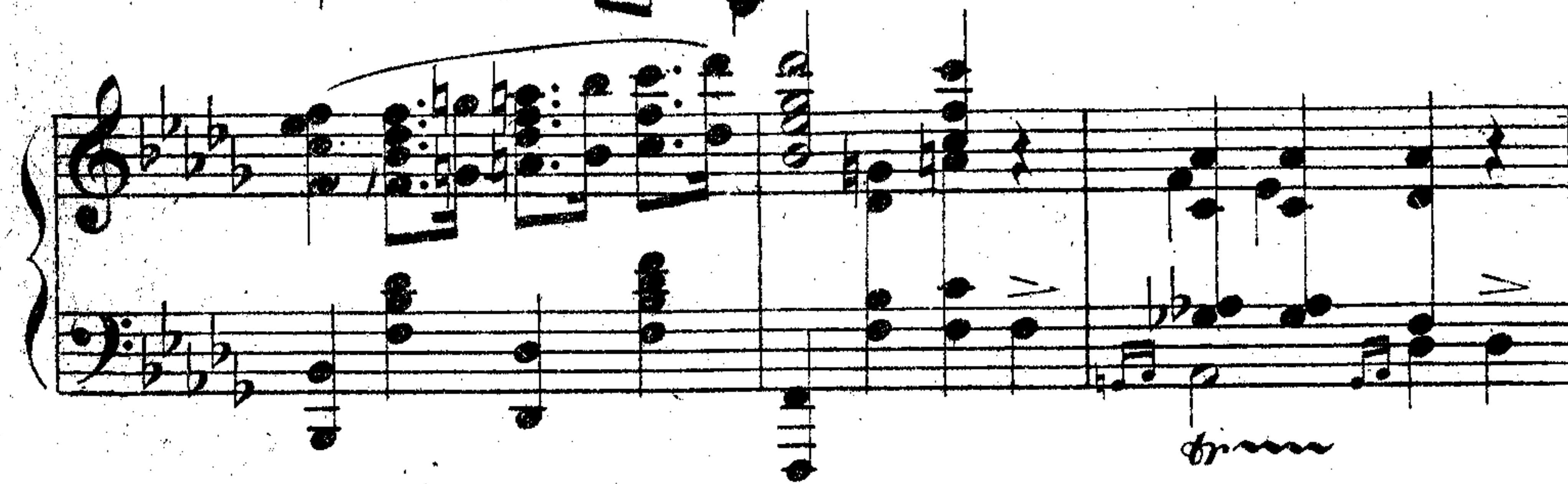
1-ая часть.

Муз. Ф. ШОПЕНА.

Аранжировка В. СОЛОВЬЕВА.

Piano.

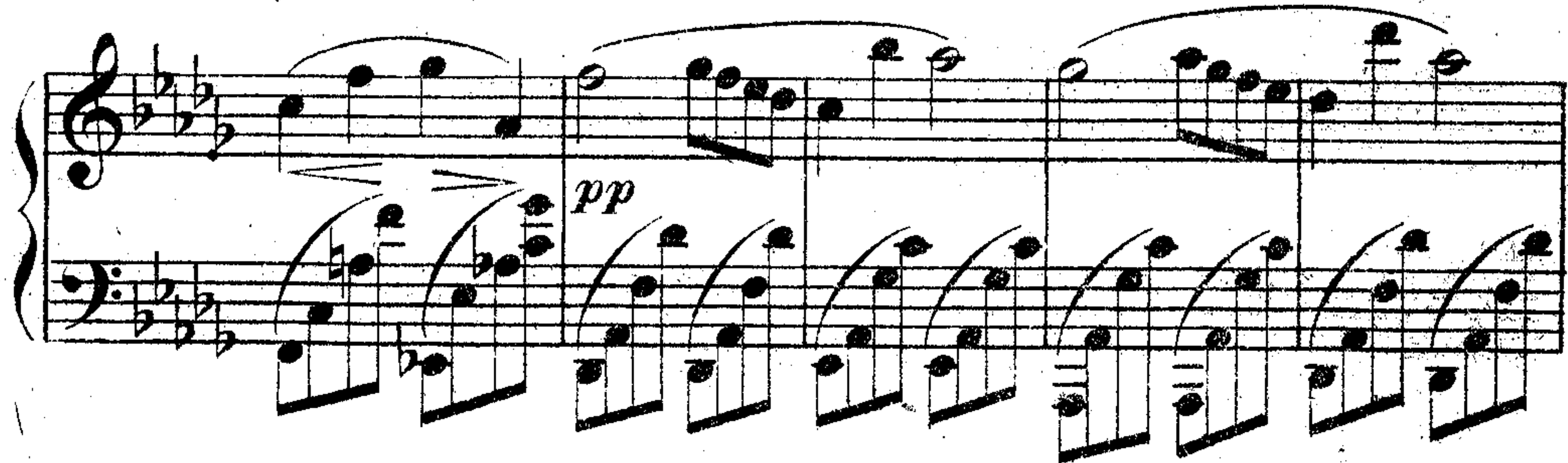
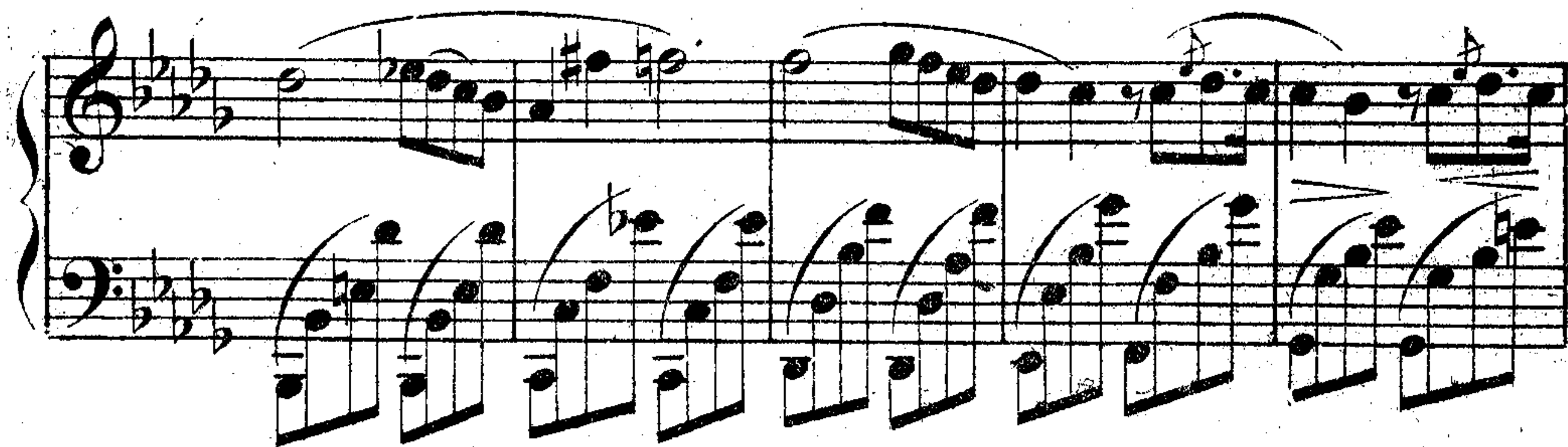
The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Lento'. The first system is marked 'Piano' (p). The second system features a melodic line in the right hand with a slur. The third system continues the melodic development. The fourth system introduces a forte (f) dynamic in the right hand. The fifth system continues the melodic line. The sixth system concludes with a final chord in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment throughout.



2-ая часть.



3-ья часть.



Final.

ot Lento do Presto.
Lento.

moderato.

Piano.

pp cresc. dim. *p* cresc. dim.

Allegro.

p cresc. *p* cresc. *mf* cresc. *mf* cresc.

mf cresc. *mf* cresc. *f* cresc. *f* cresc.

Presto.

f cresc. *f* cresc. *ff*

Moderato.

ff *f*

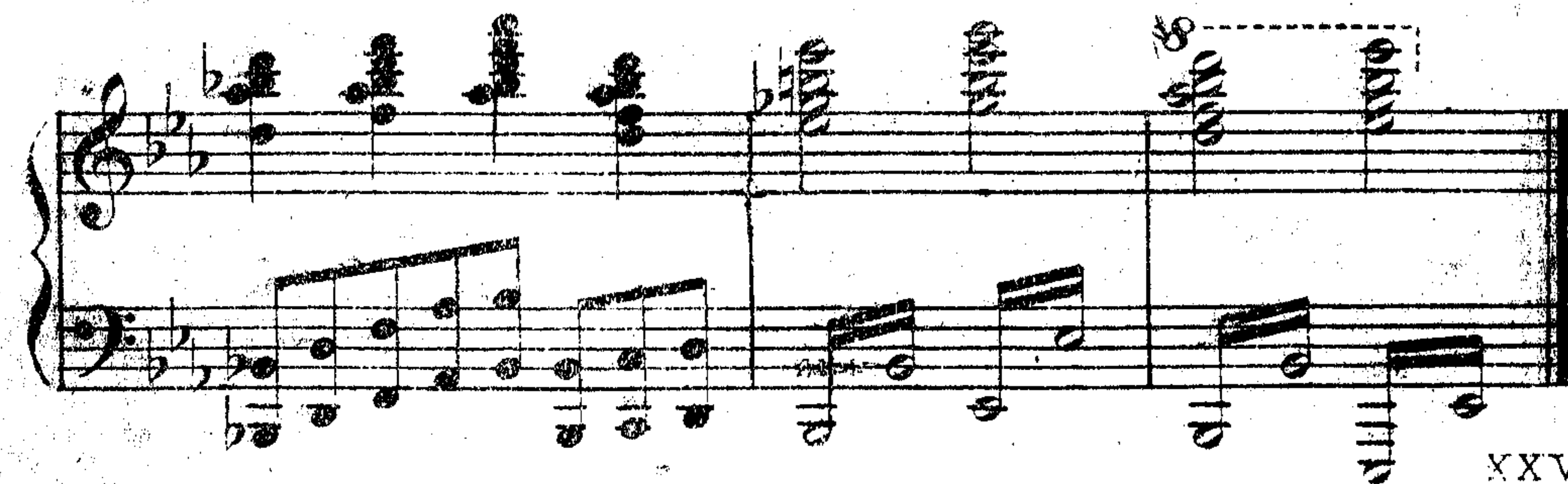
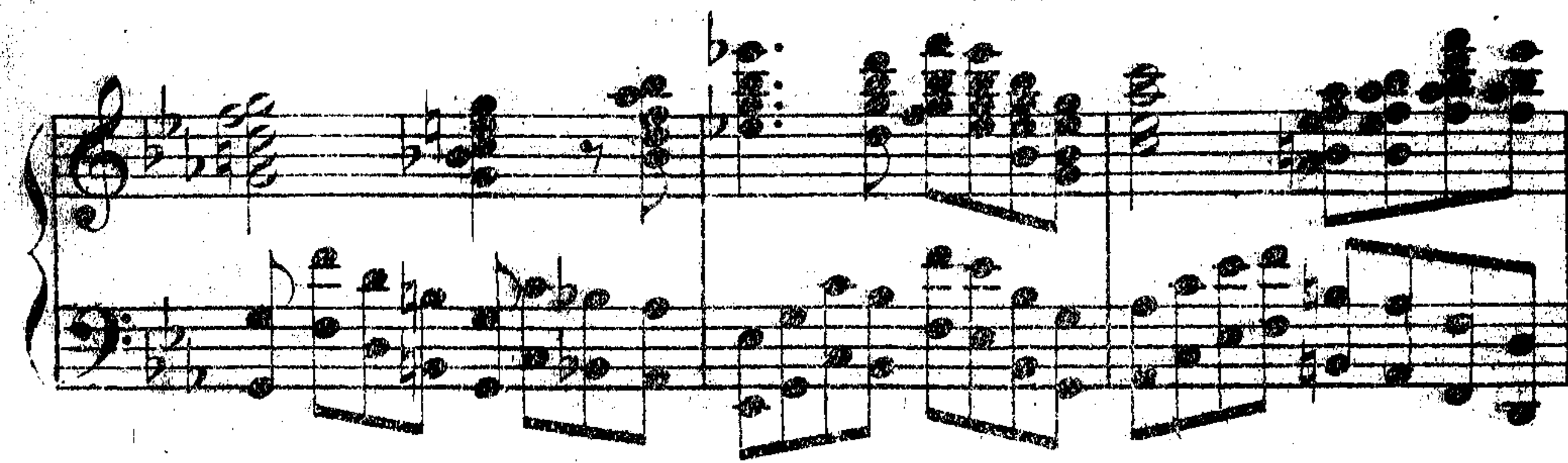
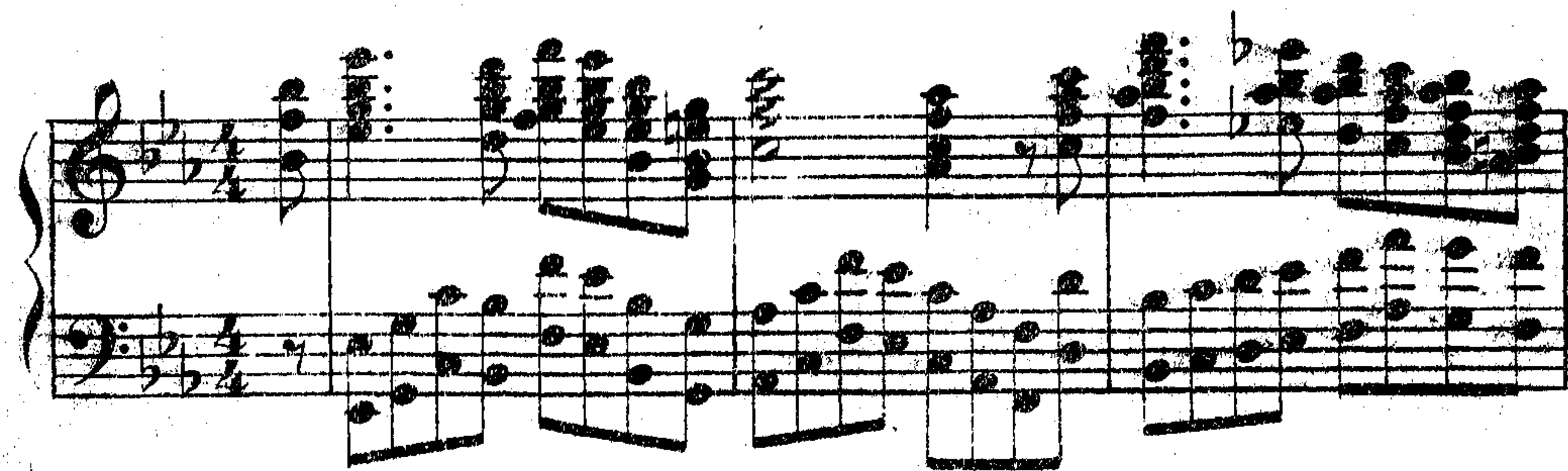
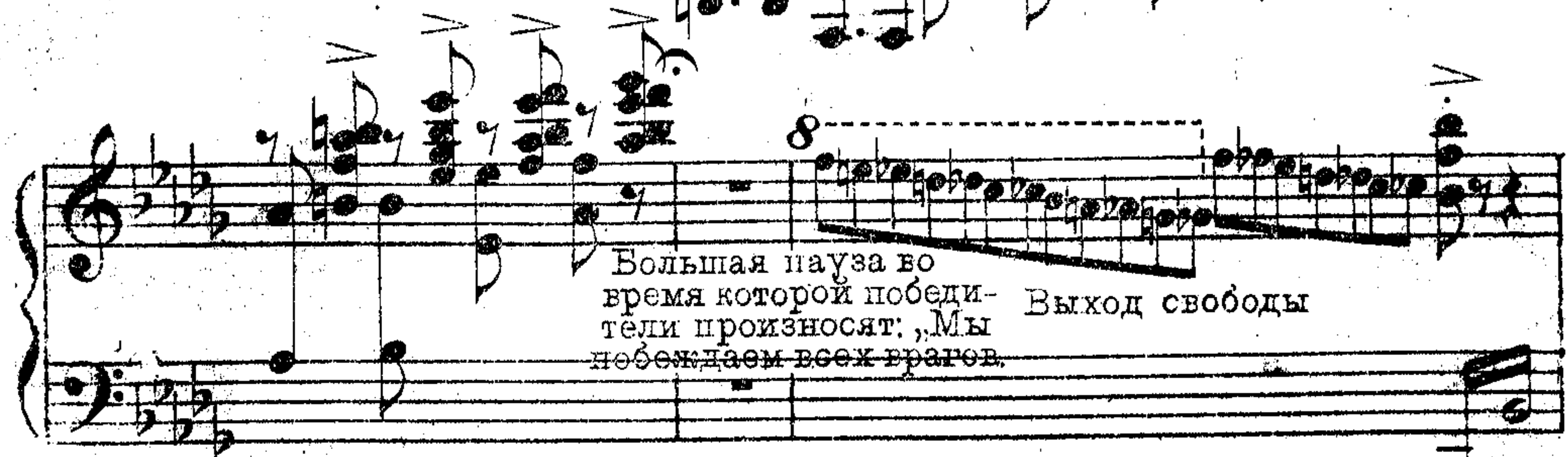
First system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and single notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff contains a single note. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff contains a single note. The system concludes with a crescendo dynamic marking.

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff contains a single note. The system concludes with a crescendo dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff contains a single note. The system concludes with a crescendo dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff contains a single note. The system concludes with a crescendo dynamic marking.



№ 15. Матросский танец.

Allegro.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady bass line with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.