О теме предстоящего разговора (вместо предисловия)

> Предки наши всегда вооружались старыми житейскими правилами, выработанными опытом и мудростью поколений. Мы не знаем, как и почему, но следуем этим правилам, чтобы нам было спокойно жить и работать. Мудрость знает нечто более глубинное и важное.

С появлением любой книги естественно возникают вопросы: для кого она написана, какую цель преследует? Отвечая на первый вопрос, скажем, что предлагаемый сборник статей должен заинтересовать тех, кто следит за жизнедеятельностью отечественной хореографической культуры. Это могут быть специалисты, работающие в сфере хореографии, люди, интересующиеся ее проблемами, в частности, студенты и преподаватели образовательных учреждений культуры и искусства, участники и руководители хореографических коллективов, теоретики, изучающие эту важную отрасль, которая необходима для полноценного развития общества.

Ответ на второй вопрос требует более пространного объяснения. Необходимо реагировать на запросы людей, связанных с деятельностью хореографической самодеятельности. Нередко приходится слышать: «Где можно приобрести нужное пособие?», «Правда ли, что профессиональное хореографическое искусство и любительское хореографическое творчество принципиально отличаются друг от друга?» «Если любительское творчество неравноценно профессиональному искусству, то, как профессионалу работать с любителями?»

Вопросы эти далеко не праздны. Они требуют тщательного рассмотрения, ибо нынешнее состояние народного (самодеятельного) художественного творчества, находится в упадке. Чтобы конкретизировать это суждение и осмыслить его, обратимся к нашему недалекому советскому прошлому.

Специалисты считают, что «в первое десятилетие после прихода к власти большевики не имели ясной культурно-политической программы и стройного механизма управления культурой. Огосударствление культуры, намеченное в конце 1920 года постановлением “О пролеткультах”, было в большей

степени продекламировано, чем осуществлено». Деятели культуры и искусства, автономные творческие объединения до конца 1920-х годов были достаточно свободны, имели возможности для своих художественных экспериментов. Это касалось и организационно-творческой деятельности кружков художественной самодеятельности и отдельных любителей.

Мнения у советских властей по поводу дальнейшего развития самодеятельного художественного творчества были разные, но все они, в основном, касались трех аспектов. В них соседствовали и даже конкурировали три концепции:

«Творческая» концепция ориентировалась на создание новых форм пролетарской культуры в результате свободного творчества революционных масс.

«Просветительская» концепция ратовала за приобщение масс к культуре путем освоения культурного наследия и «равнение» самодеятельности на профессиональные образцы «высокого» искусства.

«Досуговая» концепция видела цель самодеятельности в организации «здорового отдыха» и «разумных развлечений»[1].

Начиная примерно с апреля 1929 года[2], большевистские власти решили прибрать к рукам художественную самодеятельность, чтобы мобилизовать и направить народ на воплощение в жизнь грандиозных планов по преобразованию промышленности и сельского хозяйства. В стране была развернута широкая кампания по борьбе с «кулацкими пережитками» в быту и культуре. Началась невиданная в истории политизация народного самодеятельного искусства. Под лозунгом «воспитания трудящихся масс» в стране был развязан настоящий геноцид против народной бытовой обрядности, против традиционной художественной самодеятельности. Примером такого «агрессивного» отношения властей к народному творчеству может

---

[1] Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории. (1917–1932 гг.). — СПб., 2000. — Т. 1. — С. 24–44.

[2] В апреле 1929 года ЦК ВКП(б) приняло Постановление «О культурно-просветительной работе профсоюзов», которое маркировало важный шаг в длившихся с 1917 года поисках адекватного отношения властей к развитию самодеятельного художественного творчества.

служить полемика вокруг крестьянского хора им. М. Е. Пятницкого, инициированная сверху и развязанная в печати в 30-е годы XX века[3].

В итоге произошло то, что нити многовековой самобытной крестьянской культуры, на базе которой «всколосилась» вся наша национальная хореография, ее эстетика и чудо-пластика, стали планомерно обрываться и уничтожаться. В результате резко упал престиж традиционной обрядности и самодеятельного художественного творчества в среде интеллигенции (учителей, работников культурно-просветительных учреждений, партийных, комсомольских, профсоюзных функционеров, представителей власти), а также у молодежи.

Венцом этой кампании явилось Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года[4]. Культуролог И. В. Нарский пишет: «Трудно представить, что этот документ стал решающим для судеб советской художественной самодеятельности, которая не упоминается в нем ни единым словом. Между тем это так. Принятое постановление… маркирует важный шаг в длившихся в течение полутора десятилетий поисках адекватного отношения большевиков к культуре, которые сопровождались рядом резких поворотов, свидетельствующих о том, что пройденный между 1917 и 1932 годами путь культурной политики имел импровизационный характер без изначально ясной цели»[5].

В результате эволюционное развитие самодеятельного художественного творчества в нашей стране было прервано. Любителей лишили всех связей с творческим опытом и традициями своих предков. Кто беседовал с людьми старших поколений, тот знает, сколько приходится слышать грустных, а порой трагических рассказов о варварском отношении к народной культуре со стороны «начальства», «образованных людей».

---

[3] Подробнее об этом читайте в монографии: Богданов Г. Ф. Руководитель хореографического любительского коллектива: природа профессии, круг деятельности, обучение. — М.-Берлин: Директ-Медиа, 2019. — С. 76–79.

[4] См.: КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. — Изд. 9. — М., 1984. — Т. 5. — С. 407–408.

[5] Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — С. 63.

И это отношение продолжается по сей день. Сознательное игнорирование и прямое подавление бытового хореографического творчества привели к забвению местных традиций. Особо трагическим является то обстоятельство, что сегодня это забвение приобрело уже необратимый характер. Оно постоянно воспроизводится, насаждается искусственно, прямо наследуется в семье, в повседневной жизни.

Вряд ли нужно доказывать, что хореографическая самодеятельность должна работать на национальном материале, изучать подлинную народную пляску как предмет национального искусства, иметь возможность влиять на духовный мир подрастающего поколения, возделывать, культивировать души современных детей, подростков, молодых людей. А значит, нужна соответствующая методика, которая давала бы возможность руководителям решать эти важные, благородные воспитательные задачи.

Начиная с 1932-го года, художественную самодеятельность стали планомерно нацеливать на «массовость», на овладение «мастерством», на установление «тесной связи с профессиональным искусством». В 1935 году в Москве открывается «Театр народного творчества», в котором начинают проводиться смотры и олимпиады самодеятельного искусства. В стране развертывается инструктивно-методическая работа. Проводятся семинары и курсы для руководителей, создаются и рассылаются репертуарно-методические бюллетени. Именно с этого момента становится непререкаемым мнение о том, что право работать с «народными исполнителями» должно принадлежать только «квалифицированным» балетмейстерам, только им «можно поручить это ответственное дело»[6].

Поручить квалифицированным специалистам… Казалось бы, здравая и совершенно правильная мысль. Однако возникает архиважный вопрос: кого считать квалифицированным специалистом в области самодеятельного художественного творчества? От его верного решения, согласитесь, зависит судьба художественной самодеятельности. Одно положение, когда квалифицированным специалистом в этой области счи-

---

[6] Слонимский Ю. И. Праздник народного творчества // Рабочий и театр. — 1936. — № 23.

тают человека, доподлинно знающего теорию, историю и практику самодеятельного творчества, имеющего ясное понимание природы, поэтических особенностей, традиционных региональных стилей народной (самодеятельной) хореографии. И совсем другое положение, когда в качестве «квалифицированных специалистов» в области традиционного народного хореографического творчества стали считать людей, получивших образование в академической балетной школе в качестве артистов балета, знающих «народные» танцы по спектаклям, шедшим на сценах императорских театров.

А именно это и случилось в начале 1930-х годов. Конечно, такому повороту во многом способствовала складывающаяся политическая обстановка. В тот период в стране велась жесткая «классовая борьба», все было брошено на уничтожение «кулацкой идеологии». В этой «мясорубке» традиционная народная хореография невольно становилась жертвой.

Методическое и практическое руководство народным хореографическим искусством в тот период оказалось в руках людей, для которых, во-первых, подлинные народные танцы всегда были «примитивом», не более чем «материалом для собственного творчества». Эти люди никогда не понимали и не принимали самоценности традиционной народной (самодеятельной) хореографии, поскольку являлись воспитанниками и ярыми приверженцами другой хореографической традиции. Во-вторых, следуя идеологическим установкам советской власти, эти люди (вполне, может быть, искренне) считали, что танцуемое современниками в быту не так современно, как надо. Современным, по их мнению, может и должно быть только то, что показывает на сцене современную жизнь, отражает современную социалистическую «героику будней».

Результаты деятельности «квалифицированных специалистов», которым было дано право работать с народными исполнителями, начали сказываться буквально сразу. В 1935 году в Лондоне проходил Международный фестиваль народного танца, на котором выступили и советские танцоры. Участники, представлявшие нашу страну на этом фестивале, рассказывали, что «русский танец у нас еще не пользуется должным вниманием. Жаль, что никто у нас не занимается распространением подлинных народных танцев. Руководители натаскивают учеников,

преподнося им вместо русской пляски какую-то чудовищную окрошку из самых необыкновенных движений и па»[7].

Известная советская балерина В. Кригер в это время писала о том же: «Основа подлинной русской пляски отошла на второй и третий план, уступив место пресловутой “чечетке”, дешевому трюкачеству или сусально-балетному стилю “рус”… Мы подлинную стихию народного танца подменяем оскорбительной фальшью, насыщаем балетным сахарином… В почти полном отсутствии подлинно русской пляски лежит вина и на всех нас: мало изыскиваем мы, а попросту, и совсем не изучаем на местах подлинно русский танец деревни. Мы вместо русского танца видим по большей части танец городской, перемешанный с эстрадой и чисто балетной, надо сказать, плохой фантазией»[8].

Короче говоря, хореографической самодеятельности в Советской России не повезло. В 1930-е годы, когда традиционное творчество народа особо нуждалось в поддержке, оно ее не получило. Более того, традиции и опыт хореографической самодеятельности, попросту говоря, были выброшены на свалку истории за ненадобностью. Все, что умели, знали народные плясуны, было отвергнуто и заменено новыми критериями. Художественный метод, которым на протяжении веков руководствовались безымянные мастера традиционного народного музыкально-танцевального творчества, был искусственно заменен методом, присущим сугубо профессиональному искусству.

На государственном уровне начали создаваться профессиональные образцово-показательные коллективы «народного» танца под руководством «квалифицированных балетмейстеров». В стране начинает функционировать единая, широко разветвленная сеть «научно-методического руководства самодеятельностью». Пишутся циркуляры, методические руководства, в которых настоятельно рекомендуется «изучать, воспринимать» опыт деятелей профессионального искусства.

В стране складывалась парадоксальная ситуация. То, что в средствах массовой информации называлось «народным

---

[7] Участники международного фестиваля танца о своей учебе // Клуб. — 1936. — № 18.

[8] Кригер В. О народных танцах // Народное творчество. — 1937. — № 2–3.

творчеством» (танцевальная самодеятельность), не было таковым. Самодеятельность либо копировала постановки профессиональных ансамблей, либо черпала из этих постановок материал для собственных выступлений. Профессиональные же коллективы в своем творчестве опирались на репертуар танцевальной самодеятельности, считая его «творчеством народа». Все это, по словам Г. А. Абубакировой, «дальше уводило от самобытной основы народного танца»[9].

Ориентация на «профессиональное мастерство» усугубляла разрыв между любительским творчеством и собственно народными танцевальными традициями. В результате стали нивелироваться и стираться национальные особенности традиционного самодеятельного художественного творчества. Политика, проводимая властями по отношению к самодеятельности, вызывала трудности для всех, кто занимается вопросами развития этой важной отрасли культуры.

Хотелось бы обратить ваше внимание, уважаемые читатели, еще на один довольно существенный момент — о влиянии словесного языка на искусство танца. Как вы знаете, Евангелие от Иоанна начинается фразой: «Вначале было Слово…» Мы както не задумываемся о взаимосвязях литературного языка и всего того, что связано с танцевальным творчеством. А ведь словесный язык наш, действительно, первичен, чтобы там не говорили.

Во-первых, человек мыслит словом. Вся предметная и духовно-чувственная информация, связанная с хореографическим искусством и творчеством, которой люди оперируют в жизни, а специалисты в работе, передается с помощью слов. Вольно или невольно любой человек, связанный с искусством пляски, является, можно сказать, «теоретиком». Он связывает факты танцевальной действительности, опирается на них. Именно слово делает нас людьми разумными.

Во-вторых, известно, что слова обладают силой. И это не мистика. Ученые давно исследуют этот феномен, но пока не могут объяснить, почему слова оказывают огромное влияние

---

[9] Абубакирова Г. А. Хореографическая самодеятельность в России XX века // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: Международный сборник научных статей. — Саратов, 2006. — Вып. 1. — С. 36.

на людей. Реакцию на то или иное слово можно увидеть невооруженным глазом. Человек нередко краснеет или бледнеет, у него учащается или замедляется пульс, меняется ритм дыхания. Зачастую сказанное слово влияет на судьбу человека.

В-третьих, пожалуй, самое главное заключается в том, что посредством слов мы утверждаем, систематизируем факты, связанные с искусством хореографии. Можно сказать, словами даруем явлениям танцевального творчества фактическую жизнь. Не случайно один из героев Томаса Манна восклицает: «Подумать только, словом, свободным и сторонним словом сотворен мир, и даже сегодня еще, если какая-то вещь и существует, то воистину она начинает существовать, собственно, только тогда, когда человек называет ее и дарует ей словом “бытие”»[10].

Сейчас, пользуясь возможностью, хочется обратить ваше внимание, уважаемые читатели, на то обстоятельство, при котором факты и явления, связанные с отечественной хореографической культурой, с помощью слов начинают существовать и приводятся в определенную систему.

Многое ли мы знаем о своей национальной танцевальной культуре? К сожалению, очень и очень мало. Сегодня, пожалуй, не наберется и десятка изданий, в которых более или менее научно отражены исторические факты, вскрыты глубинные явления жизнедеятельности отечественной хореографии, традиционной и современной. При этом в каждом издании почему-то толкуются одни и те же вопросы. Создается впечатление, что все уже известно о национальных культурах и больше не о чем говорить. Неужели мы нашли необходимый для себя объем информации и нам, кроме выявленного, уже ничего больше не надо? А может быть, нам не хватает слов?

Как бы то ни было, факт остается фактом. Нашим детям, ученикам — тем, кто идет за нами, — придется, видимо, начинать процесс словесного оформления народного танцевального бытия можно сказать «с белого листа». Этого не хотелось бы, да это и не должно быть. Мы, нынешние хореографы могли бы многое рассказать о традиционной народной хореографиче-

---

[10] Манн Т. Иосиф и его братья: в 2 кн. — М.: Художественная литература, 1968. — Кн. 1. — С. 390.

ской культуре, поскольку являемся живыми свидетелями тех коренных изменений, которые произошли в ней в XX веке и породили уйму проблем.

Вы сейчас держите в руках сборник статей. Уже по нему можете судить об уровне осмысления нами предмета своей деятельности. Конечно, не все в предлагаемых материалах однозначно. С какими-то идеями вы согласитесь. Что-то оспорите. И это хорошо! Именно в спорах рождаются теоретические основы отечественной культуры. Мы полагаемся на ваше усмотрение, дорогие читатели. Рассчитываем на вашу заинтересованность в решении тех наболевших вопросов, которые жизнь ставит перед нашим искусством.

Со своей стороны хочется расширить рамки дискуссии, по возможности обозначить словами те нестандартные проблемы народной хореографии, с которыми невольно сталкиваются все мы практически работающие в этой непростой сфере отечественной культуры. Нам кажется, сейчас постановка многих проблем особенно важна. Мы живем в другой стране, над нами не висит идеологический «дамоклов меч». Можем спокойно обсуждать любые вопросы, предлагать любые решения, не оглядываясь на указания «партии и правительства».

Потребность в танце

Развитие личности человека наиболее активно осуществляется в его самодеятельности. Это происходит лишь в том случае, когда его самодеятельность, во-первых, не регламентируется только внешними целями, а реализуется в соответствии с его собственными интересами и убеждениями, во-вторых, вызывается объективными потребностями развивающегося общества и самого человека.

Что влечет людей к танцу? Речь не о тех людях, для кого танец — профессиональная обязанность, а о любителях, — кто в свободное от основной работы время вместо отдыха занимается танцами. Какая потребность вынуждает их участвовать в хореографической самодеятельности? Для этого, ведь, приходится тратить значительные силы, время, да и здоровье тоже. Однако, несмотря на все это, они стремятся ощутить на себе чары этого нелегкого «ремесла». Что ими движет?

Встречаясь с хореографическими коллективами, разговаривая с участниками, которые занимаются в них, убеждаешься в том, что причины их увлечения танцами различны. Для одних это хобби, для других удобный случай разумно провести свободное время, для третьих возможность реализовать свои устремления. Есть и такие, для которых занятия танцами — это своеобразная установка или, по выражению специалистов, «бессознательная направленность» сознания, «готовность к определенной активности», вызываемой «потребностью, активно действующей» у них в организме[11].

Людям вообще свойственны разные потребности: «биологические», «социальные», «идеальные»[12]. Например, к группе биологических потребностей относятся «потребности в пище, воде, сне, температурном комфорте, защите от внешних вредоносных воздействий и т. д. Они призваны обеспечить индивидуальное и видовое существование человека, принадлежащего живой природе…»[13]

---

[11] Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. — М., 1966. — С. 14.

[12] Об этом известно, благодаря изысканиям отдельных ученых. См., например, Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987; Ершов П. М. Искусство толкования. Режиссура как художественная критика. — Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. — Ч. 2 и др.

[13] Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987. — С. 48.

Биологическая потребность порождает множество других материальных потребностей, к примеру, в одежде, жилище, технике, необходимой для производства материальных благ и развлечений, средствах защиты от вредных воздействий и т. д.

Группа социальных потребностей включает в себя потребность принадлежать к какой-либо общности и занимать в ней определенное (не обязательно лидирующее) место, пользоваться привязанностью и вниманием окружающих, быть объектом их уважения и любви[14]. Этот момент уже ближе к теме нашего разговора. Люди нередко объединяются в танцевальные коллективы, создают сообщества, чтобы легче было осваивать «азы» танца, и готовиться к публичным выступлениям.

Особую группу составляют идеальные потребности познания окружающего мира и своего места в нем, познания смысла и назначения своего существования на земле как путем присвоения уже имеющихся культурных ценностей, так и путем открытия совершенно нового, неизвестного предшествующим поколениям[15]. Многие молодые люди, действительно, приходят в самодеятельность, чтобы познать искусство танца «изнутри». Глядя на них, можно подумать, что в основе их желания участвовать в хореографическом сообществе лежит сочетание социальных и идеальных потребностей.

Однако, на самом деле все гораздо сложнее. Возьмем, к примеру, биологическую потребность, которая напрямую, вроде бы, не связана с искусством танца. Но если мы внимательно проанализируем свое поведение или поведение окружающих, то обнаружим, что многие наши поступки и действия продиктованы именно этой потребностью. Как пишет Ершов, «разнообразные трансформации биологических потребностей, то более, то менее осознаваемые, иногда значительно влияют на содержание, силу и ход трансформации других потребностей. В результате могут возникнуть формы поведения, продиктованные целями, в которых трудно выделить биологическое, хотя роль его и значительна»[16]. Ими являются, например,

---

[14] Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987. — С. 49.

[15] Там же. — С. 50.

[16] Ершов П. М. Искусство толкования. Режиссура как художественная критика. — Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. — Ч. 2. — С. 160.

любовные влечения, желание избежать чувства вины или страха. Впрочем, не только это. Чем, к примеру, можно объяснить нашу увлеченность тем же искусством танца или желание овладеть «секретами» мастерства в какой-то своей производственной деятельности, быть успешными в жизни, в творчестве?

К числу биологических П. В. Симонов, например, относит потребность в экономии сил, которая побуждает человека искать наиболее короткий, легкий и простой путь к достижению своих целей[17]. В этой связи, становится понятно, почему каждое занятие хореографического коллектива начинается с экзерсиса «у палки». Занимающиеся делают упражнения, вроде бы не имеющие прямого отношения к танцам, однако их выполнение способствует дальнейшему совершенствованию опорно-двигательного аппарата. Благодаря этим упражнениям, люди расходуют меньше сил и энергии на исполнение собственно танцевальных движений. Да и в целом занятие хореографического коллектива строится так, чтобы способствовать экономии сил.

Чехов определял понятие «грации» как способность человека тратить на физическое действие наименьшее количество движений. И действительно, трудно представить себе мастера, у которого присутствовали бы лишние мышечные действия. Также не может быть лишних движений в игре талантливого музыканта, лишних цветовых пятен в картине художника. Да и вообще в любом деле, выполняемом на уровне высокого мастерства. Все это вытекает из потребности в экономии сил.

Все мы знаем, прежде чем выполнить какое-то сложное дело, сначала надо совершить его в воображении, подумать над тем, как это лучше сделать. Креативное мышление более экономно, нежели мышление просто обыденное. Поэтому люди предпочитают, где это возможно, пользоваться стереотипами, наработками прошлого опыта, не строить алгоритм действий вновь. В этом тоже проявляется потребность экономии сил.

Профессионал, настоящий художник, тот, кто способен создавать новое в искусстве, как правило, не жалеет ни сил,

---

[17] Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987. — С. 48.

ни времени, расточительно расходует их, стремясь к идеалу и точности. Он знает, что искать, и где искать. П. М. Ершов пишет: «Так балерина и пианист часами неустанно тренируются, чтобы на концерте не допустить лишних усилий. Так ученый не жалеет времени и труда, чтоб открытое им выразить в предельно простой и краткой форме. К экономии все они приходят “в конце”, как отметил А. А. Ухтомский. На пути к нему они не жалеют усилий, и это часто вызывает недоумение и насмешки сторонних наблюдателей, которым непонятна расточительность в затратах усилий…»[18]

А взять, к примеру, тенденцию, от которой страдает хореографическая самодеятельность в последнее время, когда многие молодые люди приходят в коллектив, чтобы быстренько выучить несколько движений, освоить текущий концертный репертуар с целью дальнейших публичных выступлений. Они явно страдают амбициозностью. Объяснить это можно тем, что в каждом человеке живет жажда признания. Как тут не вспомнить Жоржа Сименона, который в романе «Сын» писал, что каждому «из нас необходимо знать, что его ценят: жажда самоутверждения в одинаковой степени свойственна и самому незаметному мужчине, и самой незаметной женщине». Желание, во что бы то ни стало, заявить о себе является одним из ярких симптомов социальной болезни нашего времени. Подавляющее большинство участников и руководителей самодеятельных коллективов ощущают на себе эти симптомы. Подобное же наблюдается на занятиях любого танцевального коллектива, когда первую линию занимают инициативные участники, стремящиеся выделиться.

Вообще трудно представить себе жизнь в искусстве танца без соревнования, без стремления к мастерству, а значит — без потребности занять определенное место... Потребность «занять место» может быть не главенствующей, но она точно присутствует. По этому поводу есть хорошая мысль: «Люди привыкли объяснять свои действия из своего мышления вместо того, чтобы объяснять их из своих потребностей (которые при этом, конечно, отражаются в голове, осознаются)»[19].

---

[18] Ершов П. М. Искусство толкования. Режиссура как художественная критика. — Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. — Ч. 2. — С. 181.

[19] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. в 50-ти томах. — М.: Политиздат, 1955–1981. — Т. 20. — С. 493.

У каждого человека множество потребностей, но среди этого множества есть какая-то одна — главная. Она может не осознаваться человеком или осознаваться как нечто совершенно естественное, привычное, не допускающее сомнений. В любом самодеятельном коллективе есть участники, которые пришли с желанием познать искусство танца изнутри и, конечно, есть такие, кого принудили, например, привели родители. И, конечно, у тех и других будет разная тяга к занятиям.

Как писал К. Ушинский, «учение, лишенное всякого интереса и взятое только силой принуждения, убивает в ученике охоту к учению, без которой он далеко не уйдет»[20]. Все участники выполняют одни и те же действия, а их разные главенствующие потребности или близкие к ним как производные либо остаются не заметными, либо становятся протестными.

Обычно психологи выделяют у каждого человека две главные потребности: «потребность выживания» и «потребность развития». Причем, для одного человека нужда к «выживанию» будет являться тем же, что для другого — необходимостью в «развитии». В каждой конкретной потребности есть элементы того и другого, но почти всегда с акцентом либо на том, либо на другом. В одном случае, человека «влечет» хореографическое творчество, потому что ему «недостает» креатива в реальной жизни, а в другом случае, — «недостает», потому и «влечет»...

Движение, упражнение или в целом танец один участник исполняет с увлечением, другой — с принуждением. От того, какие потребности человек имеет, сказывается все — его здоровье, творчество, знания, общественное положение — вплоть до взаимоотношений с людьми. П. М. Ершов пишет: «Биологические, социальные и идеальные потребности присущи всем людям без исключения и факт их существования у каждого не отличает его от любого другого… Отличия начинаются с трансформаций… главенствующей потребности и со степени ее преобладания над другими…»[21]

---

[20] Ушинский К. Д. Избранные педагогические сочинения. — М.: Учпедгиз РСФСР, 1945.

[21] Ершов П. М. Искусство толкования. Режиссура как художественная критика. — Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. — Ч. 2. — С. 183–184.

Такая трансформация определяет то, что каждый человек стремится занять лучшее место в обществе, в котором живет и действует. Многие участники самодеятельности, с одной стороны, стремятся слиться с коллективом, как говорится «раствориться в социуме», с другой стороны, — каждый из них хочет выделиться, отстоять себя. Решает, как вести себя — «жить для себя» или «жить для других».

Кстати, П. В. Симонов считает, что потребность «жить для себя» не стоит противопоставлять потребности «жить для других». Во-первых, обе они объективно существуют, во-вторых, каждая из них несет свою социально полезную функцию. Потребность «для себя» порождает чувство собственного достоинства, независимость суждений, самостоятельность мысли. Потребность «для других» делает человека доброжелательным, способным к сочувствию, состраданию и сотрудничеству[22].

А вот, по мнению Эриха Фромма, принцип «жить для себя» равносилен «модусу обладания», а «жить для других» — «модусу бытия»[23]. Перефразируя его мысль и переводя в русло нашего разговора, можно сказать, что участники, ориентированные на «обладание», слушая руководителя, выучивают движения, чтобы затем через это выразить себя. Вряд ли они думают о содержательности разучиваемых движений, о своем отношении к ним. Занятия танцами не становятся частью их собственных мыслей. Они и искусство танца остаются чужими друг другу (если не считать, что каждый из них обладает некоторыми деталями разученного танца). Цель таких участников — самовыражение. Причем, как правило, они не задумываются над тем, в каком качестве им «позволено» выражать себя. Они не хотят ничего нового. Сознание людей модуса обладания не терпит нового. Им хватает той информации, которой они владеют. А все новое их страшит, потому что оно изменчиво и не поддается контролю.

Для участников, мыслящих в «модусе бытия» процесс занятий проходит совсем иначе. Вместо пассивного и тупого

---

[22] Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987. — С. 50.

[23] Фромм Э. «Иметь» или «быть» / пер. с нем. Э. Телятниковой. — М.: АСТ, 2006.

заучивания показываемых танцевальных движений они активно и творчески воспринимают получаемую информацию. Это стимулирует их собственные размышления, помогает им прийти к новым идеям, увидеть новые перспективы. Их восприятие происходящего идет как живой процесс: они слышат высказываемые идеи и спонтанно реагируют на них. Стремятся приобрести не просто готовые знания и навыки. Они чувствуют себя лично причастными к творческому процессу создания чего-то нового в хореографии.

Конечно, такого рода занятия в хореографическом коллективе возможны лишь, когда сам руководитель, живя в модусе бытия, дает участникам актуальный и волнующий их материал, а участники, в свою очередь, активно сопереживают и творчески взаимодействуют в воссоздании этого материала.

Впрочем, участники тоже относятся к занятиям поразному. У каждого — свои резоны. Одни, например, не могут быть эффективными полные сутки. Кто-то из них сова, кто-то жаворонок, у всех разные биоритмы. Поэтому не удивительно, что кто-то, исчерпав свои силы за день, вечером на занятие приходит вялым. Немаловажно и то, как ведет занятие руководитель. Распространенная ныне методика ведения занятий не предполагает самостоятельного творчества участников, не позволяет им творчески реализовывать себя.

Для многих участников важно познавать что-то новое. Эта потребность, по мнению П. В. Симонова, ведет свое происхождение от универсальной потребности в информации, изначально присущей всему живому, наряду с требованием о путях и способах достижения цели[24]. Современным участникам особенно важно познавать свое национальное искусство, которое отвечает потребностям их души. Народная пляска, например, оставаясь живым организмом, всегда находится в развитии, в динамике непрерывного роста. Одни ее формы отмирают, другие рождаются, третьи видоизменяются, четвертые начинают исполняться иначе, чем некоторое время назад.

Чтобы жить и развиваться, любое искусство должно обладать, по крайней мере, двумя противоположными способностями: с одной стороны, моментально приспосабливаться

[24] Симонов П. В. Мотивированный мозг. — М.: Наука, 1987. — С. 54.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru