

ЗАМЕТКИ О БАЛЬНЫХ ТАНЦАХ

Р. J.

Философия танца — не пособие для танцора, ее смысл в другом. Возможно, кто-нибудь начального уровня вынесет из этого нечто утилитарное — но для больших мастеров представленные здесь случайные заметки совершенно бесполезны. По содержанию, они всего лишь передают опыт моих учителей — в той мере, насколько я мог приблизиться к овладению танцевальным искусством. Мне эти конспекты нужны как исходный пункт размышлений о природе искусства вообще — однако я не исключаю, что они могли бы пригодиться и кому-то еще, для целей, которых я никак не могу предполагать. Поэтому — пусть остается. Сколько сможет — в изменчивости судеб.

У меня была прекрасная партнерша. Только благодаря ей из неуклюжего неуча получилось нечто, умеющее не только двигаться на паркете — но именно танцевать. Учителя давали технику. Она учила танцу. Спасибо ей за все.

* * *

Что отличает танец от всего остального? Есть много занятий, в которых пластика тела соединяется с музыкой, но далеко не каждое из них — танец. Хотя, конечно, в жизни всегда есть место метафорам, и любое гармоничное движение можно сравнить с танцем.

Глупо ожидать простого ответа на сложный вопрос. По-видимому, умение узнавать танец — это итог пути, критерий зрелости. И не надо с этим торопиться. Потому что последнее совершенство — смерть.

* * *

В одном посредственном американском фильме есть слова: «Танец есть вертикальное выражение горизонтального желания». Вероятно, сценарист считал это верхом остроумия... На самом же деле — тут яркий пример типично американского, тупого отношения к человеку, оскотинивающему людей, низводящему их до уровня низших животных.

Человек только тогда становится человеком, когда он уходит от физиологии, когда он способен переживать, думать и мечтать. Тогда даже физиологические отправления меняют характер, становятся разумными. Немецкий философ Карл Маркс говорил, что даже процесс поглощения пищи у дикаря и у цивилизованного человека — это очень разные деятельности.

Танец становится разновидностью искусства лишь тогда, когда он способен универсальным образом отражать действительность и место человека в ней. Иначе говоря, можно выражать танцем сколь угодно сложные формы духовной жизни, повествовать о сколь угодно сложных деятельности. Научиться танцевать — это и значит перейти от чисто телесного движения к движению души, использовать пластику тела как инструмент, а не самоцель.

Конечно, для кого-то танцы — лишь физическое упражнение, способ «выпустить пар». Раньше так и говорили: сходить на скачки. И сегодня, в клубах и кабаках, танец — лишь повод, прелюдия, разновидность сексуальной игры. Только к природе танца это не имеет никакого отношения.

Искусство, науку, философию — все можно приспособить к чему угодно. И компьютером можно гвозди забивать. Конечно, после этого компьютер, скорее всего, перестанет быть

компьютером. То же и в танцах, превращенных в физиологическое отправление. Возможно, у кого-то и любовь сводится к сексу. Что на них равняться? Недоразвитости у каждого своей хватит. А хотелось бы все-таки духовно расти.

* * *

Часто говорят: танцы — это красиво. Но когда и как танец становится красивым? Что для этого нужно? Можно ли этому научиться?

Трудно сказать. Да и вряд ли ответ окажется однозначным.

Первое, что обычно приходит в голову: красота — следствие техничности. Правильное, точное движение — это, вроде бы, само по себе красиво.

Но так ли это? Точное движение бывает красивым далеко не всегда.

Например, спортивные танцоры международного уровня, как правило, очень техничны — однако то, что они изображают на соревнованиях, — это не танец, а какое-то глупое кривляние. Нет там ничего прекрасного — чисто физическое упражнение. То же и в других видах спорта: много техники — ноль красоты. Особенно это заметно в силовых видах, вроде метания молота или тяжелой атлетики. Если в спорте иногда и возникает подобие возвышенности, то лишь как нечто временное, побочное, привнесенное извне, — и в конечном итоге такие излишества мешают достижению собственно спортивных результатов.

Аналогично, в музыке есть дилетантское мнение, что чистые интервалы красивы сами по себе. Однако, не говоря уже о том, что само понятие чистого интервала оказывается на деле очень непростым, даже в контексте классической европейской музыки отход от примитивности формального интонирования — это первое правило ремесла. Нет в чистом интервале того интонационного богатства, из которого делается музыка. Каждый школьник знает, что чистая квинта звучит пусто, а октава — вообще не звучит. А для современного композитора и чистая секунда — чересчур гармонична.

Разумеется, какая-то техничность для красоты все же нужна: выражаясь математическим языком, это необходимое условие, но не достаточное. Важно, чтобы движение было не просто точным, не формально правильным, — но еще и что-то собой выражало. Когда техника приобретает смысл — рождается собственно танец.

В какой-то мере отсюда и кажимость красоты в спорте — мы невольно сопоставляем реальное движение с некоторой возвышенной целью, и тем самым делаем его осмысленным, привносим идею в нечто по сути своей безыдейное. Подобно тому, как автоматический конвейер может завораживать отточенностью технологий: мы-то знаем, что за всем этим стоит живая человеческая потребность.

Но и осмысленность — еще не все. Если танцор выходит на сцену (или на паркет) только ради того, чтобы отработать номер и получить причитающийся ему за это гонорар, это хорошо заметно даже у классных профессионалов. Зритель может не уметь выразить словами — но безошибочно чувствует халтуру (если, конечно, мы говорим о тех, кто ищет приобщения к прекрасному).

Третий (и, может быть, важнейший) компонент красоты — духовность. Танец обязательно что-то выражает. Но красив он будет только тогда, когда выражает он не низменные страсти, а нечто такое, что возвышает и облагораживает человека, очищает душу.

* * *

Спорт и искусство — противоположности. Ничто так не убивает в человеке художника, как соревнование. В искусстве каждый автор неизбежно сопоставляет себя с другими, но это сравнение не имеет ничего общего с соревнованием. Художник, скорее, выделяет в чужой

манере то, что ему сродни, что он мог бы сам использовать в своем творчестве — сравнение тут положительное, созидательное — а не отрицательное, разрушающее. Даже когда кто-то пытается создать нечто в противовес принятым критериям художественности, эти критерии не отвергаются, а творчески переосмысливаются. Новые художественные формы вырастают из старых, а не конкурируют с ними. Взаимообогащение, а не вражда.

Но спорт — изначально агрессивен и потому чужд созиданию, творчеству. В спорте (и любом соревновании вообще) речь не идет о том, чтобы хорошо сделать доброе дело — требуется только превзойти соперника, вытеснить его, подавить, уничтожить. Дикая, нечеловеческая цель.

Иногда неприглядность спорта (конкуренции) пытаются прикрыть сказками о «творческом соревновании», когда, дескать, каждый старается сделать лучше другого — а выигрывает общество в целом. Но рассказы о друзьях-соперниках — не более чем пропагандистский миф. Одни выигрывают — другие проигрывают. Если победители — и побежденные. В этом суть всякого соревнования.

Если каждая пара танцует для себя, чтобы еще раз пережить какие-то возвышенные мгновения и через это сделаться лучше, — никакого соревнования нет, и не нужны судьи, конкурсные правила, клубы и федерации... Здесь могут быть зрители — но не болельщики, не поклонники, не фанаты.

В спортивных танцах участники думают совсем о другом: им важно не то, как они сами к себе относятся, а то, как они выглядят в глазах судей — в общем-то, случайных людей. Делать — это одно, создавать видимость — совсем другое. Разные цели — разные пути. В обоих случаях полезно совершенствовать танцевальную технику; однако если в танце она служит выражению человеческого в человеке — спорт делает ее самоцелью, лишает всякого смысла. И остается набор бессмысленных движений, ни о чем не способных поведать, во всей своей технической отточенности. Это движение заводной куклы, робота — но не человека. Точно так же, танец как искусство открывает нам возвышенность человеческих взаимоотношений (не обязательно связанных с половым влечением); спортивный танец не может открыть ничего кроме хищного страха, подлого угодничества и звериной жестокости.

* * *

Танец — не только красота. Это еще и свобода. Но какая свобода в напряженном, зажатом, как будто испуганном теле? И приходится настойчиво освобождаться от мышечных зажимов, учиться не работать мышцами — а расслаблять их.

Кто-то из моих учителей говорил: выполняйте движение до тех пор, пока мышцы не устанут и не откажутся напрягаться там, где напрягаться совершенно не требуется. Вот тогда движение станет правильным, логичным.

Другой пытался передать характер ощущений так: представьте себе, что ваша мышца — это просто кусок мяса, что она висит сама по себе, принимает ту форму, какой от нее требует ее собственный вес. При каждом движении вы просто перекладываете этот кусок мяса с одной опоры на другую. Если работают одни мышцы — другие вовсе не обязаны в этом участвовать, они могут пока заняться чем-то своим. В частности, шаги и повороты — исполняются где-то внизу, а верх в это время не теряет свободы и может выразительно танцевать.

В связи с этим вспоминается знаменитая формула Ницше о том, что надо жить танцуя. И школа танцев становится школой жизни.

Конечно, всему своя мера, и важность мышечного тонуса никто не отменял. Расслабление не сон, тело готово в любой момент выполнить то, что от него вдруг потребуют. Но если мышца напряжена — она уже занята, и как тогда поручить ей другую задачу? Нельзя браться сразу за все — это отзовется судорогой.

* * *

Танец, как и любое другое искусство, изучают не теоретически, здесь основа — подражание. Преподаватель показывает, ученик повторяет. Позже, когда азы уже освоены, появляется репетитор как источник обратной связи, помогающий танцору взглянуть на себя другими глазами. Репетитор не обязательно должен уметь *показать*, как надо танцевать, да и нет у него такой задачи. Скорее, наоборот, он говорит о том, чего не хватает для совершенства, указывает на досадные погрешности, которые сам человек склонен не замечать, не признаваясь себе в своих промахах — обычный механизм психологической защиты.

Поскольку танец становится искусством, — то есть способом общения человечества с самим собой, — невозможно танцевать в одиночку. Зеркало в тренировочном зале не роскошь, без него — не хватает собеседника, и труднее воспринимать себя. Даже в эпоху общедоступных средств видеозаписи живой самоконтроль ничем не заменить. Запись — в прошлом, когда мышечные ощущения уже ушли и легко выдумать то, чего вовсе не было. А зеркало (или репетитор) здесь и сейчас; и в дополнение ко всему вырабатывается полезная привычка быстро восстанавливать потерянное, связывать порванную нить на лету.

* * *

В преподавании чего угодно есть два полярных явления, противоположные тенденции, которые можно было бы условно обозначить как индийскую и европейскую школы. В индийской традиции (как ее описывали очевидцы еще в античности) на первом плане — заучивание и точное воспроизведение, тщательнейшее следование наставлениям учителя, гуру, обладающего непрекаемым авторитетом и высшей властью. Знание и умение исходит от учителя (или, по крайней мере, передается божеством через него), оно не существует само по себе. Основной метод — из уст в уста, из рук в руки, из ног в ноги. Только живое общение.

В европейской традиции учитель — лишь проводник по миру знаний и умений, наставник — но не руководитель. Предполагается, что знания и умения есть и сами по себе; талантливый ученик, в принципе, мог бы и самостоятельно овладеть высотами мастерства — однако с наставником это происходит быстрее, эффективнее. Поэтому в европейской традиции велико значение объективной фиксации знаний и навыков, развитие знаковых систем для их формального представления. В записи наставник общается с учениками не только собственной персоной, но еще и на расстоянии, и через время. Такая опосредованность общения характерна для европейской культуры — и даже верующие христиане зачастую общаются со своим богом не напрямую (через медитацию и экстаз), а через канонические тексты и разного рода «предстоятелей» (святых).

Как обычно, преувеличение любой из сторон идет в ущерб искусству. Были и будут гениальные самоучки; останутся шедевры художественных школ, — но человек становится настоящим мастером, лишь творчески перерабатывая указания учителей и сопоставляя собственные находки с многовековой традицией. Слишком много эрудиции — вредно, многознание может отбить вкус к творческому поиску, ибо любая новизна в конце концов оказывается лишь забытым старым. Для движения вперед необходима определенная доля дилетантизма. Но очень часто блестящим импровизациям любителей не хватает школы — и они становятся достоянием культуры только благодаря усилиям кого-то из профессионалов.

* * *

Личность наставника — это очень важно. Однако в конечном итоге решает ученик. Каждый выбирает для себя — и даже если не выбирает, в нем останется далеко не все. Хорошо, когда что-то все-таки остается...

Как минимум, для этого надо прислушиваться к советам. Но не менее важно — чувствовать и мыслить самому. Знания — не предмет для коллекции, это строительный материал. Когда не

собираешься ничего строить — что от него проку? Если, конечно, мы говорим о танцах, а не о коммерции.

* * *

Существует сольный танец — для души или на публику. В «индустриальной» хореографии преобладает постановочный танец, ориентированный на сценический или экранный контекст. Но здесь мы все-таки говорим о балльных танцах — а это танец в паре. Есть партнер, и есть партнерша (которые раньше назывались «кавалер» и «дама», что нашло отражение в нотации старых учебников).

В сольном танце человек выражает идею сам, хотя и может использовать обстановку, окружающие предметы и даже других людей как предметы.

В постановочном танце (как правило, групповом) ансамбль выступает как инструмент одного человека — режиссера-постановщика, воплощающего идею одного человека — хореографа. Даже если в этом качестве выступает один из танцоров — это не сливается с его собственно исполнительской работой.

В парном танце речь идет всегда об отношении двух людей, и содержание танца есть, по сути, рассказ об этих отношениях.

Особое положение занимает классический балет, в котором развитая сюжетная основа требует сочетания самых различных форм танца — и сольных, и постановочных, и парных. В хорошей постановке все это богатство не сводится к чему-то одному. Иногда бывают уклоны: либо чрезмерная театральность (сюжетность), либо выпячивание звезд (например, «балеринский» балет), либо абстрактная последовательность вариаций (композиции Баланчина). Все это, как в психиатрии, может варьироваться от акцентуации до болезни.

Балльный танец столь же иерархичен. В нем есть и сольные «импровизации», и произвольные комбинации типовых связок, и постановочность. То, что требуется для сцены, не подходит для клубного паркета; танец на балу — совсем не то же самое, что танец в дружеской компании. Даже форма зала и качество паркета существенно влияют на выбор уровня танцевания. Но в итоге есть только двое — он и она, — и разговор именно о них, об их общей судьбе.

* * *

Парный танец не состоится, если партнеры в нем совершенно равноправны. Без их взаимной противоположности и взаимодополнения невозможна пара как целое, как общность, в которой каждый незаменим. То, что соединяет танцоров в паре, называется *ведением*.

Традиционно ведущим считается партнер — и хорошая партнерша должна уметь «вестись», чувствовать импульсы партнера и быстро переключаться на предложенное им движение. Партнер определяет последовательность элементов, темп и характер их исполнения. Его роль в парном танце совершенно подобна роли дирижера в оркестре. Со всеми вытекающими отсюда обстоятельствами.

Прежде всего, ведет партнер свой оркестр не по глупой прихоти, не по велению задней левой ноги, а ради достижения единой цели — танцевальной выразительности и гармонии. Нет этой общей цели — ничье умение не спасет. Следовательно, партнер обязан предсказывать развитие танца и угадывать желания партнерши, он должен «видеть» танец, как минимум, на несколько тактов вперед.

Ведение должно быть уверенным, но не жестким. Партнер — не диктатор. Если партнерша не чувствует себя личностью — зачем ей все это? Она может подчиниться, принять навязанные извне правила, — но танец умрет.

Каким бы гениальным ни был дирижер, оркестр — это прежде всего музыканты. Музыка

вырастает из их мастерства. Хороший дирижер создает условия для творчества и побуждает творить. Точно так же и ведение в паре призвано дать партнерше надежную опору, пространство для крыльев. Партнерша — лицо танца. Если пара танцует хорошо, все говорят: какая красивая партнерша! Если пара танцует плохо, говорят: какой плохой партнер!

Иногда любят выражать ведущую роль партнера ходячими хохмами:

1. Партнер всегда прав.
2. Если партнер не прав — смотри правило 1.

Однако право обязывает. И судить будут правого.

Если зритель видит несогласованность в паре, нелогичность движений — партнер не умеет вести. Если же зрителю заметно ведение — значит, партнер ведет неправильно, слишком доминирует. В любом случае неряшливое танцевание — его вина.

Вообще говоря, никто не запрещает и других способов организации пары. Например, можно сознательно передать ведение партнерше. Или подчинить танцоров воле кого-то третьего. Это придаст танцу особый колорит — совершенно изменит его характер. То есть, выведет за пределы собственно бальных танцев. Если же, вдруг, в бальных танцах партнерша берет на себя ведение — это бросается в глаза и воспринимается как грубая ошибка, технический брак.

* * *

Различие европейского и латиноамериканского танцевания заметно даже тем, кто вообще никак к танцам не относится и видит это в первый раз.

Можно говорить о разных тонкостях, но в действительности достаточно ограничиться двумя простыми признаками: позиция в ногах и положение корпуса.

Как известно, в хореографии различают шесть базовых позиций ног и пять выворотных (последние в бальных танцах практически не встречаются). Для европейских танцев характерна шестая позиция, когда стопы параллельны и носки направлены в одну сторону. Могут быть варианты, в зависимости от характера танца. Например, в танго стопы стоят не рядом, а несколько сдвинуты друг относительно друга из-за сильного противохода (разворота корпуса по сравнению с направлением стоп). Однако они по-прежнему остаются параллельными на протяжении всего танца.

Наоборот, для латиноамериканских танцев характерно положение стоп под углом друг к другу (позиции с первой по пятую по базовой классификации) — разумеется, никто не станет измерять этот угол в градусах и танцевать по транспортиру, но развернутость стоп сохраняется в латиноамериканских танцах всегда.

Что касается положения корпуса — различие не менее заметно. Европейский корпус фиксирует линию плеч параллельно линии бедер, и этот вертикальный прямоугольник остается неизменным в любых фигурах, хотя вовсе не обязательно следует линиям стоп (противоходы и променады). Корпус в стандарте движется целиком, здесь не бывает никаких скруток. Отклонения от вертикали незначительны — скорее, ведущая сторона лишь удлиняется немного по сравнению с опорной, но никак не наклоняется (за исключением, может быть, некоторых декоративных поз партнерши).

В латине все наоборот. Тут бедра совершенно независимы от плеч и движутся весьма активно при сохранении спокойного и плавного движения в верхней части тела.

Разумеется, эти два признака взаимосвязаны, это две стороны единого целого, танцевальной манеры. И можно определить происхождение того или иного танца по манере танцевания.

У человека немного сведущего сразу возникает вопрос: а как же пасодобль? Он входит в латиноамериканскую программу — но танцуется совершенно в европейской манере, с шестой

позицией в ногах и прямым корпусом (даже несколько утрированно вписанным в прямоугольник). Ответ очевиден: пасодобль — танец европейского происхождения (Испания, Прованс), а в латиноамериканскую программу он попал исключительно по технической необходимости, чтобы иметь одинаковое количество танцев в двух основных конкурсных разделах. Как только мы забываем о спорте и рассматриваем танец как вид искусства — мы безусловно отнесем пасодобль к европейским танцам, а претендентов на вакантное место в латиноамериканской программе — хоть отбавляй.

Разумеется, существуют смешанные стили танцевания. Например, для европейского народного танца характерна развернутая позиция в ногах при чисто европейском положении корпуса. Раньше в СССР была специальная конкурсная программа фольклорных танцев, включавшая сударушку, русский лирический, польку, рилио и фигурный вальс — все эти танцы сочетают прямой корпус с развернутостью стоп. С другой стороны, американские клубные танцы (в основном негритянского происхождения) широко используют шестую позицию в ногах при сохранении подвижности бедер.

* * *

Техничность — это отнюдь не умение воспроизвести ту или иную последовательность движений в абсолютной неизменности. Движения в танце важны не сами по себе — они лишь выражают танцевальную мысль. Поэтому глупо разбирать в деталях, выяснять, какие мышцы включаются в какой момент, — все это вторично. Если есть цель — каждый найдет свой неповторимый способ ее достижения. Пользуясь базовыми принципами и приемами.

Когда преподаватель тщательно расписывает, на какой счет (или долю счета) следует выполнять какое движение, — воспринимайте это с юмором. Это его личный опыт, который вовсе не обязательно будет таким же у других. Важно во всей этой технической паутине уловить ключевые моменты, из которых вырастет свое собственное понимание техники.

Противоположная крайность в преподавании — полное пренебрежение постановкой базы. Дескать, все просто и естественно — делай, как я, и не надо особо задумываться. Такой преподаватель забывает, что сам он далеко не сразу начал двигаться правильно, и не учитывает, что разные люди видят одно и то же по-разному; поэтому что, собственно, из увиденного следует воспроизводить, — вовсе не самоочевидно. Так, иногда ученики начинают копировать ошибки учителя (никто не безгрешен!) — и с самого начала портят себе танцевальную манеру.

* * *

Приходилось слышать странные вещи от разных преподавателей. Например, один из них всерьез убеждал учеников, что в танго надо отрывать ноги от пола и топтать, наступать сверху на всю стопу — и этим, дескать, танго отличается от других танцев европейской программы. Другие заставляли бедолаг утрированно задирали ноги в джайве — дескать, надо активнее прыгать. Третьи... И так далее.

Но в танцах практически всех направлений, равно как и в классической хореографии, есть железный принцип: ноги всегда чувствуют пол (паркет). Без этого нет устойчивости, и нет танца, в конечном итоге.

Любые прыжковые элементы, любые арабески и пируэты — лишь временное состояние, обязательно требующее устойчивой (и отчетливо видимой) точки в конце. Нет такой точки — и движение разваливается, теряет связность, перестает быть осмысленным.

В скобках: обратное, по правилам классической логики, неверно. Научиться хорошо стоять на ногах и устойчиво двигаться — еще не значит уметь танцевать.

Есть разные способы контролировать пол. В европейской программе — это обязательное скольжение стоп по полу при любом перемещении. Это правило без исключений. Характер,

ритм движения может быть разным (например, более равномерный в вальсе, более дискретный в быстром фокстроте, импульсный в танго). Но суть одна: нога скользит вдоль паркета, удлиняя движение, создавая дополнительную динамику, захватывая пространство. В результате во всех танцах европейской программы сохраняется плавность, непрерывность танцевания, как бы перетекание одного движения в другое.

В латиноамериканских танцах — характерное ведение носком по полу, «выписывание» фигур по паркету. Не просто для красоты. Для устойчивости и динамики. Если в румбе и ча-ча-ча от танцора требуют обязательной браш-позиции при смене направления движения — это не прихоть и не условность; только так можно полностью собрать тело, свернуть предыдущее движение и подготовить мышечную пружину для следующего.

* * *

Танцы и дети — особая тема. С одной стороны, танец полезен для развития моторики, общей координации, чувства ритма и навыков взаимодействия с партнером — в конце концов, для эстетического воспитания. С другой стороны — танец танцу рознь, и было бы странно не учитывать при обучении физиологические, психологические и культурные особенности детей разного возраста. Бальный танец — это рассказ об отношении мужчины и женщины, а не беседа мальчика с девочкой. Отношения эти могут быть далеки от эротики — но это взрослые отношения, до которых ребенку еще предстоит дорасти. Без личного эмоционального опыта бальный танец останется нелепой пародией.

Если танцы воспринимать как вид спорта — тогда, конечно, начинать тренировки надо с малолетства, дабы развить свое тело до уровня совершенного орудия. Но когда смотришь детские соревнования по десяти танцам, становится где-то не по себе. Возможно, дети еще не понимают смысла иных движений — но рано поймут. Может, не надо все-таки торопиться раст(л)ить будущих чемпионов?

Дело, собственно, не в порнухе, в которую частенько скатываются спортивные танцы. В конце концов, современного человека «мясная» тематика окружает со всех сторон, и никакими способами ребенка от нее не изолировать. Куда важнее избежать бесстыдного цинизма, легкого отношения к собственным поступкам, движения к цели любой ценой. Если мне что-то не нужно, но я это делаю ради карьеры — я моральный урод.

Ребенок входит во взрослую жизнь через игру — осваивает формы деятельности, наполняя их другим, более доступным ему содержанием. Всякое форсирование процесса, преждевременное включение ребенка в реальную деятельность — взваливает на него ответственность, принять которую ребенок психологически не готов. В результате — или душевная травма, или душевная подлость.

Но ведь существуют танцы, в которых игровой элемент совершенно преобладает над всеми остальными. Таковы многие народные танцы (в их «паркетном» варианте, очищенном от игровой эротики), таковы европейские салонные танцы (social dance), целиком основанные на комбинаторике стандартных фигур и потому даже в парном танцевании остающиеся всего лишь игрой. В конце концов, танец и возник из игры — и порой бывает трудно отделить одно от другого.

Еще одна игровая область — характерный танец, разыгрывание танцевальных сценок. В основном это практикуется в балетных школах — однако и для подготовки танцора-бальника умение прежде всего видеть целостную картинку, а уже потом приводящие к ней движения, — было бы ценнейшим приобретением.

Наконец, как водится в балете, ученики постарше могут перейти к разучиванию абстрактных вариаций — и это вполне согласуется с процессом становления понятийного мышления и осознанных чувств у подростков. В идеале, к тому моменту, когда придется говорить танцем о любви (не о сексе!), должны быть готовы для этого выразительные средства. Но не раньше.

* * *

Бальные танцы — искусство в значительной мере регламентированное, однако в преподавании все равно разброд и шатания, и это отражает объективно существующий спектр мнений относительно природы танца. Например, в спортивных вузах уделяют много внимания технике танцевания, скрупулезно выстраивают каждое движение. Поскольку спорт к этому и сводится, ничего другого ожидать нельзя. Преподаватель с такой подготовкой приходит в школу танцев и пытается передать собственную техничность группе начинающих любителей. Проходит полгода — а мы еще где-то на середине введения: много подготовительных упражнений, а танца как такового нет. И группа потихоньку тает, а потом и вовсе распадается.

Потому что танцору важно не только правильно выполнять движения — но и почувствовать дух, атмосферу танца. Без этого он не станет танзором. Разумеется, постановка рук для пианиста или скрипача, постановка голоса для певца — безусловная необходимость и первое требование профессионализма. Точно так же, в бальных танцах важно с самого начала ставить корпус, учиться держать его в тонусе, в постоянной готовности выполнить любое задание — но без напряжения и мышечных зажимов. Однако сможет ли ученик, честно и старательно отрабатывающий этюды, и не пытающийся выйти за рамки урока, стать музыкантом? Вряд ли. Настоящие мастера вырастают из тех, кто пробует свое, экспериментирует, ошибается и творчески хулиганит — а занятия с преподавателем накладываются на этот первозданный хаос, постепенно окультурируют его. Точно так же и чувство танца складывается из тысяч попыток, из интуитивного постижения возможностей собственного тела — и реакций партнера. Хороший учитель будет всячески поощрять такие упражнения, наблюдать за происходящим и давать технические советы в тот момент, когда пара уже готова их принять.

Понятно, что без минимального разнообразия элементов пробовать нечего. Отрабатывать технику лучше на реальных танцевальных движениях — а искусственные тренировочные упражнения хороши лишь в качестве дополнения. Само по себе тренировочное движение бессмысленно, его задача — помогать в отработке собственно танцевальных элементов; иначе это всего лишь разминка, общефизическая подготовка.

Не отрицая принципиальной возможности иных схем, я предпочитаю, чтобы в начале каждого занятия была сформулирована одна общая задача, конкретный технический принцип, нечто такое, на что следует обращать внимание в течение всего урока; чтобы объяснить задание — минимум подготовительных упражнений, а потом собственно танцевание, натанцовывание связок и композиций. Соответственно, корректировать работу пар следует именно в этом аспекте — временно отстраняясь от прочих технических погрешностей. Невозможно обращать внимание на все сразу. Ограниченность технической задачи оставляет место задачам творческим. Поскольку же таких общих принципов в танцах не так уж и много, неизбежное возвращение к пройденному на новом уровне будет во всех отношениях полезным.

* * *

В старые времена занятия в танцевальных школах длились два-три часа, и можно было успеть и хорошенько размяться, и позаниматься базовой техникой, и потанцевать. Рынок урезал доступное время до одного часа (а иногда и меньше) — и выкраивать минуты стало сложнее. Некоторые преподаватели все равно устраивают разминку на 20 минут — и танцы превращаются в физзарядку. Другие, наоборот, предлагают ученикам как-то самостоятельно размяться до занятия — но все равно ничего толком не успевают... Положение особенно тяжелое во взрослых группах: продвинутым не хватает новизны, тугодумы не успевают запомнить и выучить... И те, и другие лишены достаточной практики и вынуждены ограничиваться общим рисунком, голыми схемами; а получить удовольствие за несколько минут — это уже из области быстрого секса.

Короткие уроки хороши для опытных танцоров в качестве блиц-разминки, либо как норма на каждый день — если бы за это не нужно было платить...

* * *

Есть преподаватели, которые месяцами заставляют учеников танцевать в какой-либо «учебной» стойке. Нет ничего глупее и вреднее. Танцор с самого начала должен знать, что есть правильные положения партнеров, облегчающие взаимодействие в паре, и что все проблемы с ведением — от неправильной позиции. Особенно важно сразу включать контакт в стандарте. А иной раз создается впечатление, что преподаватели потакают чрезмерной стеснительности учеников, — и тем самым, наоборот, придают чисто технической необходимости эротические коннотации.

Другое оправдание: они, дескать, все поубиваются... Хотя на самом деле именно неудобная позиция мешает взаимодействию в паре, ведет к путанице в ногах и лишним столкновениям.

Нельзя правильно танцевать стандарт без контакта. То, что в правильной позиции получается само собой, естественным образом, — в «учебной» требует дополнительных мышечных усилий. В результате возникают паразитные мышечные стереотипы, с которыми потом очень трудно бороться. Кроме того, нарушается координация движений и ориентация в паре и на паркете.

А уж танцевать в такой позиции венский вальс — это просто извращение. Все равно что целоваться в противогазах.

Если партнерша боится контакта с партнером — этот страх можно преодолеть, сведя контакт к чисто техническому приему. Ведение в бальных танцах — закон. Конечно, во многих случаях можно вести партнершу и без физического контакта — но есть этим злоупотреблять, лучше все-таки заняться не бальными танцами, а чем-то другим.

* * *

Техника танца — это в значительной мере прикладная механика. Чтобы начать движение — надо оттолкнуться от опоры. Чтобы завершить движение — надо передать импульс опоре. А опора — либо паркет, либо партнер. Других нет. Это касается как шагов, так и поворотов.

Например, требование активной работы стопы в стандарте связано прежде всего с тем, что иначе невозможно ни оттолкнуться от паркета, ни равномерно принять вес. Усилие и в том, и в другом случае направлено не перпендикулярно полу, а по диагонали (поскольку речь идет о начале и конце поступательного движения, о горизонтальном импульсе); если стопа встанет плоско — есть риск проскальзывания, и можно даже упасть. Точно так же в латине пресловутое правило, что нога встает в нужную точку прежде, чем на нее придет вес, — это иная формулировка того же принципа, ибо горизонтальный импульс можно погасить только при шаге в диагональ, а не сверху вниз (особенно это заметно в чековых позициях).

Часто ученикам внушают, что движение начинает корпус — а ноги лишь подставляются под него в последний момент. Визуально это выглядит именно так. Но попробуйте на неподвижных ногах просто сдвинуть корпус. Что получится? Только наклон или скрутка — никакого поступательного движения или вращения тут не предполагается. Любое активное движение начинается и заканчивается в стопе. В начале движения характер движения стопы показывает как двигаться бедру, этот сигнал отпускает уже приготовленную в предыдущем движении мышечную пружину — и заставляет ее вытолкнуть корпус в нужном (сознательно выбранном!) направлении, а дальше уже можно использовать инерцию и в конце движения гасить ее сжатием других мышечных пружин и амортизацией в стопе. Если это делать именно так — работает закон сохранения механической энергии, мышечный тремор и диссипация в тепло сводятся к минимуму, и в итоге танцевать легко. Любое нарушение последовательности — лишнее напряжение и усталость, не говоря уже об испорченной красивой позе.

Так мы снова приходим к главному: движения в танце важны не сами по себе, они что-то выражают. Точное движение — материальная основа выразительности, без этого на творчество

не остается ни времени, ни сил. Но точное движение еще и подчеркивает логику танца, делает его способом мышления. Возникает своеобразное тождество красоты и истины — и танцоры тогда испытывают совершенно фантастическое чувство, и на зрителя такой танец производит могучее впечатление. Даже если ограничиться этим уровнем — уже немало. Но у нас есть еще кое-что — ведение.

Многие движения значительно легче выполнять в паре, чем отрабатывать по одиночке. Чисто механически: партнеры дают друг другу дополнительную опору, возникают новые рычаги, позволяющие разнообразно переключаться от одного движения к другому. И это правильно, если не забывать о том, что общаются партнеры не по поводу механических движений, а из куда более возвышенных соображений. Использовать партнера в качестве полноценной подставки и опоры — это вульгарность. Да, мы принимаем от партнера механические импульсы и, в свою очередь, как-то направляем его — но выполняет движение каждый самостоятельно. Отталкивать можно только от неподвижного паркета, и гасить движение допускается только в него. Даже тогда, когда характер движения требует механического взаимодействия, это по смыслу — акт общения, соединения усилий ради общей цели. Важно, чтобы это выглядело (и чувствовалось) именно так. Иначе танец будет разрушен.

Но танцоры всегда движутся вместе — в том числе и на расстоянии. А это значит, что каждый должен воспринимать движения партнера как сигнал, как полноценный мышечный импульс, независимо от присутствия физического контакта. Например, не может быть такого, чтобы партнерша меняла направление движения или начинала поворот — а партнер стоял бы при этом, как столб. Партнерша «отталкивается» от партнера как от опоры (хотя бы только символически), и партнер при этом, по законам физики, чувствует «отдачу» — и гасит импульс противоположным движением. В итоге механика становится лишь инструментом, языком общения. И танец превращается в искусство, в духовное действие — подобно тому, как настоящая любовь не сводится к одному лишь сексу и не зависит от обстоятельств пространства и времени.

* * *

Характерная осанка танцора, с прямой, натянутой вверх спиной и продолжающей линию постановкой головы на высокой шее, — это не просто для красоты. Чисто физиологически, такая поза максимально разгружает позвоночник (и потому полезна также в медицинском отношении). Но чем свободнее позвоночник — тем подвижнее тело, а это важно для точности движений, то есть, в конечном итоге, для музыкальности танцевания. Так что, выходит, позвоночник-струна — это тот инструмент, из которого танцор извлекает свою музыку.

* * *

То, что партнеры в танце общаются только через мышечное движение, вовсе не означает, что именно это их должно занимать в первую голову. Чисто формально — танец есть последовательность элементов, каждый из которых состоит из элементарных движений. Ничего другого, казалось бы, там нет. Но поверхностное впечатление обманчиво, и поддаваться этой иллюзии — все равно что сводить язык к последовательности фонем или письменных знаков (то есть, в конечном итоге, тоже к мышечному движению). Алфавит состоит из нескольких десятков стандартных знаков — однако с его помощью каждый пишет что-то свое, и одна книга не похожа на другую (если не касаться чисто ремесленных поделок). Любой китайский иероглиф построен из одних и тех же базовых черт — но искусство поэзии все же отличается от искусства каллиграфии.

Хитрость в том, что в жизни (и в искусстве) за каждым знаком (стандартным движением) стоит бесконечность человеческих отношений, и важен не только (и не столько) текст — а еще и культурно-исторический (и личностный) контекст. Если по-простому — суть не том, что вы сказали или сделали, а в том, для чего оно сказано или сделано. Люди с младенчества учатся

организовывать свои действия в соответствии со своими мотивами (хотя бы даже, по видимости, вопреки им). Точно так же, в танцевальной школе мы изучаем язык — говорить же на нем смогут лишь те, кому есть, что сказать.

* * *

Формальную организацию танца можно разглядывать на разных уровнях. Это и композиция в целом (иногда в сценическом контексте), и отдельные вариации, и типовые связки, и базовые фигуры, и элементарные движения. В принципе, строгих границы между уровнями нет, и одно плавно переходит в другое. Однако в простейшем варианте (а другого начинающий танцор не знает) танец есть последовательность элементарных движений, каждое из которых исполняется «одним духом», как целое.¹ Оказывается, что таких элементарных движений всего три: шаг (поступательное движение), поворот, подъем или опускание. Движения по вертикали, как правило, заданы характером танца и стереотипны. А шаги с поворотами — это собственно «текст» танца, его композиционный каркас; они могут быть зафиксированы объективными методами — «записаны» и воспроизведены по записи.

Разумеется, танец не в этом. Пока вы движетесь — вы просто физическое тело, подчиняющееся законам динамики; танец начинается тогда, когда вы останавливаетесь, когда движение уже завершено, а следующее еще не началось. В паузах между движениями. Здесь можно как-то выражать себя и строить отношения в паре, а не просто перемещаться в пространстве или менять направление. Нечто эфемерное, всего лишь мгновение — однако именно оно решает все. Любое движение нужно лишь для того, чтобы прийти к этому выразительному мгновению, и уходим мы от него только ради следующего, не менее выразительного. В танцах эти говорящие паузы называют *точками*, и без них танца нет.

Зритель сразу замечает точки в латиноамериканских танцах — они, как правило, оформляются эффектными позами (особенно у партнерши). Но точка — это не всегда поза. Иногда это просто точка. Как в конце предложения. И точно так же может превращаться и в многоточие, и в вопросительный знак, и в восклицательный... А бывают и точки с запятой, которые даже меньше, чем пауза. Например, в стандарте нас учат непрерывности движения. Но это вовсе не означает отсутствия точек. Только здесь они подчеркиваются другими средствами. Это не остановка, а фокусировка внимания — интонационное выделение, а не статическая картинка.

Никакой мистики. Технически, точка — это всегда пауза между движениями. Дело в том, что шаги и повороты в танцах определяются по положению стоп и распределению веса между ними, безотносительно к работе корпуса. И оказывается, что как раз элементарные движения — шаг (перенос веса) и поворот (изменение направления стоп) — у опытного танцора всего лишь мгновение, а дальше начинаются нюансы, свертывание предыдущего движения и выстраивание следующего.

Физическое тело может одновременно двигаться поступательно и вращаться. В танцах шаги и повороты никогда не смешиваются — любое вращение выполняется строго после того, как шаг уже сделан и тело поймало статический баланс. Стандарт — не исключение, хотя некоторые преподаватели утверждают, будто повороты в вальсе «размазаны» по всему такту. Это вовсе не так. Противодвижения корпуса создают видимость поворота — корпус может начинать поворачиваться раньше стоп, а заканчивать позже. Однако собственно поворот — в положении стоп, и это никак не совмещается с поступательным движением, с шагом.

Причина этому — осознанный, целенаправленный характер движения в танцах. Мы никогда не движемся по инерции (и тем более под воздействием внешних сил) — мы подготавливаем определенное движение и даем себе мышечный импульс на его выполнение. Человеческая

¹ В психологической теории деятельности это называется операцией. Всякое действие имеет определенную цель и реализуется в какой-то последовательности операций (возможны варианты). Деятельность подчинена некоторому мотиву и реализуется в тех или иных действиях.

деятельность — не природное явление. Физическому телу все равно, куда лететь; животному безразлично как — лишь бы выжить. А человеку (поскольку он человек, разумное существо) не все равно. Он добивается тех целей, которые перед собой поставил.

Применительно к танцам это означает, что мы движемся от точки к точке. Каждое движение (начиная с элементарных и кончая композицией в целом — или даже всей танцевальной жизнью) представляет собой целостное, завершенное действие, имеет начало и конец. Если вы взяли за что-то — доводите это до логического конца. На высших уровнях еще возможны какие-то модификации, переключение с одного варианта на другой (при сохранении общего замысла). Элементарные движения (пока мы не разложили их на еще более детальные) выполняются за счет единого мышечного посыла — и здесь вариантов нет.

На самом деле, конечно же, не все так просто. В каких-то ситуациях совмещение элементов возможно — но для осмысленного танцевания такая координация движений² должна возникать как особая творческая задача, как новый элемент,³ а не просто каша в ногах. С другой стороны, даже не очень чистое танцевание может быть достаточно выразительным — как легкий акцент не мешает иностранцам общаться с носителями языка.

Ситуация на паркете может меняться — и умение ставить точки позволяет маневрировать, менять схему между любыми двумя элементарными движениями. По сути дела, мы всегда уверенно стоим на ногах, а неустойчивые промежуточные положения («внутренность» каждого движения) сокращаем до предела. Это называется «хороший баланс». Например, требование «мягких коленей» в стандарте происходит именно из соображений устойчивости танцевания: при этом каждый шаг (включая быстрые проходящие и синкопированные) выполняется от опорной ноги, и можно послать себя на другое движение из любого места любой фигуры.

* * *

Характер движения в танце существенно зависит от распределения веса. Понятно, что в неустойчивом положении, когда центр тяжести смещен далеко за границы площадки, ограниченной стопами, особого выбора нет — приходится падать, и при хорошем раскладе успеть быстренько подставить ногу, амортизировать падение. Как-то не очень похоже на танец — хотя неоднократно приходилось слышать, что это и есть принцип всякого шага. Когда маленькие дети учатся ходить — они, как правило, двигаются именно так. Но если мы увидим подобную походку у взрослого, мы тут же заподозрим, что у него не все в порядке с опорно-двигательным аппаратом.

Возможно, тут не обошлось без влияния американских клубных танцев; «негритянский» стиль танцевания понемногу проник и в бальную программу. Когда на ногах кандалы, или на плечах здоровенный тюк, легкости походки это не способствует. А поскольку народные танцы имитируют (помимо всего прочего) и рабочие движения, появляется характерная стилистика.

Но бальный танец — это не подворотня, не кабак, не бордель. Это обязательно *салон* — с хорошим паркетом и воспитанным обществом. Элементы народной танцевальной манеры могут воспроизводиться здесь лишь в рафинированной, окультуренной форме — становятся, скорее, намеком, а не подражанием. Хороший ресторан сильно отличается от заводской столовой — хотя какие-то блюда могут быть в меню и там, и там. Речь не идет о сравнении, это просто разные вещи, и каждый сам решает, что ему больше по душе. Но раз уж мы занимаемся бальными танцами — давайте блюсти их исконную природу.

Основной принцип устойчивого танцевания — ноги всегда под корпусом. Это правило без исключений: стопы рисуют на паркете некоторую плоскую фигуру, и центр тяжести постоянно

² Аналогично, мы можем печатать текст, пользуясь только буквами алфавита, и одна буква строго отделена от другой. Однако в профессиональной полиграфии широко используются лигатуры, слитное написание двух или нескольких букв. Это уже из области высокого искусства.

³ Например, в балете есть фигуры, совмещающие поступательное движение с вращением — при этом корпус танцора заметно отклоняется от вертикали. В бальных танцах такие элементы редки.

(как в статике, так и в динамике) находится над ней. В стандарте площадь опоры несколько меньше, чем в латине, поскольку шестая позиция в ногах изначально компактнее первой. В момент шага эта фигура деформируется, во время точки снова принимает исходный вид. Есть позиции, в которых площадь опоры еще меньше. Так, в школьной технике различают несколько видов баланса: вес на пятках (например, каблучный поворот), вес на середине стопы (нормальная позиция в стандарте), вес на передней части стопы (квикстеп и латина), позиция на подушечках (характерна для подъемов в стандарте), позиция на (высоких) полупальцах (встречается в точках), танцевание на кончиках пальцев (по-французски — на пуантах; это уже собственно балетная техника). Если мы поднимаемся на подушечки, мы в несколько раз уменьшаем нашу опору — и здесь особенно важно держать центр тяжести над ней. Такие позиции удобны для поворотов (они фиксируют ось) — и значительная часть ученических (и не только) проблем связана именно с потерей баланса в повороте: ось не вертикальна — а причиной тому становится чаще всего совмещение поворота с шагом, поскольку при шаге направление действующих на тело сил неизбежно отклоняется от вертикали.

Характер движения в стандарте часто поясняют примерно так: корпус смещается до тех пор, пока вы просто не можете не сделать шаг — и в этот момент начинается собственно шаг, выносятся свободная нога. На самом же деле это весьма поверхностная картина, иллюзия. За счет чего происходит смещение корпуса? Если забыть о работе стопы — остается только движение по инерции. А это совсем не то, чего мы добиваемся от осмысленного танца.

По-настоящему, непрерывность движения возникает за счет изменения и смещения опорной площадки под ногами — при условии, что мы всегда сохраняем вес над ней. Действительно, когда стопа опорной ноги начинает отталкиваться от пола, площадь опоры меняется — и корпус смещается в направлении (предстоящего) толчка (который окончательно происходит, когда отрабатывает колено). Вот и выходит, что мы работаем стопой — а кажется, что это работа корпуса.

В паре, казалось бы, площадь опоры сильно расширяется, поскольку опорная площадка обрисовывает стопы обоих партнеров (при танцевании в контакте). И существует центр масс пары, который должен попасть в эти границы. Однако дело обстоит несколько сложнее. Да, действительно, контроль совместного центра масс крайне важен для движения пары как целого; без этого никакое ведение просто невозможно. И все же каждый партнер обязан двигаться на своей собственной опоре, держать собственный баланс. Партнеры не должны становиться подставками друг для друга. Прелесть танца состоит именно во взаимодействии независимых движений, в общении полноценных людей. Чтобы возникло чувство гармонии, нужно, как минимум, иметь, что с чем гармонизировать.

* * *

Как ни странно, история бальных танцев толком не изучена. Например, о танго в ходу самые невероятные рассказы. Многие преподаватели замусоривают головы учеников самодельными соображениями, вытекающими в основном из индивидуального понимания танцевальной манеры.

Очень многим застилает глаза сходство в названиях. Первобытная магия имени. Если что-то называется одинаково — оно и должно быть одинаковым.

Но, ведь, мало кто станет всерьез полагать, что тело программы и тело человека — это одно и то же, или что кварки действительно чем-то пахнут.

Аргентинское танго и европейское танго — два совершенно разных танца, у них разные корни. Это понятно и без исторических изысканий — достаточно видеть различие танцевальной манеры, стиля. В конце концов, кубинский танец румба и румба как южно-европейский гитарный стиль — это очень разные вещи. Потом оказывается, что даже слова не совсем совпадают: у них разная этимология...

Танцевать европейское танго можно с украшениями, заимствованными из других танцев (и в частности, из аргентинского танго). Но любые движения все равно будут исполняться именно в европейской манере — иначе гармония танца будет разрушена.

Стандарт — это, вообще, искусство противохода. Однако в танго противоход становится базовым принципом, основой техники. Он доводится здесь до своего предельного развития.

Я склонен разделять мнение, что это указывает на происхождение европейского танго от танцев провансальских цыган, и прежде всего — от игрового танца вокруг костра, когда задача танцующих — пройти как можно ближе к огню и не обжечься. Без сильного противохода тут не обойтись.

Как аргентинское танго исходно было сольным женским танцем — так европейское танго изначально было танцем мужчин, демонстрацией умения владеть различными предметами быта. Партнерша в европейском танго — полностью подчинена умению партнера, тогда как в аргентинском танго партнерша не просто танцует на равных, а зачастую даже лидирует, играет с партнером, провоцирует, дразнит его и вынуждает вести себя с ней определенным образом. Хотя внешне — наоборот: полное подчинение воле партнера. Но искусство аргентинского танго — это, главным образом, умение постоянно прислушиваться к партнерше.

Характер движения в европейском и аргентинском танго совершенно различен. Салонный танец — это все то же скольжение по паркету, активное поступательное движение, освоение всего доступного пространства. Партнеры тут решают общую задачу, они вместе создают единый образ, который можно, например, предъявить публике. Напротив, шаги аргентинского танго как бы сами по себе — совершенно в латиноамериканском духе, — а танец безразличен к внешнему пространству, поскольку партнеры танцуют исключительно друг для друга, играют друг с другом, и до зрителей, по большому счету, им дела нет. Чисто визуально, даже неискушенный зритель замечает плавность и мягкость европейского танго — в противовес несколько нарочитой (наигранной) жестикуляции аргентинского.

Следовательно, и музыка для этих танцев должна быть разной. Для европейского танго больше подходит классический стиль — аргентинское танго тяготеет к джазу.

* * *

Разные преподаватели по-разному трактуют понятие контакта в стандарте. Раньше учили, что весь контакт должен ограничиваться областью бедра — а все, что выше пояса, следует пространственно разделить, ибо это уже относится к положению корпуса, к рамке. Для этого нужно: очень прямая спина и предельно втянутый живот. Ведение в таком контакте становится многоуровневым: партнер начинает движение в стопе, оно передается рамке, партнерша воспринимает это как сигнал и начинает собственное движение в стопе так, чтобы сохранить контакт в бедрах (это условие задает пространственно-временные параметры движения). Потом узнал и другую версию: контакт от колена до диафрагмы, а ведение за счет корпуса, тогда как рамка начинается выше диафрагмы (при этом образуется характерный прогиб в спине) и служит для активного управления позами, для повышения выразительности точек. Вероятно, речь идет просто о разных стилях, равно оправданных с эстетической точки зрения.

На практике, говорить о единой технике контакта представляется не очень корректным. Если мы принимаем какой-то стандарт, предполагаются определенные физиологические параметры, типовое телосложение. И все, кто сложен иначе, в танцоры, вроде бы, уже не годятся. Например, расширенная книзу грудная клетка партнера практически исключает контакт до диафрагмы, ибо тогда партнерша неизбежно упрется в нижние ребра партнера, и контакт получится слишком жестким. То есть, второй вариант исходит их традиционного образа мужской фигуры: треугольник вершиной вниз. А это далеко не самый распространенный тип. Точно так же, широкие бедра, узкая талия и (или) заметные груди партнерши всячески против контакта под диафрагму — партнерша предполагается инструментально плоской, чтобы ее

можно было без помех приладить к прямым линиям партнера. Если же говорить о танцорах-любителях, то тут еще вмешивается и выступающий животик, и различная степень развития мышечного рельефа, и длина конечностей, многое другое...

Поэтому следует, скорее, сформулировать общий принцип — а конкретное воплощение каждая пара должна искать самостоятельно. Исходить, конечно же, надо не из формальных критериев. Требуется, чтобы партнеры могли интенсивно общаться в танце, — контактная позиция служит этой цели, а не созданию абстрактно-стандартных линий. Если позиция подходит партнеру и партнерше, если она дает им возможность четко и осмысленно выполнять движения — зрителю нет дела до степени изгиба спины, расправленности плеч или расстояния между головами. Выработанные вековой традицией рекомендации не догма. Они показывают общее направление — а путь у каждого свой. Да, стандарты создаются, чтобы танцевать было удобнее. Но это удобство безличного статистического танцора, которым, полагаю, ни один творческий человек становиться не намерен.

* * *

Есть разные манеры танцевания, и у каждого могут быть индивидуальные предпочтения. Однако объективно, партнер — центр устойчивости в паре. И поэтому движения партнера в целом сдержаннее движений партнерши — даже во вставных сольных эпизодах со сколь угодно дерзкими ковырялочками. Вертлявый, вихляющийся партнер производит тяжелое впечатление, как бы партнерша ни пыталась его перешеголять.

* * *

На вопрос, какая часть тела особенно важна для танцора-балльника, вдумчивый читатель ответит: мозги! — и будет не прав, поскольку танцует человек не телом, а душой, и расставлять технические приоритеты — все равно что выяснять, что важнее для плотника: пила или молоток — а может быть, гвоздодер? Инструменты — они и есть инструменты, и каждый для чего-то нужен, и каждому свое место. Хороший мастер содержит свои инструменты в порядке, но при необходимости может исхитриться и сделать дело даже без подходящего орудия. Мало ли, какие бывают обстоятельства.

Но если все же исходить из культурных стандартов, любая деятельность предполагает какие-то оптимальные условия (возможно, разные в разные исторические эпохи). В частности, танцору надо работать со своими мышцами, знать свои ограничения и понемногу расширять свои возможности. И в этой работе я бы прежде всего рекомендовал обратить внимание на два полюса телесности: стопа и шея. Стопа — исток техничного танцевания; шея — начало всякой выразительности.

Ведущая роль стоп логично следует из того, что это единственный орган, которым танцор взаимодействует с неподвижным миром, в свою очередь представленным горизонтальной плоскостью под названием «паркет». Разумеется, в предположении, что танцуем мы достаточно устойчиво, чтобы не наткнуться на стены, зрителей или других танцоров. Человек с ограниченной подвижностью стопы может научиться компенсировать ее выразительностью иного рода — однако никогда его танец не станет по-настоящему свободным, органичным, полетным, искристым. Это может быть очень красиво, бесконечно талантливо и открывать бездну духовности — однако маленькая техническая трещинка разовьется в особую окраску танца, скрытую душевную боль.

Стопы управляют танцевальным движением, начинают его и становятся его естественным завершением. Даже в предельном случае — балерина исполняет фуэте — источник вращения не то, что на виду, — не корпус, не руки, не голова, — а скрытые импульсы, посланные телу от кончиков пальцев, отталкивающихся от пола. С точки зрения физики, танцор просто перерабатывает кинетическую энергию земного шара в энергию выразительного движения. У

хорошего танцора выше коэффициент полезного действия — и тогда источник его энергетики зрителю совершенно не заметен.

Однако было бы ошибкой полагать, что стопы отвечают лишь за характер движения. Их роль в постановке выразительных поз трудно переоценить. Эстетически завершенная поза невозможна без энергичной, натянутой стопы. Если плохо работает стопа, часть ее работы вынуждены брать на себя мышцы ног; поскольку же у ног хватает своей работы, им приходится призывать на помощь мышцы спины, а в результате — неизбежные нарушения осанки, последствия которых для танца часто оказываются катастрофическими.

Что же касается шеи — это, пожалуй, самая заброшенная часть инструментария начинающего танцора. Да и мастера нечасто обращают на нее внимание — может быть, потому что у них с этим и так все в порядке? Однако разминка перед танцами обязательно должна включать упражнения для мышц шеи — пренебрегать ими (как это повсеместно принято в нынешнюю эпоху урезанных коммерческих уроков) вредно и опасно. Вредно — потому что танцор приучается думать прежде всего о технике, а не о том, что он хочет выразить танцем. Опасно — потому что слабые или зажатые мышцы шеи могут привести к неправильному распределению нагрузок и травмам.

У гитары есть верхний и нижний порожек, есть лады — это опора для струн и разметка общего строя. Однако настраиваем гитару мы при помощи колков, регулируя натяжение струн. Точно так же, настраиваем нашу танцевальную манеру мы при помощи мышц шеи, придавая правильный тонус всем остальным мышцам. Даже мимика лица зависит от постановки шеи.

Аналогия с гитарой идет дальше. Реальные (промышленные) инструменты далеко не всегда совершенны, и это портит строй. Тем не менее, тонкой подстройкой натяжения струн можно добиться такого компромисса, когда погрешности инструмента практически не влияют на восприятие музыки, не отвлекают на себя внимание нормального слушателя. Точно так же, телесные особенности танцора можно отчасти скомпенсировать хорошей, индивидуально пригнанной осанкой — а за это отвечает наша шея.

Учителя танцев говорят: представьте себе, что Вас подвесили за макушку, и все Ваше тело вытягивается под действием силы тяжести. Сомневаюсь, чтобы кто-то реально мог пройти через подобное приключение — но по сути, это указание на такую работу мышц шеи при которой создается (и поддерживается) единая ось тела, когда оно работает целиком, а не разваливается на отдельные (двигающиеся по своим собственным правилам) организмы. Такая осанка собирает танцора в одно целое, а следовательно, дает возможность управлять собой, исходя из художественной задачи, подчинить ей собственную физиологию. Это больше, чем просто координация движений, — это осмысление их.

Еще одна учебная аналогия: представьте, что голова у Вас пустая и она тянет Вас вверх, как шарик на веревочке; шея как раз и становится такой натянутой веревочкой. Если при этом ощущать тяжесть в бедрах — получается в целом правильная картина растянутого корпуса, основа танцевальной осанки.

Конечно, танцевать с пустой головой — не лучшая рекомендация. Но и по жизни, для дурной головы — шея просто подставка, для толковой — пьедестал. Так что учиться держать шею важно не только в танцах. Если быт не мешает — хорошая осанка не помешает и в быту.

* * *

Даже человеку со стороны важность рук в танце очевидна. Как бы танцоры ни двигались — вялые, ничего не говорящие руки портят все впечатление. Или наоборот: чересчур подвижные, суетливые. Важно, чтобы движение рук было естественным — и в то же время выразительным. Совместить эти две задачи — дело непростое. Естественность — следование законам природы. Выразительность — их преодоление, подчинение целям человека разумного. За этим бездна всяческой философии — но мы туда углубляться не будем, останемся в прикладных рамках.

Итак, минимальное требование — хороший тонус. Это привязывает руки к остальным частям тела и делает движение целенаправленным. На разминке мы разогреваем мышцы плеч, вращая руками независимо от корпуса — в танце такое недопустимо, и любое движение в руках есть лишь продолжение и развитие общего движения.

Руки регулируют динамику. Как и для тела в целом, здесь важно как можно быстрее прийти в конечное положение, показать красивую (выразительную) позу. Кисельная плавность — не для бальных танцев; в каких-то других видах танца можно иногда видеть эдакую неторопливость в руках — но на поверку оказывается, что это лишь аранжировка, замедленный вариант того же переключения поз, и важности точек никто не отменял.⁴ Но поскольку в руках сосредоточена значительная часть массы тела, их положение влияет на энергетику шагов и вращений. Если шаг сопровождается выходом руки — он удлиняется и становится отчетливой. А зависимость скорости вращения от расстояния рук до корпуса — это до оскомины знакомая иллюстрация физического закона сохранения вращательного момента.

Может иногда показаться, что руки намечают, начинают движение — например, дают импульс на вращение. Конечно же, это не так; наоборот, при всяком движении возникает характерная волна в руках, когда сначала трогаются плечи, продолжают локти, и заканчивает кисть, вплоть до кончиков пальцев. Иногда такие волны маскируются жесткостью рамки в паре; иногда, наоборот, они утрируются, становятся самостоятельным элементом. Но в танцах движение все равно идет от ног и корпуса; даже в таких народных танцевальных стилях, где руки активно жестикулируют (например, бхарата-натьям), каждый жест предполагает «компенсирующие» движение корпуса и ног, а без этого тело «разваливается на части», теряется целостность танца.

Практика бальных танцев выработала стандартную последовательность движения рук: в сторону — вперед — к себе, причем когда одна рука уходит в сторону, другая идет к себе. В зависимости от композиции, какие-то элементы могут редуцироваться или утрироваться; например, движение вперед и к себе в фигуре «кукарача» практически исчезает — но может быть очень активным при шагах на партнершу и от нее, выражая нечто вроде призыва или отталкивания. Разумеется, происхождение этого стандарта связано все с тем же стремлением сохранить целостность тела на каждом этапе; однако у начинающих танцоров руки часто «отклеиваются» от корпуса, и требуется специальная работа, чтобы органично их связать со всем остальным.

Характерная особенность бальных танцев (поскольку это существенно парный танец) — визуальный контроль рук. Танцор должен постоянно, хоть краешком глаза, видеть свои руки. Целиком, от кисти до плеча. В стандарте это позволяет четко держать рамку, создает надежное ведение. В латиноамериканских танцах мы как бы размечаем пространство пары и требуем различимости, самостоятельности танцоров — что, в конечном итоге, опять же обеспечивает уверенное ведение.

Чисто практически, при обучении, достаточно помнить железное правило (справедливое и для стандарта, и для латины): локти всегда чуть впереди корпуса. Если вдруг, при взаимодействии с партнером, локоть стал уходить назад — надо сразу же отступить, ровно настолько, чтобы не потерять его из виду. Наоборот, если рука слишком вытянута вперед, это требует шага за ней (движение «рука к себе»), чтобы не терять из вида другую руку.

Пасодобль — кажущееся исключение. Некоторые преподаватели поясняют характер стойки, говоря о локтях сзади и прогибе в спине. Это не совсем корректно, ибо корпус все равно остается прямым, и даже в *sur place* локти не уходят совсем из поля зрения; а уж тем более при танцевании в контакте.

Типичная ошибка начинающих: в фигурах «нью-йорк» или «рука в руке» руки открываются слишком сильно, отбрасываются назад. При правильном исполнении визуальный контроль

⁴ Это напоминает у-шу, где одни и те же движения в медленном варианте играют роль гимнастики, а в быстром темпе превращаются в боевое искусство.

обязательно соблюден — и раскрытие происходит не за счет плеч, а из-за разворота корпуса в целом. Тем самым партнер всегда может показать партнерше, как сильно следует раскрыться на нью-йорке — отсюда согласованность в паре и красота позы.

Разумеется, отклонения от стандартов возможны всегда в качестве аранжировки танцевальных фигур, наполнения их особыми смысловыми оттенками. Иногда такие отклонения связаны с имитацией элементов других танцевальных стилей. Многие народные танцы допускают вывод рук назад — например, характерные «хороводные» наклоны русских и украинских танцев, или поза «рука за спиной» в некоторых салонных танцах.

* * *

Преподаватели танцевальных школ часто пытаются передать ученикам характер движения, сравнивая его с чем-то бытовым — обычно с ходьбой, а в последнее время все чаще — с ездой на автомобиле. Про автомобили не знаю — лично я никогда не водил машину, и мне оно не интересно. Зато по поводу ходьбы — это однозначно пальцем в небо. Попробуйте по московским улицам (или по деревне) ходить как в танце! — с большой долей вероятности, потом об этом больно будет вспоминать. Разумеется, для тех, кто в реальной жизни почти не участвует, большой разницы нет. А человек обыкновенный, не приученный к стелющимся под ноги лакеям, передвигается по весьма пересеченной местности во враждебной и опасной среде, и главная задача — суметь переместиться из точки *A* в точку *B* без существенного ущерба для здоровья, одежды или репутации. И не налегке — а с объемистым и/или увесистым грузом, который тоже требуется доставить в не слишком испорченном состоянии. Такая мотивация к танцам, увы, не располагает.

Обстановка танцевального зала изначально призвана вырвать человека из повседневности, дать ему новую среду, принципиально отличную от жизненных ухабов и ловушек, размеренную и предсказуемую. Многие, возможно, ради этого и занимаются танцами.

Одно дело — жить, другое — размышлять о жизни. Искусство, наука, философия — возможны только тогда, когда есть возможность отделить себя размышляющего от себя бытового, взглянуть на себя (и на человечество) со стороны. Особенность искусства в том, что у него нет специфических только для него форм выражения; оно использует для этого формы обыденной деятельности. Нанесение краски на плоскость — рутинная операция, однако живописец, сознательно организующий цветовые массы, при этом все же отличается от маляра, которому надо лишь закатать валиком стену. Точно так же, танцевальное движение отличается от бытового, как слово отличается от обозначаемого им предмета, действия или состояния.

Чтобы искусство смогло обогатить жизнь, оно *должно* от нее отличаться. И вместо того, чтобы уподоблять одно другому, стоит присмотреться к различиям: в жизни вы делаете это вот так; в искусственных условиях это можно сделать иначе — светлее и возвышенней; а теперь — попробуйте перенести то же ощущение в жизнь, хоть чуточку облагородить ее. Не получается? Так может быть, стоит задуматься об изменении условий нашей жизни — чтобы не противоречила она идеалам разума и красоты?

* * *

Впечатление от пары не в последнюю очередь зависит от выражения лица. Когда партнеры слишком озабочены тем, что они делают на паркете, когда они «отрабатывают урок», когда им хочется станцевать максимально чисто — это неизбежно отражается на их лицах, и в первую очередь на лице партнера — поскольку в паре ведет именно он. Даже если надеть на время выступления заученную маску, «техническое» лицо проступает из-под «театральной» личины. Особенно это бросается в глаза на конкурсах, где танец вырождается в спорт. Нечеловеческие лица спортсменов выражают нечеловеческие усилия ради нечеловеческих целей — и это ужасно.

Даже при внешне безупречном танцевании, озабоченное выражение на лице свидетельствует о каких-то технических проблемах — как минимум, движения не стали вполне органичными, не вросли в плоть пары. Они не комфортны, и чем больше таких неудобств — тем более зверским становится лицо, поскольку пара все больше танцует головой (или, еще хуже, двумя), а не (единым) телом.

Экскурс в сторону от танцевального искусства: в спортивных танцах нет резкой грани между техническими погрешностями и выразительной индивидуальной аранжировкой. Когда судья видит «техническое» лицо — он имеет все основания сбросить паре несколько баллов, даже если каких-то явных огрехов заметить не успел (на паркете сразу несколько пар — за всем не уследишь). Напротив, если судья видит, что пара танцует «в кайф», он может даже технически сомнительные движения счесть особенностью аранжировки и снижать общую оценку.

Однако естественность в танце важна не сама по себе. Как только мы освобождаемся от забот о способах движения — мы можем обратиться к его смыслу, и вместо того, чтобы *изображать* танец, начинаем что-то им *выражать*. Из области прикладной механики мы тем самым перемещаемся в область человеческих отношений, из сферы технологий — в сферу искусства.

* * *

Характер румбы — контраст активного движения и затяжных поз. К этому и призывает основной ритм с пропущенным шагом на сильной доле. Если не подчеркнуть динамические контрасты, может получиться внешне красиво — но это уже не румба, а какой-то другой танец.

Разумеется, долгие позы румбы вовсе не означают остановки движения. Стоять и ничего не делать — такого в танцах не бывает. Однако обозначить точку надо обязательно. Можно сравнить танец с синусоидой: есть цепь максимумов (где мы работаем «на публику»), движение очень плавно подходит к максимуму и вытекает из него — однако только в одной точке производная обращается в ноль, и именно в этой точке меняется направление движения, от возрастания к убыванию. И как бы плавно ни подходил танец к этому мгновению, именно оно первым делом обращает на себя внимание. Правильно расставить точки — это и означает научиться танцевать.

Со стороны может даже показаться, что большую часть времени танцоры просто стоят, показывают линии в паре. Однако каждый танец представляет какую-то грань человеческого общения, и за внешней красотостью — слияние душ. Из латиноамериканских танцев, румба ближе всего к любви. И у каждой пары это по-разному. Однако говорить друг другу о любви на бегу — это из области извращений. В румбе у партнеров есть время побыть друг для друга — и не надо его сокращать. Потом придется куда-то идти, как-то крутиться... Однако все это лишь ради того бесценного мгновения, когда глаза в глаза, судьба к судьбе.

* * *

Движение бедер в латиноамериканских танцах — не самоцель, и не самостоятельный элемент. Это всего лишь следствие механики движения. Если вам надо пойти в определенном направлении, так или иначе придется подготовить мышцы опорной ноги и оттолкнуться от нее. После переноса веса надо опять сжимать пружину, чтобы вытолкнуть себя на следующий шаг. Если лететь по инерции, ничего такого, конечно, не требуется, и корпус может застыть в любом положении. Но когда есть желание перемещаться по паркету не просто так, а с выражением, — глубина осмысленности напрямую увязана с работой сторон.

Отсюда ясно, что типичные учебные эпизоды с долгой и старательной отработкой внешнего рисунка движения бедер — это танцевальный нонсенс. Не ляжет оно поверх какой-то иной техники, а учителям придется снова и снова удивляться бестолковости учеников, не умеющих воспроизвести нечто совершенно естественное... Начинать надо с работы головой — точнее, ее внутренностями. Поставьте перед человеком цель — и пусть он ищет оптимальный путь к ней. Даже если у разных людей это получится по-разному — ничего страшного. Стандартные

движения возникают как некоторый усредненный маршрут, удобный для среднего танцора. На практике каждый должен найти то, что ближе именно ему, пригнано к тонкостям физиологии и психофизики, согласуется с темпераментом и характером, — а главное, выражает отношение к миру и к другому человеку.

Чисто технически, если надо быстро переместиться с одного места в другое, мы активно посылаем корпус вслед принимающей вес ноге — и бедро автоматически вылетает вверх и вперед. Как только вес принят, предстоит двигаться с этой же ноги в другом направлении; поскольку в румбе или ча-ча-ча мы не можем использовать пружинку в колене, работают мышцы спины, максимально сокращаются, как бы сжимая пружину (оно так и называется: компрессия). Бедро при этом автоматически уходит назад, увеличивая степень сжатия. Но пружине надо от чего-то отталкиваться — и она максимально жестко упирается в опорную ногу, так что бедро уходит вниз. Вот вам и классический рисунок движения бедер.

Разумеется, не у всех есть склонность вникать в тонкости технологии. Да оно и не нужно. Пусть ученик попробует подготовить себя к максимально активному шагу в определенном направлении — и поймает свои мышечные (и прочие) ощущения. В спорте это называется «группировка». После того, как шаг сделан, пусть готовит себя к шагу в другом направлении — и точно так же мысленно фиксирует состояние, в которое надо прийти. При связывании движений приходится переходить от одной группировки к другой — и это само собой даст индивидуальную манеру правильного, техничного танцевания. Как и в любом другом обучении, мы разбиваем сложное действие на этапы, а потом постепенно свертываем его в неделимую операцию.

Танцевальная манера с очень подвижными бедрами возникла в определенной этнической среде, для которой была характерна некоторая тяжеловесность нижней части тела. Если то же самое танцует человек другого телосложения, с более компактными бедрами, рисунок их движения останется тем же — но внешне все будет не так заметно. Пытаться воспроизвести именно внешнюю сторону — занятие глупое; это выглядит уродливой вертлявостью.

* * *

Европейское танго — довольно ехидный танец. Контрасты быстрых и медленных движений в ней возникают в строгих рамках стандарта, через непрерывность и плавность, через то же скольжение вдоль паркета и перетекание с ноги на ногу. В результате — внешне спокойное танцевание загорается внутренним огнем.

Здесь явное сходство с пасодоблем, и с испанской танцевальной манерой вообще. Танцор сохраняет показную невозмутимость, все его эмоции — только намеком. Похожий характер носят некоторые фольклорные направления — и не только на Востоке.

Много общего и с румбой — прежде всего в расстановке танцевальных акцентов. Танго ритмически подчеркивает моменты общения партнеров друг с другом, тогда как публичное представление — лишь маска, ширма, за которой танцоры прячут истинные чувства и намерения.

* * *

Люди живут очень по-разному. Чем обычной операция — тем больше способов ее выполнения. Рутинная жизнь предоставляет неограниченные возможности для почти незаметных вариаций — но из этого и складывается человеческая индивидуальность.

Когда преподаватель пытается объяснить начинающему танцору, как следует исполнять то или иное движение, и при этом ссылается на какие-то бытовые привычки, — это почти всегда будет бесполезно, а зачастую и вредно, ибо ученик может перенести в танец заведомо не подходящие для него способы действия, о возможности которых преподаватель, чаще всего, даже не

догадывается. А потом приходится исправлять танцевальные кривости. Это не значит, что ученик что-то по жизни делает плохо, — он просто делает это не так.

Потом, когда появляется собственный танцевальный опыт, ученик начинает воспринимать бытовые метафоры во всей их условности, с долей юмора, заимствуя полезные штрихи чужого быта и отбрасывая не относящееся к делу.

Вероятно, для начинающих лучше, когда им сразу объяснят, что они пришли танцевать, — что это сильно отличается от обыденной жизни, и надо постараться понять логику танцевального движения, не подменяя ее условностями движений бытовых.

* * *

В идеале — хорошие танцоры смогут танцевать в паре независимо от особенностей телосложения; им почти не требуется приспосабливаться друг к другу. На практике, конечно же, проблемы бывают — и потому активно выступающие пары все же подбираются с учетом физических параметров. В частности, по росту. Обычно предполагается, что партнерша (при стандартной высоте каблука) чуть ниже партнера. Танец с высокой партнершей требует от партнера безукоризненной осанки и подтянутости — мельчайшая слабость сразу бросается в глаза. Напротив, невысокая партнерша вынуждена как-то подчеркивать себя, чтобы не потеряться на фоне партнера; как бы партнер ни старался ее показать, на художественное восприятие влияет распределение визуальных масс.

Однако в любом случае, разница в росте не может служить основанием для технических погрешностей. Например, в медленном вальсе у партнеров распространена привычка шагать вперед на согнутую в колене ногу — вместо того, чтобы постепенно смягчать колени по мере принятия веса от опорной ноги (которая тоже полностью выпрямляется, посылая тело вперед). В старое время это требование учителя всячески подчеркивали, заставляя учеников демонстрировать характерное промежуточное положение с двумя прямыми ногами. Нарушение «принципа прямых ног» означает либо недостаточно динамичное танцевание, без импульса от опорной ноги, либо неустойчивость, неумение удержать позу — и как следствие, монотонное перекачивание по инерции от одного движения к другому, и теряется характер вальса. Ошибка встречается у любых пар — однако некоторые партнеры склонны списать происходящее на разницу в росте: дескать, им приходится «приседать», чтобы приспособиться к маленькой партнерше. Это, конечно же, отговорки. Разница в росте может влиять на длину шага — но не его качество. Партнеру придется заботиться о том, чтобы пропустить партнершу, когда ее надо его обходить, — и о том, чтобы не убежать от партнерши на повороте. Однако шаг вперед все равно требует полноценного толчка и плавного переката — но, конечно, скорость поступательного движения придется ограничить. Но ведь танцы — не гонки с препятствиями, и красиво станцевать можно и на пятачке.

* * *

В любом танце есть набор базовых элементов, из которых можно построить сколь угодно сложные вариации. Однако танцоры (особенно профессионалы) часто заимствуют элементы других танцев, расцвечивая ими свои композиции. Иногда такие заимствования настолько приживаются, что их официально включают в базу. Наконец, танец может содержать движения совершенно произвольного характера, долженствующие привнести в хореографию некоторую театральность (игровые или драматические сценки).

Во всяком хорошем деле главное — не переборщить. Если в медленный вальс вставить что-то из фокстрота, эти вставки обязаны приспособиться к характеру медленного вальса, нельзя их танцевать по-фокстротному. Точно так же, виск в самбе и в сальсе — это разные движения, не говоря уже о висках в ча-ча-ча. Базовые элементы потому и становятся базой, что они в наибольшей мере выражают характер именно этого танца; никакие декоративные вставки не

имеют права этот характер нарушать. Следовательно, и количество заимствований не должно быть слишком велико — а то возникнет вопрос: что, собственно, за танец мы танцуем?

В эстрадных танцах и показательных номерах требование определенности отходит на второй план; такие танцы могут смешивать что угодно с чем угодно, один танец плавно (или не очень) перетекает в другой. Это особенность жанра, и для такие выступлений специально готовят музыку, склеенную из ритмически различных фрагментов. Последовательность танцев не случайна, она передает определенный художественный образ. В какой-то мере можно это сравнить с модуляциями и тональными планами в многочастных музыкальных формах классической музыки (сонаты, сюиты, симфонии). В наиболее развитом варианте возникает целостность более высокого порядка — балет (который исходно и был просто танцевальной сюитой — последовательностью танцев). Понятно, что театральные элементы в балете вполне уместны и почти неизбежны. Однако и здесь свои крайности. Если перебрать с драматическим действием, балет превращается в музыкальный спектакль, в котором танец участвует лишь как иллюстрация или дивертисмент. Напротив, полное устранение драматической основы приводит к вялой монотонности и распаду на никак не связанные по смыслу фрагменты — балет деградирует в сюиту.

Бальный танец — нечто очень определенное, один не похож на другой. Однако и здесь нет места абстрактным композициям, простой последовательности типовых связок. Такой танец остается всего лишь физическим и техническим упражнением, в нем нет души. Но ведь, даже в музыке, чисто формальное разучивание этюдов ничего не дает для воспитания будущего музыканта — а большие мастера с довольствием исполняют этюды, наполняя их поистине художественной выразительностью. Некоторые танцоры полагают, будто достаточно вставить в танец побольше игровых моментов, мимики и жестикуляции — и он будет, по крайней мере, выглядеть содержательным. Партнеры танцуют поодиночке, одна ковырялочка за другой, и лишь изредка на паркете появляется пара как целое. Но подобные ужимки лишь портят впечатление от танца. Чтобы показать кому-то свою любовь, вовсе не обязательно орать на полвселенной, ходить на ушах и портить асфальт пошлыми надписями; чаще хватает одного взгляда, одного прикосновения — или даже просто умения быть рядом. Стихи о любви записаны теми же буквами, что и философский трактат. Базовых элементов танца вполне достаточно, чтобы создать сколь угодно возвышенный образ. Иногда уместно и поиграть — но слишком откровенная игра вместо высоких чувств будит лишь ощущение фальши.

* * *

В стандарте шаг «ховер» (hover) играет особую роль. Нет его только в танго — поскольку нет подъемов и опусканий — но и там вполне ощутим особый характер исполнения шага перед последующим активным движением (у начинающих это внутреннее ощущение зачастую превращается в действительные подъемы и опускания — от которых приходится понемногу избавляться).

С одной стороны, чисто внешне, некрасиво «плюхаться» сверху вниз во время шага; если «запрыгнуть» вверх можно одним движением — то возвращаться вниз приходится в два этапа: сначала сделать шаг (оставаясь наверху), потом опуститься на опорной ноге, как на лифте.

Но есть еще и динамический аспект: опускание в стандарте всегда предшествует активному поступательному движению. Оно сжимает пружину, запасает энергию для следующего шага. Поэтому важно выполнить его качественно, не походя, не расходуя энергию еще на что-нибудь. Отсюда и принцип разделения горизонтального и вертикального движения.

Когда говорят о более активной динамике на шаге с опусканием (например, в первом такте плетения в медленном вальсе), чтобы показать мощное поступательное движение, нельзя это понимать так, будто бы мы допускаем совмещение шага с опусканием, в ущерб технике ховера. Да, а верхнем положении активное скольжение вдоль паркета невозможно — и шагнуть вверх

так же динамично, как снизу, просто не получится. С другой стороны, строго вертикальное опускание, вроде бы, создает видимую остановку в движении, в ущерб поступательной динамике. А без него — не получится динамичного шага на сильную долю такта, что еще хуже. Как быть? На помощь приходят два фактора. Во-первых, положение наверху вовсе не предполагает полностью выпрямленных ног, выключенного колена. Ноги всегда остаются мягкими, и чем мягче мы в коленях, тем активнее можно оттолкнуться от опорной ноги, и тем решительнее шаг. Следовательно, предполагая показать хорошую динамику, не следует в плетении забираться далеко вверх, нужно лишь *обозначить* подъем (прежде всего натяжением ведущей стороны), сохранив достаточный запас энергии для поступательного движения. Однако этого мало. Мы не можем совместить шаг с опусканием — но мы можем устранить видимую задержку, выполняя опускание не строго вертикально, а *в направлении движения*, то есть, в динамике, когда равнодействующая силы тяжести и силы трения (возникающей при остановке поступательного движения перед опусканием) направлена под углом к полу; ясно, что угол наклона будет тем больше, чем активнее было предыдущее движение, и в идеале шаг и опускание (дополненное непрерывным движением в корпусе) *выглядят* как единое движение. Поскольку же при этом сохраняется характер опускания как подготовки активного следующего шага, мы можем хорошо разогнаться на плетении — насколько позволяют размеры зала.

Но и это не все. Техника ховера важна прежде всего для выразительности танца. Она позволяет подчеркнуть точки — значимые позы. Мы как бы удлиняем предыдущее движение, доводим его до логического завершения, до предела — и только потом начинаем готовиться к следующему. Настоящий ховер предполагает не просто горизонтальный шаг — но еще и дополнительный подъем (хотя бы чисто визуально, за счет работы сторон), и только потом скатывание с этой горки вниз. Чем выше горка — тем динамичнее мы скатываемся, и тем мощнее выглядит танец. Даже в основном ходе медленного вальса мы не сразу опускаемся на третью долю, а делаем «ховер на месте», чуть задерживая верхнюю точку. Непрерывность европейской пластики дополняется разнообразием динамики — отсюда яркость и насыщенность танцевания.

* * *

Одно из основных отличий европейского танца от латиноамериканского — плавность и мягкость в ногах, ровное перетекание с ноги на ногу на каждом шаге, и можно всегда поймать мгновение, когда вес фактически оказывается на двух ногах (в идеале, — когда опорная нога дает хороший импульс, а принимающая нога полностью «захватывает» паркет, — при этом колени полностью выпрямляются и возникает характерная поза «треугольник в ногах»). Даже быстрые шаги квикстепа и танго следуют этому принципу. Латина же принципиально дискретна: вес переносится очень быстро (мгновенно) — и все танцевание идет наверху, в бедрах. На двух ногах тут стоять никак нельзя (даже кажущиеся исключения, вроде чеховых позиций, на самом деле требуют полного переноса веса, но в динамике). Разумеется, и там, и там шаг должен быть подготовлен; однако характер подготовки существенно различен. В стандарте мы скользим по паркету, как бы нащупываем точку, в которую потом предстоит переместиться. В латине мы делаем это «мысленно» (а фактически — тонусом бедра опорной ноги), и когда точка определена — следует мгновенный переход («квантовый скачок»). Даже если (как это часто бывает в самбе) свободная нога выносится заранее в направлении движения, это происходит до шага, как аранжировка предшествующей позы, а собственно шаг все равно дискретен, это мгновенный переход в заранее определенную точку.

Характер шага задает базовый ритм. На его основе уже возможны вариации, украшения и т. д. Европейская музыка не менее разнообразна ритмически, чем латиноамериканская или афроамериканская. Но европейская синкопа — это совсем не то, что синкопа в латине, и свинг по-европейски — это нечто отличное от ритмики негритянского джаза. Конечно, мировое господство США подминает под себя не только экономику Европы, но и ее музыкально-танцевальное своеобразие. Старая школа европейских бальных танцев исторически обречена —

точно так же, как под напором «мировых» языков вымирают редкие этнические диалекты, вместе с последними их носителями. Вредительская роль спорта тут особенно заметна: в погоне за высшими баллами спортсмены вынуждены танцевать в соответствии с требованиями последней моды, рабски следуя прихоти тех, кто все это оплачивает.

Говорят: новое поколение — новые песни. Отчасти да. Только новизна в искусстве никогда не приходит за счет уничтожения старого, простой отмены его. Искусство остается навсегда — оно обогащается новыми веяниями, но старое остается столь же прекрасным и возвышенным. Точно так же и в науке новые теории не отменяют старых, а вбирают их в себя — и старая наука продолжает работать там, где она была применима, и открывает для себя новые области применимости. Мода противопоставляет поколения — искусство связывает их.

К сожалению, европейское («английское») танцевание все больше отходит в область истории; на смену ему пришла агрессивная «итальянская» манера, смесь стандарта и латины (или, скорее, обработка стандарта под «уличные» танцы, вроде хип-хопа). В качестве примера можно взять хотя бы европейское танго, которое новые веяния преобразили до неузнаваемости, превратили, по сути, в совсем другой танец. Плавность европейского шага теперь считается технической ошибкой, и от танцора требуют быстрого «перепрыгивания» с ноги на ногу — в духе латиноамериканских танцев — или, например, заставляют «ходить под себя», используя ноги как подставки для предотвращения падения при поступательном движении корпуса. Никто не спорит: в каких-то танцах это нормально и естественно. Однако это уже однозначно не европейская манера, и прелестная острота старого танго приказала долго жить. Изменилась сама основа — базовый ритм. Если раньше это было «быстро—быстро—медленно» (то есть, медленный шаг начинался на нечетной доле такта и захватывал ее целиком), теперь студентов спортивных вузов учат, что «медленные» шаги в танго делаются всегда на четной доле, так что ритм становится чем-то вроде «быстро—быстро—пауза—быстро», а паузу надо заполнять движением корпуса, подобно тому, как в латине мы заполняем долгие интервалы между мгновенными шагами движением бедер. Легко видеть, что, с чисто формальной точки зрения, если считать шагом момент полного переноса веса, эти ритмы друг от друга совершенно не отличаются, ибо медленный шаг европейской манеры лишь *начинается* на нечетной доле, но полностью вес перетекает с ноги на ногу как раз на четный счет. Современная трактовка возникает как дальнейшее развитие синкопированного исполнения в европейской манере, при котором начало шага слегка задерживается, смещается на слабую позицию, на мгновение предшествующую четной доле такта (аналогично, синкопированное исполнение быстрых шагов смещает второй из них ближе к первому). Качественный скачок происходит в тот момент, когда изменяется характер подготовки шага — а значит, и характер танца. Когда приходится мгновенно переносить вес на четной доле, ни о каком скольжении вдоль паркета, ни о каком «захватывании» пространства уже не может быть и речи; промежуточные позиции устраняются окончательно и от неизменной плавности европейского танца мы приходим к жесткой дискретности неизвестно чего.

Можно было бы думать, что это лишь поверхностное различие, сохраняющее и формальную ритмику танго, и рисунок основных элементов. Каждый танцует так, как ему нравится. Но в действительности дело гораздо серьезнее. Танец (поскольку это именно танец, а не просто физическое упражнение) должен что-то собой выражать. Характер европейского танго давал возможность повествовать о бурных движениях души, не выходя за рамки интеллигентности, скрывая страстный драматизм за внешне спокойным повествованием. Напротив, современное танго выплескивает эмоции наружу, выставляет их напоказ, утрирует их — а в итоге делает демонстративными и опошляет. Вместо внутренних бурь — бытовые дразги. Вместо сильных страстей — мелкие страстишки. Вместо романтического ужина — пьяная тусовка. Такова общая тенденция развития современного искусства, не только в танцах. Например, в театре и в литературе. На смену духовной выразительности приходит жеманная манерность, погоня за внешней эффектностью, клоунада. Эдакий извращенный демократизм: не возвышать публику до себя, а опуститься до ее уровня. Вероятно, кому-то это выгодно.

Да, сегодня влюбленные парочки почти разучились беседовать без мата. И точно так же они будут общаться в танце. Внешние атрибуты романтики еще кое-где остаются, по традиции. Но современный юноша вручает возлюбленной букетик эдаким заученным жестом, как веник или эстафетную палочку — можно ли в танцах ожидать чего-то иного?

Потом, когда европейское танго окончательно умрет, его будут восстанавливать любители старины, пытаясь угадать его «аутентичную» манеру, как сейчас пытаются воссоздать старинную музыку, исполняя ее на подлинных инструментах того времени, на старинный манер. Есть клубы, воссоздающие танцевальную моду начала XX века, копируя не только стилистику танца, но и внешние атрибуты (одежду, обувь, прически). Разумеется, такое восстановление всегда будет лишь частичным, условным, стилизованным. Атмосфера, в которой все это родилось безвозвратно утрачена, время ушло далеко вперед, и реконструируем прошлое мы всегда в рамках своего нынешнего опыта. Можно надеть другую одежду — но не другой образ мысли, не состояние души. Однако в том и ценность подлинного искусства, что оно позволяет даже в таком, искаженном воспроизведении уловить крупицу вечности — и стать вечным хоть в чем-нибудь.

* * *

Допустим, что мы прониклись природой танцевального движения и знаем, что мы собираемся выразить и как. Наступает время практики — и вдруг оказывается, что движение не идет по банальной физиологической причине: мышцы просто не хотят слушаться. Мы хотим показать мощное движение — а получается куцый пшик; мы собираемся продемонстрировать хорошие линии — а стороны никак не растягиваются; мы хотим повернуться мгновенно — а необходимая для этого пружинка никак не успевает вовремя сжаться. И дело даже не в том, что не умеем. В медленном темпе в какой-то мере получается, прорисовывается, как задумано. Прототип танца мы построили — а, вот, полномасштабная конструкция летать не хочет.

Никуда не денешься — материализм: чтобы движение состоялось, нужна энергия. Аппаратура контроля особого питания не требует — а без реальной силовой тяги далеко не уйти. В человеческом теле роль двигателя играют широкие мышцы спины и мышцы пресса. Сами по себе они не очень танцевальны — однако без их поддержки все остальное просто не сдвинет с места телесную махину.

Стало быть, никуда не уйти от обычной физзарядки, от разработки этих неуклюжих монстров. Конечно же, под строгим контролем. Дай им свободу — они задавят танцевальное движение, превратят танцора в терминатора. Культуризм в танцах противопоказан. Однако если мне нужно оттолкнуться от опорной ноги — мышцы спины обязаны сначала как следует принять вес, а потом быстро отдать накопленную энергию в ноги и корпус. Если мне надо высоко поднимать колени в серии прыжковых элементов — мышцы пресса обязаны полноценно отработать движение, да еще с некоторым запасом, чтобы сохранить свободу маневрирования по площадке.

Вовсе не обязательно загонять себя в спортзал. В необходимых для танца пределах, тренировка силовых мышц возможна в повседневной жизни, в бытовых условиях. Например, обычная ходьба легко превращается в упражнение для мышц спины, если при этом обращать внимание на качество толчка, идти от опорной ноги, а не переваливаться с ноги на ногу и не подставлять ноги под падающее тело. Когда мы чувствуем, как на каждом шаге мышцы сжимаются и выталкивают нас вперед — мы готовы к более интеллектуальным маневрам, на паркете. Точно так же, компенсация ускорений и толчков в общественном транспорте — прекрасная тренировка для мышц пресса. Разумеется, для тех, кто этим транспортом пользуется, и ходит пешком, а не плюхается сразу же в кресло личного автомобиля; таким надо придумывать иные способы поднять мышечный тонус, на который потом должны накладываться управляющие импульсы от шеи или стопы. Приходить в танцевальную студию желательно уже в тонусе, чтобы уже не отвлекаться от творчества. Пора лететь? — лети!

* * *

За исключением танго, танцы европейской программы (стандарт) предполагают видимое вертикальное движение, подъемы и опускания. На самом деле, есть это и в танго — в его особой манере. Но, скажем, для медленного вальса это совершенно неотъемлемый элемент, без которого танца не будет вообще.

Однако видимость — не обязательно соответствует тому, что происходит на самом деле. Иногда следует хорошенько отработать стопой и поднять себя над паркетом; но в некоторых фигурах нужен лишь эффект подъема или опускания, без реального перемещения по вертикали. С другой стороны, ни в коем случае нельзя подниматься слишком высоко, ибо в таком случае стопа утрачивает свою направляющую функцию — а если еще и потерять мягкость в колене, движение становится не то чтобы совершенно неконтролируемым — но уж по крайней мере, не бальным. Балетной хореографии на паркете не место.

Оказывается, что главное тут не подъемы и опускания как таковые, а работа ведущей стороны и «рамки» в руках (с активным участием мышц шеи). Растянутый бок создает впечатление подъема, переключение сторон кажется опусканием. Особенно эффектно это выглядит в венском вальсе; но и медленный фокстрот в значительной мере создает лишь иллюзию вертикального движения. Отсюда понятно, как то же самое проявляется в танго: ведущая сторона по-прежнему удлиняет линии — однако характер динамики подчеркивает горизонтальное движение, и вытягивание вверх превращается в напряжение по горизонтали, позволяющее сделать шаг быстрым и хлестким.

Что же касается наиболее «трехмерных» танцев европейской программы, медленного вальса и быстрого фокстрота, активная работа сторонами еще и подчеркивает ритмику. Так, на первой доле такта (счет «раз») основная задача — продвижение, освоение паркета; ведущая сторона здесь работает почти как в танго. Только после этого мы можем отпустить движение вверх. Начинающие танцоры часто не отрабатывают это горизонтальное движение до конца, начинают подъем уже на первой доле — и теряют в общей динамике, начинают мельчить. Кроме того, если показать подъем уже на первом шаге — то что мы будем показывать на втором? Либо вертикаль окажется смазанной, либо придется утрировать подъем, с потерей баланса. А ведь есть еще и ховер перед опусканием! На него при таком раскладе вообще не остается дыхания. Наконец, смешение горизонтального и вертикального движения путает восприятие ритма, так что квикстеп от вальса на взгляд уже и не отличить.

* * *

В танце важно все. Понятно, что техникой можно заниматься до бесконечности, отрабатывать тонкости базовых движений и выразительность связок. Чем выше уровень танцора, тем больше он для себя открывает в таких «рутинных» занятиях. Техника определяет характер танца — то, как он выглядит со стороны. Какими бы артистичными ни были танцоры, технические погрешности портят даже поверхностное впечатление; в лучшем случае, это воспринимается просто как другой танец, со своим характером.

Но каждый танец — это еще и особая атмосфера, личные ощущения танцоров. И вот тут избыток техничности может пойти во вред. Чрезмерное внимание к технике сковывает эмоции. Конкурсные пары умеют, конечно, изобразить на лицах какую-то внутреннюю жизнь — но искусственность подобных страстей бросается в глаза.

Начинающему танцору особенно важно почувствовать атмосферу танца — заведомо раньше полноценного овладения техникой и задолго до того, как появится правильный характер. С одной стороны, это внутреннее чувство направляет техническое развитие. Например, когда преподаватель указывает, что одно движение выполняется по характеру совершенно так же, как другое, ученику это ни о чем не говорит, если у него нет характерного внутреннего состояния, единого для всех движений. Нечто вроде внутреннего метронома. С другой стороны, атмосфера

танца — мощный стимул к дальнейшим занятиям: она привлекает, затягивает, делает интересными монотонные технические упражнения. Конечно, можно заменить это внешней мотивацией — спортивным интересом. Но такой танец уже за гранью искусства.

* * *

Танцы внутренне связаны с музыкой — но зависимость эту нельзя преувеличивать, ставить во главу угла. Иногда говорят, что техника танца служит прежде всего музыкальности, точной передаче музыкального ритма и интонаций в пластике тела. И это безусловно так — но лишь отчасти, поскольку такая музыкальность слишком технична, она не обязательно способствует выразительности. Немало классных танцоров (как в спорте, так и на эстраде), которые умеют очень музыкально двигаться — но танцем это не назовешь. Точно так же, художественная гимнастика или фигурное катание точно вписываются в музыкальное сопровождение, над этим трудятся специально обученные профессионалы; однако действие в целом не выходит за рамки физических упражнений под музыку. С другой стороны, танцевать можно вообще без музыки, и будет красиво, и выразительно.

Музыка и танец очень похожи, и зародились они вместе — но они все равно разные. В первобытном искусстве царит синкретизм, там все слито воедино, не только танцы с музыкой. Это потом выделяются отдельные виды и жанры искусства. А как только выделяются — начинают жить своей, особой жизнью, конечно же сохраняя какие-то общие для всех искусств черты, но приспособивая их к собственному языку.

Даже не обладая музыкальным образованием, в музыке для балетных танцев каждый легко различает две стороны — ритмическую основу (структуру) и мелодию. Обычно так и учат: дескать, соблюдайте в ногах ритмику, а тело при этом изображает некоторую мелодичность. При этом получится та самая согласованность музыки и движения, без которой публичному танцору никак нельзя. Нечто похожее существовало в музыке раннего средневековья, когда разные голоса двигались в едином темпе и были обязаны следовать главной мелодической теме. Но то, что в танце тоже есть ритмическая и пластическая стороны, вовсе не означает, что они должны имитировать характер музыки — у них своя, танцевальная логика, и особая художественная задача. Например, если в музыке стаккато — это не значит, что и танец должен быть дискретным, и наоборот, замысловатая плавающая интонация в музыке не запрещает танцорам изображать из себя роботов. Ведь и в музыке, чтобы возникла гармония, надо свести воедино качественно разные звуки; из унисонов аккорда не получится. В современной музыке голоса обладают развитым самостоятельным движением, и мелодия иной раз намеренно противоречит ритмике аккомпанемента. Соединяя движение с музыкой, мы тоже имеем полное право сохранить их различие, относительную свободу; если при этом удастся выразительная целостность — на то и искусство. Если же одно рабски следует другому — получится тоже правильно, а все-таки не для души. Тут можно вспомнить о традициях церковного пения в Европе и на Руси: русская школа требовала точного соответствия букве святого писания — а европейцы на первое место ставили собственно музыкальное движение, зачастую весьма вольно трактуя распеваемый текст. Европейская музыка стремительно развивалась и стала фактическим стандартом в музыке мира в целом — а русская певческая манера так и осталась местной экзотикой (при всем ее прелестном своеобразии).

В балетных танцах важно и то, что одна и та же композиция может исполняться под разным аккомпанементом. Начиная с простого счета или ритмического постукивания — и кончая сколь угодно сложными музыкальными номерами. Танцоры не знают заранее, что им достанется в сопровождение. Но они обязаны знать, что они хотят своим танцем сказать. И сказать именно это, под любую музыку — или вообще без нее.

Точное соответствие движения музыке возможно лишь в специальных постановочных номерах, заранее привязанных с определенной площадкой. Такова, например, балетная сцена. Таковы танцевальные номера в музыкальных фильмах. Профессиональная хореография использует

танцующих как инструмент, наряду с многими другими: музыкантами, художниками по костюмам, оформителями, светотехниками и т. д. Даже клака иногда становится элементом художественного замысла. Понятно, что все это очень далеко от собственно балльного танца, от душевного разговора двух людей — партнера и партнерши. В каких-то случаях партнеры могут импровизировать в характере музыкального сопровождения; в других ситуациях им лучше остаться собой и говорить о своем. Отсутствие видимого соответствия танца музыке не всегда разрушает танец — иногда это лишь придает ему оттенок неповторимости, ускользающий от примитивного зрителя или спортивного судьи. В конце концов, слышать музыку можно очень и очень по-разному. Отсюда и возникают разные танцевальные манеры — некоторые из которых становятся расхожей модой, а потом и формальным стандартом, несоответствие которому трактуется как техническая ошибка. Но если есть желание научиться танцевать, а не просто завоевывать кубки или гонорары, надо присматриваться к разным манерам — и постепенно вырабатывать свою, не опасаясь возразить общепринятому представлению о музыкальности.

* * *

Тонус — не работа мышц, а готовность к работе. Каждое мышечное усилие происходит в какую-то долю мгновения, а все остальное время мышца расслаблена — но не просто отдыхает, а накапливает энергию для очередного броска. Есть хорошо тренированные танцоры, которые вытягивают танец мощной работой мышц — как тепловоз тянет груженный состав. Да, они успевают в музыку и даже могут точно показать ритмический рисунок, характер танца. Только танца все равно нет. Почему? Да потому что танец — это свобода, и чем свободнее тело, чем меньше оно занято мышечной работой — тем красивее смотрится движение.

Дело не только в том, чтобы перевести тело из одной позы в другую. Важен еще характер перемещения. Человек привык преодолевать сопротивление среды, силу трения, — он и свое тело тащит в соответствии с механикой Аристотеля, прикладывая постоянную силу. Но мы-то уже знаем про динамику Галилея-Ньютона, в которой приведенное в движение тело движется само по себе, не требуя дополнительных подталкиваний. А значит, достаточно дать толчок в начале движения — и затормозить в конце; от начала к концу тело придет само — если ему не мешать, снять мышечный контроль. Ускорение и торможение — почти мгновенны, большую часть времени мы свободны — и можем танцевать.

В качестве еще одной метафоры, можно уподобить танцевальное движение квантовому переходу: есть начальное состояние, есть конечное — а между ними квантовый скачок. Именно такая дискретность дает создает впечатление бесконечного внутреннего пространства — которого мы не видим непосредственно, но чувствуем в танце.

* * *

Обычно говорят: в танцах партнер всегда прав, и партнерша должна его слушаться. Это совершенно верно — до тех пор, пока партнер знает, что делает. Но партнер подобен лошади: если его напугать, он понесет и начнет вытворять неизвестно что. И вот тут дело партнерши — остановить этого коня на скаку. Как? Конечно же не силой — уж чего-чего, а дурной силушки у партнеров хватает. Нужна мудрость.

К сожалению, научить мудрости нельзя. Она как движение в танце — вырастает изнутри. Глупо приспособливать чужую мудрость под себя. Однако идеальная партнерша умеет быстро успокоить партнера в критических ситуациях, не потакая его слабостям. Да, ты уберег куда-то не туда — но я все равно с тобой и обязательно тебе помогу. Удивительным образом, даже бесконечно уверенные в себе кавалеры иногда страстно мечтают спрятаться от трудностей за подолом милой дамы. Пока внимание публики приковано к ее красоте — у партнера есть время вспомнить, зачем он здесь, поймать ритм и снова взять ведение на себя. Вроде бы оно так и задумано: показали партнершу — и продолжаем танцевать.

Партнер в танце ведет — а партнерша его направляет. Подсказывает, как вести себя — и вести партнершу. Приручает, обращает на себя внимание и заставляет танцевать в паре, а не диким зверенышем. Друг для друга, а не для постороннего взгляда. Танцевать — а не двигаться вдвоем.

* * *

Сольный танец — это замечательно. Это может быть и красиво, и выразительно, и глубоко содержательно. Однако бальные танцы — совсем другое, и научиться бальному танцу в одиночку невозможно. Партнеру нужна партнерша, и наоборот. Каждое движение направлено на другого, и только через него к себе. Внешне то же самое движение в сольном исполнении не сможет остаться в точности таким же — оно изменится, подстроится под стилистику сольного танца. Либо станет слишком искусственным, нарочитым, кривлянием вместо танца. Потому что именно общение с партнером (партнершей) придает движению смысл.

Все как в жизни: мы такие разные, но все-таки тянемся друг к другу. Каждому нужен кто-то, кому можно довериться, и кто сможет довериться тебе. Трудиться на благо человечества куда приятнее, когда это выливается в счастье конкретного человека, возвращается улыбкой, светом глаз... Высшая степень этой высокой взаимной необходимости — любовь; точно так же в танце мы стремимся слиться в движении, стать единым целым, и в этом смысле каждый танец — о любви.

Только очень неразвитые человекообразные сводят любовь к сексу. Разумные существа неизмеримо богаче, их любовь способна проявлять себя в каждой частице бытия. В какой-то мере и отношения полов становятся любовью лишь по мере преодоления чисто животного влечения: люди учатся облагораживать секс ради того, чтобы научиться облагораживать Вселенную.

Бальный танец, когда он становится искусством, — это концентрат любви, ее категориальная форма. Философские категории, ведь, вовсе не обязательно выражать словами — а в некоторых случаях слова отнюдь не самый подходящий материал. Но категории возникают не сами по себе — они выражают самую суть нашего отношения к миру и друг к другу, а потому требуют практического воплощения, заставляют нас быть достойными своей духовности. В танцах это приводит к своего рода виртуальной связи двух душ, вырастающей из гармонии движения. Партнеры не могут оставаться равнодушными друг к другу — они неизбежно вступают в нетанцевальные взаимоотношения (опять же, вовсе не обязательно перерастающие в секс).

В каком-то американском фильме две ненавидящие друг друга певицы продолжают выступать дуэтом — и пользуются бешеным успехом у публики. Это не более чем реклама. Коммерческое отношение к искусству убивает искусство, а восторг публики — лишь показатель ее духовной недоразвитости, которую коммерсанты от искусства только усугубляют.

Нет человеческого отношения к партнеру — нет и танца. Возможно, индустрия развлечений пока не может обойтись без формального танцевания. Например, в качестве подвижной декорации, фона, аранжировки. И кого-то такая работа вполне устраивает. Но будем тогда говорить точнее: это не танец, а занятия танцами для каких-то посторонних целей, далеких от духовности.

Отношения между партнерами в бальных танцах могут сколь угодно сложными, и коллизий в них предостаточно. Но это не против друг друга — а ради друг друга. Притяжение, а не отталкивание. Как в физике притягивающиеся тела могут то сближаться, то удаляться друг от друга в движении, и никогда не соприкоснуться, — точно так же и в танце каждый партнер движется по собственной орбите, но эта орбита возникает только во взаимодействии со своей противоположностью.

Это общий закон. Совместная деятельность — источник любви.

* * *

В гегелевской схематике философию танца можно было бы представить триадой:

техника → *хореография* → *образ*

Здесь каждый элемент отрицает оба других — и становится их единством.

Понятно, что нельзя танцевать, не умея танцевально двигаться. Надо отрабатывать характер движений, учить базовые элементы, связки... Это материал, из которого мы собираемся строить танец. Когда материал наработан — важно его подобающим образом организовать: выстраивается композиция, подбираются аранжировки... Не обязательно танцевать по заранее придуманной схеме — форма может предлагать лишь набор возможностей, возникающих на паркете в зависимости от ситуации; это тоже требует хореографического решения, которое здесь превращается в общую линию, тип, манеру танцевания. Наконец, помимо техники и хореографии, важно придать каждому движению определенный смысл, заставить детали работать на танцевальное целое. Каждый танцевальный эпизод превращается таким образом в маленькую жизнь, которую надо бы прожить полноценно, одухотворенно, разумно.

Для танца важны все три стороны, и неразвитость одной немедленно сказывается на остальных. В итоге может получиться нечто вполне зрелищное — но не танцевальное. Например, в конкурсных танцах высочайшая техничность часто сочетается с не соответствующей характеру музыки хореографией и примитивной, вульгарной образностью. С другой стороны, многие сценические номера грешат слишком вольным обращением с характером танца, а образность вообще остается за бортом, растворяется в хореографии. В обоих случаях можно произвести впечатление на не слишком разборчивого обывателя — но жаждущим высокого искусства придется уйти ни с чем.

Конечно, в реальности та или иная сторона выходит на первый план, на вершину иерархии. Но две другие при этом никуда не исчезают; они, как выражался Гегель, *снимаются* в элементах более высокого уровня, то есть, одновременно прячутся в тень — и сохраняются в качестве необходимых условий и предпосылок. Так возникают разные стили танцевания: например, бытовой танец полностью построен на базовых элементах — а концертные номера отдают предпочтение развитой хореографии; в некоторых случаях (например, в свадебном танце) все решает образ, а техника и хореография — лишь сопутствующие обстоятельства. В зависимости от уровня развития подчиненных уровней выстраивается иерархия образности — от плоской прямолинейности до изысканнейших интонаций.

Точно так же, возможны различные стили преподавания. Например, преподаватель уделяет много времени постановке «базы», технической подготовке. А другой — предпочитает сразу давать ученикам сложные композиции, с многочисленными украшениями; при этом начинающим, конечно же, не удастся воспроизвести характер танца — что компенсируется последующими разъяснениями и упражнениями. Наконец, есть школы, где предполагается за ограниченный срок (например, за месяц) дать общее представление о конкретном танце, достаточное, чтобы как-то двигаться под музыку и не разрушать атмосферу вечеринки; тут уже не до технических деталей, и хореография столь же минималистична.

Развертывание базовой триады приводит к осознанию иерархичности каждого из ее элементов. Так, материальная основа техники связана с общей физической подготовкой, с тонусом мышц, точностью движений, пластичностью; логический уровень техники определяет характер танца, правильную расстановку акцентов. Точно так же, свои взаимодополняющие стороны есть и у хореографии, и у образности. Все это вместе и дает неисчерпаемость танца.

* * *

Ошибки бывают у всех. Мастера отличает умение использовать ошибки, встраивать их в целое, обыгрывать и превращать в осмысленное действие. А для этого надо, помимо душевного склада

и психологического настроения, иметь своего рода «аварийный запас», набор типовых способов сглаживать танцевальные ляпы. Маленькие простые вариации, позволяющие быстро поймать ритм и вернуться к развернутому повествованию. Помогают статические позы, нарочитое упрощение танца, сведение его к базовым элементам. Партнеры могут, например, разделиться и по отдельности восстановить характер танца — и воссоединиться в паре, когда оба готовы продолжать.

* * *

Обучение танцам — типичная иерархия. С одного круга на другой, возвращаясь к началу — но уже иначе, когда, вроде бы, то же самое — воспринимается совершенно по-другому. Преподаватель объясняет на своем уровне — ученик понимает на своем. Совсем не то, и почти ничего не остается в голове и в мышцах. Но что-то все-таки остается. В следующий раз станет понятнее. А через некоторое время начинаешь понимать даже то, что сделать пока никак. Наконец, приходит понимание того, что никто не объяснял. И начинается творчество.

Вероятно, есть разные варианты раскручивать танцевальное начало в себе. Кому-то проще через живую атмосферу танца — другим полезнее сразу в тонкости техники. Но всегда есть этап предварительного знакомства, когда бесполезно требовать от ученика чего-то осмысленного. Здесь преподаватель обязан вести, задавать «хореографию» урока. Набирать опыт лучше на типовых связках и композициях, одинаковых для всех — чтобы не было коллизий на паркете (и претензий к неумелому партнеру). Импровизация — свободное комбинирование разных элементов. Пока за душой ничего нет — и комбинировать нечего. Отсебятина может быть вполне музыкальной — но это другой танец.

* * *

Можно долго и красиво разговаривать об искусстве танца — но не следует забывать и том, для чего все это затеяно. Искусство не само по себе — это часть нашей сознательной работы над собой, один из моментов подготовки человека как орудия, при помощи которого меняется мир. Занятия искусством, наукой, философией не производят ничего сами по себе — но они настраивают человека определенным образом, и этот настрой определяет направление и способ его деятельности, а в конечном итоге — его судьбу. Как бы ни относиться к бытовому танцу, он, по-своему, делает то же самое; пусть грубо и примитивно — но без этой питательной среды высшим уровням духовности произрастать неоткуда. Отрывать бальный танец от его корней — от бытовых движений и ритма деятельности — значит, выхолостить и убить его.

Исходно, в первобытные времена танец напрямую способствовал работе, имитируя трудовые движения и разрабатывая соответствующие группы мышц. Потом танцевать стали для души — но и в современных танцах иногда прослеживается их бытовое прошлое (включая «классику» бального танца — вальс). Обратное движение — превращение танца в нечто утилитарное, способ сбросить напряжение или разновидность эротической игры. Это вполне подобно тому, как исходная идея массовых народных гуляний, (полуиллюзорное) освобождение от тягот бытия, со временем переродилась в свою противоположность — регламентированное действие, источник бытовых и экономических проблем.

Современные танцы во многом передают новую динамику жизни: если раньше художественной рефлексии приходилось догонять трудовые будни — теперь темпы отражения могут выходить за пределы возможностей реального развития материальной и духовной культуры, и возникает своего рода вакуум действия, на фоне неудержимо расплывшихся фантазий, неумеренной интеллектуальной игры. Отсюда мода на активный образ жизни — переходящая в жажду экстремальных увеселений. Недостаток действия осмысленного культурно компенсируется глупым трюкачеством, искусственность подменяет собой искусство. Вот и танцы теперь становятся сродни акробатическим номерам, призванным прежде всего показать возможности тела, а не движения души.

И все же остается главное: перерастание обыденности в нечто необыкновенное, разрушение любых границ ради утверждения безграничности разума. Танцору-балльнику надо знакомиться с другими манерами танцевания и приспособлять характерные движения к себе. Разумеется, не разрушая при этом собственной стилистики и жанровой определенности. Подобно тому, как новые конструкты в математике возникают в процессе формализации приложений, балльный танец развивается за счет «рафинирования» бытовых движений, выделения их всеобщей основы. Только в этом случае он может оставаться языком общения — и сторицей вернуть жизни то, что он у нее перенял.

Сохраняя танцевальную культуру, мы меняем образ мысли общества, его отношение к миру, чтобы когда-нибудь люди научились жить, танцуя, — и жить в танце.

* * *

Правильная осанка и мышечный тонус в танцах — те же самые, что требуются для хорошо поставленного вокала. Когда певцы учатся опускать голос на диафрагму, они уже не могут двигаться как в жизни, здесь нужно именно танцевальное движение. Некоторые вокалисты танцевать не умеют — и вынуждены стоять столбом. Это портит оперу, порождает фанеру в эстраде... Для рок-музыканта неумение выразительно двигаться — конец карьеры.

Танцору полезно заниматься вокалом. И пытаться петь в движении. При хорошей осанке движение не должно мешать, и звук не отвлекает, дыхание свободно. Если голос срывается — что-то не так с мышцами, надо еще поработать над собой.

* * *

Взаимодействие в паре не формально — не только ведение или взаимная опора. Партнер обязан прислушиваться к партнерше, чувствовать, что она может сделать сейчас — а что было бы ей неудобно. Точно так же, партнерша не только откликается на сигналы и обыгрывает технику — она еще и улавливает внутренний настрой партнера, подчеркивает его находки и снимает неуверенность. Партнер не требует от партнерши того, что ее не свойственно по физике и по душе; партнерша показывает себя лишь в рамках манеры партнера.

Партнеры вместе начинают движение — и вместе его завершают. Они дышат вместе.

* * *

Бездуховность губительна для танца. Но не менее губительна и другая крайность — нарочитая серьезность. То, что делают не для себя, не в удовольствии, — это не творчество, а в лучшем случае лишь подготовка к нему, предварительный этап.

Искусство, наука, философия — важны не сами по себе; это поиск возможных способов организации деятельности. Что бы мы ни сотворили — ценность его не в самодовлеющем совершенстве, а в том, к чему оно побуждает людей, как помогает преобразовывать мир. Это строительные леса — а смысл в том, что именно мы хотим построить. Где и как возводить леса, конечно же, зависит от архитектуры предполагаемого будущего. Но вовсе не обязательно превращать их возведение в самостоятельный проект, строить временку на века.

Если всерьез относиться к каждому своему шагу — легкой такую походку не назовешь. Искусство не возникает преднамеренно, согласно плану и графику работ. Оно вырастает из обыденности — но уж коли выросло, так незачем связывать себя с ней. Тогда и обыденность сможет капельку подрасти.

Именно поэтому часто оказываются правы «беспутные гуляки» (не о Моцарте будь сказано), для которых искусство не работа, а забава, развлечение, предмет любопытства, безделушка, которую приятно какое-то время покрутить в руках — и забросить ради нового увлечения. Возможно, их творения не всегда дотягивают до «высокого» искусства, — но они делают возможным искусство как таковое.

* * *

Преподавание танцев — тоже искусство, и не всякому такое дарование. В массе — кто учит? Бывшие танцоры (спортивный век короток!), бывшие студенты (спортивных вузов или школ «культурного» профиля)... Они учились танцевать — и добились каких-то успехов. Но этого мало, чтобы стать хорошим преподавателем, учителем с большой буквы.

Бытует мнение, что истинный художник обязан воспитать себя сам. Он может следовать высоким образцам — но идет своим путем. Образование в искусстве полезно — однако вовсе не оно в основе мастерства, здесь нужнее талант, душевная чуткость и повседневный труд...

Мы знаем имена великих художников — но очень мало знаем об их учителях. Упоминание мельком, строчкой в биографии, словами благодарности по случаю. Но именно через них — забытых, остающихся в тени, — тянется из прошлого в будущее культурная традиция, и за любым из великих — те самые счастливые встречи, с которых все началось. Иногда это вообще не профессионал, а кто-то из близких или знакомых, — кто просто ввел будущего гения в мир искусства, разбудил дар, поддержал на первых шагах (в том числе и материально). Безусловно, некоторые профессора и сами когда-то блистали, и вписали свою, неповторимую страницу в историю искусства, — но это единицы, а большинство вспоминается скучной школьной рутинной, против которой восставали творения великих учеников.

Многие обращают внимание на видимость, тянутся к яркой погремушке. В творчестве гениев выискивают наследие других гениев. Глядя на здание, не задумываются о фундаменте. Другая сторона того же самого — привычка мерить мир крайностями, судить о целом по его видимым проявлениям. Но чувствуем мы все равно не эти аномалии, а общую атмосферу, живой дух места и времени. В частности, искусство танца не только, и не столько в известных танцорах, но и в том, каков общий уровень танцевальной культуры. Важно не то, как замечательно умеют танцевать единицы, — а то, насколько способны танцевать обычные люди, далекие от сцены, спортивного паркета, экранного зрелища. И вот здесь роль учителя неизмеримо значительнее любых публичных ролей.

Искусство — не в занятиях искусственной элиты. Оно в каждом из нас. И большие художники возможны только благодаря нашей способности их в этом качестве воспринимать. Однако сама способность восприятия возможна лишь потому, что каждый становится при случае каждым, и нет такой деятельности, которой человека разумного научить нельзя. Ссылаясь на бездарность ученика, преподаватель обнаруживает собственную бездарность. Но не все учатся одинаково. Хороший учитель найдет правильный способ передать опыт даже очень трудным на подъем: кому-то достаточно показать, кто-то требует объяснений, — а некоторым понадобится серия упражнений, постепенно развивающих танцевальное чутье. Главное — увлечь, не спугнуть. Многие ли профессионалы это понимают? Единицы. Большинство предпочитает работать с одаренными, а прочих — в отстой. Вот и получается: танцевальных школ — пруд пруди, а учиться негде...

* * *

Творчество — вещь заразная... И танцевать надо так, чтобы зрителям хотелось танцевать. Конечно, не стоит все понимать буквально — но у каждого в душе свой танец, и как-то непременно вытанцовывается. Зажечь, разбудить — жизнь прожита не зря.

Но танец — не забава. У кого-то бывает светло и воздушно. У других — высокая трагедия.

* * *

Всякое дело, связанное с физическим движением, предполагает способность двигаться вполне определенным образом. Например, классическая наука балльных танцев требует активной работы стопы — понятно, что малоподвижные суставы конкурсным победам, мягко говоря, не способствуют.

Значит ли это, что больные ноги начисто отрицают саму возможность танца? Что, смотреть на других и облизываться?

Да ничего подобного! Характер танца вовсе не связан с жестко предписанной схемой; любые технические детали в искусстве — из разряда возможного, но не обязательного для всех, всегда и везде. Чтобы получился танец, нужно как-то двигаться — но один и тот эффект достигается разными способами. Разумеется, в любом случае надо владеть тем, что есть и добиваться осмысленности движений. Если, допустим, мои суставы не поддерживают традиционную английскую технику медленного вальса — я вполне могу компенсировать это подчеркнутой работой сторон, создать впечатление активной вертикали. Одно мышечное движение заменено другим — а танец остался! Наконец, есть разные стили танцевания — и в каждом своя техника, при сохранении общей идеи. Более того, в каких-то вариантах, вероятно, физическое движение можно вообще исключить — и танец будет «встроен» в совершенно иную деятельность, или станет чем-то вроде «внутренней речи».

Только для конкурсов следование принятой в данный момент системе (или моде) — железная необходимость. Если хочется побеждать — будьте добры соответствовать. Но к танцам это не имеет ни малейшего отношения.

* * *

Начинающих борцов (или боксеров, или предпринимателей...) учат: всегда оставаться на двух ногах. Любой прием в борьбе, по сути, сводится к тому, что противника вынуждают перенести вес на одну ногу — а дальше, как поется в известной песенке, «делай с ним что хошь!» Восточные единоборства ничем не отличаются от самбо; эффектные картинки «летающих» каратистов или нарочито ленивых поз у-шу — обман доверчивой публики, преувеличение проходящих моментов и замалчивание сути: в драке движение должно быть максимально быстрым, чтобы скорее вернуться в устойчивую стойку на двух ногах.

Искусство — полная противоположность. Оно целиком основано на уходе от статики, на сознательном нарушении равновесия, на перетекании из одного движения в другое (в прямом и переносном смысле). Техничность танцора — в умении сохранять максимальную подвижность, способность мгновенно перейти, если потребуется, из любой позы в любую другую. Баланс далек от устойчивого равновесия; стоит на мгновение замереть — и танец окончен. Танцор, в отличие от борца или финансового воротилы, всегда оказывается на одной ноге, а любое распределение веса — преходящий момент, который надо свести к минимуму. Так рождается ощущение полетности, невесомости, душевного порыва... Истинный художник ни с кем не борется, он говорит о вещах, далеких от повседневного выживания на не слишком благоустроенной планете. Эфемерность искусства — путь к вечности, а вещи приходят и уходят, пока кто-нибудь не усмотрит в них толику божественной неопределенности. Для этого мы и пытаемся задержать в образе мгновения перехода от одной приземленности к другой. Даже в безобразии борьбы.

* * *

Есть разные школы танца, разные стили и направления, — есть, наконец, индивидуальные предпочтения танцоров и преподавателей. Выбирать из этого богатство что-либо одно, а все остальное объявлять «неправильным», — возможна ли большая глупость? Живой танец будет вырастать в нечто неповторимое по мере знакомства со всеми традициями — но он не может ограничиться ни одной. Тем не менее, попытки регламентировать движение встречаются в практике преподавания на каждом шагу. И, конечно же, на вполне резонных основаниях: одни ссылаются на физиологию человека как единый принцип танцевальной техники; другие указывают на чьи-то приоритеты и достижения... Подобные «обоснования» зачастую просто нелепы — рассчитаны на профанов, не интересующихся корнями искусства и преследующих цели вне искусства.

Например, утверждение об одинаковости устройства человеческих тел можно принять лишь с очень большими натяжками, с миллионом оговорок. Даже одинаковые устройства можно настроить по-разному, так что их внешнее поведение станет совершенно своеобразным: возьмите для примера два идентичных компьютера с разными операционными системами, или даже под одной системой, но с различными наборами приложений. Что уж говорить о реальных людях, тела которых — живое выражение истории зарождения и созревания. Нет двух одинаковых людей, и потому уточнение техники движения возможно лишь до какого-то предела, пока возможно абстрагироваться от физиологических особенностей. Нет смысла приводить результат измерения с количеством десятичных знаков, превышающим точность прибора; более того, если сама природа явления предполагает флуктуации и вариации, улучшать точность измерений сверх этого предела нет никакого смысла. А в том, что касается творчества, физиология — дело десятое. Здесь важно не какое у человека тело, а как он им владеет, насколько он подчиняет его движение тому, что выше простой органики, — разуму. Балльные танцы, к тому же, опираются на общение индивидуальностей, это изначально вне животного царства, это общество в миниатюре.

Про вольности обращения с историей — можно и не говорить. Почти никто из преподавателей не занимался всерьез историческими изысканиями, и воспринимать их апелляции к этническим истокам следует, как минимум, с юмором. Это всего лишь смесь предрассудков.

Для чего могут быть нужны предельно отточенные, рациональные движения? Очевидно, только там, где человеческие деятельности сопоставляются чисто количественно, независимо от содержания. То есть, в спорте. Невозможно сравнивать творческих личностей — поэтому спортсмена превращают в физиологическую машину (а в идеале, желательно унифицировать и органы, заменить на типовые железки). Подготовка спортсмена сводится к выработке условных рефлексов. Всякое движение можно тогда разложить на серию микродвижений, отрабатывать их одно за другим, добиваясь точности воспроизведения. А танец — не рационален, он должен быть осмысленным. То есть, свободным. Мы двигаемся так, как надо нам, — а не кому-то на стороне.

Спорт = специализация. Разум = универсальность. Так, умение плавать означает, что человек чувствует себя свободно в воде, он может произвольно менять характер движения, в любой момент изменить скорость и направление — не переставая при этом ориентироваться в обстановке и принимая сознательные решения. Напротив, спортсмен обязан максимально быстро лететь вдоль заданного направления, не обращая внимания ни на что; ему не до излишеств, он обязан «оптимизировать» движения, довести их до чистой абстракции. Попадись такому на пути — утопит.

Возможно, человечеству для чего-то нужны роботы. Но люди ему все-таки нужней.

* * *

Наблюдая за движением окружающих тел, человек познает природу. Прислушиваясь к собственному движению (а в парном танце — и к движению партнера), человек познает себя.

Разумеется, знание — отнюдь не высшая ценность. И если не направлено оно на что-то еще — смысла в нем ни на грош. Однако и без знания человеку не резон. На пустом месте мудрость не растет. Ей требуется хорошо удобренная почва. Так вот, в качестве удобрения, знание — самое то. А танцы — это не только приятно, полезно или интересно, это еще и очень познавательно.

Чисто механически — целая наука. В стародавние времена, когда технические вузы еще не назывались университетами, существовала полезная прикладная дисциплина — теория машин. И можно было легко усмотреть выразительность самбы за сухими словами «кулачковый механизм». Новичкам говорят задерживать вынос свободной ноги — и они тупо задерживают (усилием воли и напряжением мышц), заодно истребляя и пресловутый «баунс», превращая его (по музыкальной терминологии) в пунктирный ритм. А дело-то как раз в том, что никто никого

не держит, и напрягаться незачем: если тело предполагает переместиться в каком-то направлении, а опорная нога начинает выпрямляться в колене строго на счет «и» (как ей положено по ритму), в какой-то момент свободная нога просто оказывается на пути и автоматически выталкивается в нужную позицию — все получается само собой.

Улавливаем суть: ноги ходят не сами по себе, а сообразно поставленной цели. Формально указывает им цель движение корпуса — но по факту работает как раз то, что кажется менее всего подвижным, — голова.

Другой пример: в стандарте всячески рекомендуют удлинять шаг, осваивать пространство... Первый позыв неопытного студента — изобразить это ногами: дотягиваться ими как можно дальше и потом переползая в место назначения. Смотрится ужасно: эдакая смесь слизняка и циркуля. Умный преподаватель в таких случаях придерживает будущего танцора, требует ходить в соответствии с индивидуальными возможностями (а в парном танце — обязательно учитывать возможности партнера). Лучше невеликое — но достижение. Полноценный, полновесный шаг. А появиться привычка достигать — тогда и шаги подрастут, не в ущерб человеческому облику.

Но мы тут не о механике — мы за жизнь. Чтобы не подменять смысла его бессмысленными поисками. Не просто видеть цель и ломиться к ней, не замечая препятствий, — а даже с ними обходиться по-человечески, согласно их природе. Тогда, собственно, и препятствий не останется — только свобода и музыка...

* * *

В парном танце партнеру важно внимательно прислушиваться к телу и настроению партнерши, чтобы ни в коем случае не предлагать ей того, к чему она в данный момент не расположена. Иначе это уже не танец, а изнасилование.

Начинающему танцору трудно: он вынужден на каждом шагу думать о собственном движении, отрабатывать тему урока — и внимание неизбежно расходуется на самоконтроль. А тут еще и партнерша, и музыку слушать...

Потом, когда движение станет привычным, уйдет скованность и зажатость, и партнерша станет музыкой.

* * *

Когда любовь у всех одинакова — скучно. Каждая любовь уникальна — и не только в смысле переоткрывания заново, но и объективно, как открытие чего-то такого, что не могло бы прийти в мир без этих двоих...

То же и в танцах.

* * *

Аргентинское танго (и прочее народное творчество) исходно развивается в тесноте бытовых тусовок и кабаков, когда необходимо вписаться в оставшееся между остальными танцорами пространство так, чтобы еще было где двигаться. Отсюда типичные «обнимашки» — а вовсе не от эротических побуждений пьяных в стельку матросов и гаучо, как всячески уверяют нас клубные преподаватели.

Бальные танцы (прежде всего стандарт) — полная противоположность: тут задача как раз в том, чтобы освоить все пространство зала, раскрыться во всю ширь. Так возникает типично бальная рамка в руках, позволяющая сразу же претендовать на значительную часть салона. Красота — дело вторичное, она здесь от уместности. Использовать рамку в качестве органа управления вовсе не обязательно, и необходимость в этом все больше отпадает по мере

совершенствования техники. Но объемная форма — это дополнительная инерция. Она тянет за собой корпус, заставляет больше работать сторонами. Она же позволяет набрать хороший разгон для активного продвижения по паркету — а контактная позиция в аргентинском танго позволяет танцевать практически на месте.

Танго — интроверт, оно внутри пары. Достаточно уметь быть вместе. Бальные танцы — это еще и умение показать это умение, сыграть на публику. Иногда эта вторая составляющая даже перевешивает собственно танцевальную интимность. С другой стороны, элемент формальности упрощает обучение, позволяя постепенно выращивать взаимоотношения в паре — а не начинать с этого, как в школах танго или на милонге.

* * *

В каждом танце воспроизводится одна и та же иерархия. Есть база, умение двигаться характерным именно для этого танца способом. При всей одинаковости общих принципов движения, задачи разные — отсюда выбор требуемой физики и физиологии. Следующий уровень — основные фигуры. Если базовая техника — умение вести перо по бумаге, фигуры — алфавит танца, характерные комбинации черточек, движений. Еще один уровень — типовые связки (которые можно уподобить словам или идиоматическим оборотам). Потом — вариации, развернутые высказывания и большие тексты. Наконец, есть уровень собственно танца, когда мы уже не привязаны ни к каким стандартам и танцуем не текст, а музыку.

Все эти уровни должны обязательно вместе присутствовать не только в танцевальной практике, но и на каждом этапе обучения. Иначе танца не получится, и обучаться мы будем не танцам, а чему-то совсем другому. Некоторые методики пытаются последовательно проходить один уровень за другим, мотивируя это тем, что неправильное танцевание оседает в мышцах, создает дурные привычки, от которых потом трудно избавиться. Своя логика в этом есть — но искусство не только логика, а опора на чувство иногда намного важнее. Танец не может быть бесстрастным; со стороны всякому заметно, когда «правильно» обученный профессионал умеет танцевать — а желания танцевать у него уже нет: желать его не учили — в лучшем случае, удачная имитация...

* * *

Одна из книг замечательного француза Арсена Усэ начинается словами:

Ils valsaient avec emportement, mais avec abandon, ce qui est la grâce suprême de la valse.

Они вальсировали неистово и самозабвенно — и в этом высшая прелесть вальса.

Пожалуй, то же самое можно сказать о любом парном танце: увлеченность и самоотдача — вот суть. С одной стороны — душевный порыв, столкновение противоположностей, у каждого своя история, вовсе не обязательно готовая стать частью истории партнера. С другой стороны — абсолютное доверие друг к другу, готовность полностью принять партнера, жить вместе с ним, хотя бы на время танца.

В учебной группе сталкиваются разные судьбы. С одним партнером легко танцевать, с другим не очень. С одним новые движения легко ложатся в мышцы и в душу — с другим остаются трудным техническим упражнением. И дело не в уровне подготовки, а в уровне взаимности. Если партнер доверяет партнерше, ему не надо думать еще и за нее (даже если она того и не желает) — он может больше слушать музыку, рассказывать что-то танцем. Если партнерша доверяет партнеру, ей не надо постоянно к нему прислушиваться: какую следующую каверзу придумает? — можно спокойно двигаться в танце, по-своему украшать его.

* * *

Бытует мнение, что танцора можно сразу узнать по осанке, походке, манере держаться... Дескать, танцевальные привычки становятся второй натурой. Но с тем же основанием можно

было бы допустить, что человек, научившийся забивать гвозди, станет бегать по улицам и лупить молотком по каждой мелочи, которая покажется ему гвоздем!

Разум — это не интеллект, и не опыт. Прежде всего — это уместность. Звери и малые дети могут бесконечно повторять одни и те же движения ради самих этих движений. Человеку разумному таких упражнений недостаточно. Едва овладев навыком, человек тут же начинает примеривать его к разным ситуациям, пытается определить область будущих применений. Сначала — в плане возможности; потом — учитывая допустимость поведения в разных общественно-исторических условиях. Нет ничего, что годилось бы везде и всегда. Нет ценностей, одинаковых всюду и для всех.

Разучивая танцевальные фигуры, мы должны представлять себе не только с чем и в какой последовательности это сочетается, но и определить предпочтительные зоны зала, и помнить о движении других пар. Попробуйте сделать виск в медленном вальсе, когда вам в спину дышит кто-то еще! — ладно, если обойдется без травм. Эффектные выходы с линии танца в центр хороши в основательно разреженной атмосфере; в тесноте — это уже суэта, конкуренция и прочие мало танцевальные эксцессы.

Но то же самое относится и к выходу с паркета в жизнь: для многих бытовых действий танцевальная выправка не только бесполезна, а даже и вредна! Многопудовые носилки с бетоном по сильно пересеченной местности придется нести особой походкой — тут уже танцы не те... Если по-бальному — опорный аппарат не выдержит.

Однако речь не о физиологических ограничениях: танцорские манеры в определенных (вполне заурядных по нынешним временам) случаях попахивают неуважением к людям, если не прямой насмешкой. Вроде пиршества богачей за стеклом, на глазах у изможденной нищеты. Зрение дано зрячему не для того, чтобы хватать перед слепым, а чтобы уметь при случае помочь. Знание — чтобы делиться, а не обделять.

Где она, грань уместности? Нет общих советов. Научившемуся читать и писать предстоит еще понять, чего читать и писать не следует. Умеющему танцевать — требуется мудрость, чтобы не стеснять окружающих тем, чего они, к сожалению, лишены. Это никоим образом не означает самоограничения, отказа от полетности; наоборот, в дополнение к танцам, мы осваиваем и другие области бытия, умеем быть разными — обогащать одни стороны культуры другими. Так, подспудно, танцевальность проникает в самые укромные уголки — и у нас больше мест, где нашему искусству рады, готовы его принять и продолжать.

* * *

Взаимодействие партнеров в танце можно свести к парадоксу: умение опаздывать. В каждом элементе мы ждем согласия партнера — и только после этого завершаем свою часть единого движения. Даже если и партнер, и партнерша хорошо знают, что им предстоит совершить, — и достаточно техничны, чтобы справиться с этим по одиночке, — суть-то как раз в том, чтобы перестать быть одиночками и стать парой, одной душой. Поэтому партнер лишь предлагает движение даме — а если она согласна, если она готова и дает знать об этом партнеру, начинаются собственно пространственные перемещения. Точно так же и дама: не вертится волчком от малейшего импульса (и, тем более, не гуляет сама по себе), а ждет одобрения партнера и продолжает только с его участием.

Может иной раз показаться, что эти маленькие задержки выбиваются из музыки; но уж лучше пропустить пару тактов, — и двигаться вместе, — чем педантично обрабатывать взаимное одиночество.

Когда движение партнера отстает от движения партнерши, а движение дамы ждет действия от кавалера, внутри пары все время возникают какие-то подвижки, давление сменяется натяжением, сжатие — растяжкой. Дело даже не в механике, а в совместном переживании (которое вовсе не обязано копировать взаимодействия физических тел). Позиция в паре — не

железобетонный каркас, она обязана дышать, и чем свободнее это дыхание — тем меньше спортивных упражнений и больше танца. Разумеется, всему есть разумные пределы: свобода — обратная сторона самодисциплины, и всякая расхлябанность, неряшливость — это конец свободы.

Точно так же, музыкальность — это не чеканить шаг, и не вписывать каждый мускул в отведенную для него долю мгновения; здесь важно, чтобы танец дышал вместе с музыкой, по-своему на нее отзывался, не повторяя музыкального ритма, а, скорее, обогащая его.

* * *

Партнер, как правило, ведет в паре. То есть, предлагает партнерше построить танец именно так, а не иначе. Но у партнерши свое видение танца, свое ощущение музыки... На практике оказывается, что партнерша чаще всего соглашается, следует замыслу партнера, добавляя время от времени свои, неожиданные краски. Почему? Да потому что дама пришла на танцы не случайно, она внутренне готова, и желает, чтобы ее танцевали, — но именно танцевали, а не насильствовали! К сожалению, многие партнеры слишком тяжеловесны, чтобы по-настоящему растанцевать женщину, — и дело не в техническом мастерстве, а в человеческой сути: такой партнер просто не умеет радоваться своей способности доставлять радость другим.

* * *

Если нечего найти в себе — что отдавать другому? Каждый танец — поиск истины, открытие себя. Неважно, будет ли это на сцене, на конкурсном паркете, в танцевальном кафе или в зале для тренировок. Все равно, что именно откроется, — лишь бы перевернулось в душе.

Трудно — когда не удастся. А стоит поймать лучик — и нет усталости, только блаженство.

Но в себе — не из себя. Мы не творим миры в пустоте; подлинное творчество — умение воплотить мечту. Наши душевные движения должны стать движениями мира, и если мир не отзывается, не подхватывает порыв, — значит, мы пока не стали собой.

Партнер умеет танцевать — если партнерша его понимает; партнерша умеет танцевать — если ее движение легко подхватывает партнер. Тогда каждый в паре творит другого по образу своему и подобию — и тем самым обнаруживает человека в себе.

* * *

Расхожее мнение о танцах как прелюдии к сексу возникает не на пустом месте. Это порождение уродливостей общественного устройства, когда у людей просто не остается ни сил, ни желания заняться чем-либо собственно человеческим, выйти за рамки физиологических потребностей. Неважно, будет ли это способ вскружить голову партнерше (партнеру), вид физических упражнений — или место, где можно выпустить пар после нервной работы.

На виду разительные примеры вдохновенной окрыленности после интимной связи. Но «после» не значит «вследствие». Куда больше падений и горького разочарования — но это уже не на виду. Здесь, как в любом деле, все индивидуально: постель может способствовать танцам — но может и мешать. Не исключается и полная нейтральность; но это редкое исключение в мире, где тело — ходовой товар. В любом случае, танец получится только там, где чувства взаимны, где нет ни тени насилия, где каждый свободен — и свободно дарит себя другому. Малейшая натянутость и принужденность тут же отзывается в душе и движениях партнера, и танец умирает.

В танце мы очень близки — и создается иллюзия близости в быту. Но искусство для того и существует, чтобы преодолевать узость быта, его задача — не повторение, не имитация, а художественный образ, способ бытия общей идеи, которая возвышает быт не в одном каком-то отношении, а сразу со всех сторон. Если секс станет одухотворенным — он прекрасен. Печально, когда после бала останется только секс.

* * *

В учебных группах нередко дамы предпочитают танцевать друг с другом — или стесняются партнера, или боятся... Такие пары убивают саму идею парного танца — а заодно и идею искусства как одного из способов воссоединения несовместного по природе. Уж лучше тогда заняться сольными танцами, или поупражняться в спортзале...

В парных танцах есть элементы, по видимости одинаковые у партнера и у партнерши. Но сходство обманчиво. Женская и мужская техника сильно различаются. Как бы ни возмущались этим тупые (или идеологически ангажированные) поборники гендерного равноправия. Партнер ведет, партнерша танцует. Соответственно, партнер учится вести — а партнерша должна научиться понимать, чего от нее хотят, и сделать это по-своему, развить и украсить. Буквально все движения зависят от поставленной задачи. Так, партнеру предстоит заранее подготовить следующий элемент, вовремя подать знак партнерше, дать ей опору, задать направление и темп... Партнерша, со своей стороны, не должна обгонять партнера — но быстро откликаться на каждый импульс, навёрстывать ожидание; задача партнерши — вовремя остановиться, не потерять партнера и дать ему почувствовать, какое продолжение было бы для нее удобнее. Движение партнера размереннее, оно ближе к ритму музыки; движение партнерши порывисто, обыгрывает мелодию. Чисто внешне это может выглядеть как большая сдержанность в движениях партнера — и эмоциональность партнерши.

Когда две партнерши танцуют вместе — они перестают быть собственно партнершами. Точно так же, партнер может временно взять на себя роль партнерши, чтобы знать особенности ее партии, — но он не обязан (и не имеет права) увлекаться женской техникой, ему это знание важно для решения его собственных, партнерских задач. Дирижер обязан держать в голове возможности всех инструментов оркестра — но виртуозное владение всеми совершенно ни к чему (а иногда и вредно).

Женские дуэты и ансамбли, разумеется, возможны. Только это уже другие танцы, а степень их художественности во многом определяется умением разделить партии, противопоставить их друг другу, хотя бы скрытым образом, на уровне манеры исполнения. Либо об этом заботится хореограф-постановщик, либо (как в джазовых импровизациях или народных танцах) кто-то один берет на себя роль лидера — чтобы потом уступить ее другим.

* * *

В танцах есть великая должность — педагог-репетитор. Как правило, это бывшие танцовщики, кто уже просто не может полноценно танцевать — но точно знает, как это должно выглядеть, и сразу же замечает неточности. Но хороший педагог ничего танцору не навязывает, он лишь откликается на танец — как струна в резонанс. Молодые и неопытные иногда смотрят на репетитора свысока: они еще не понимают, что научиться танцу — не то же самое, что разучить движения. Начинающие могут даже обидеться на замечания: дескать, Вы же так показывали — так я и делаю. На что есть простой ответ: делай не как я — делай как надо.

Умелому танцору грамотный взгляд со стороны крайне важен. Это первое средство против заостренных мышц — а в конечном итоге, и против душевной черствости. Не всякому дано это понять, решиться, искренне спросить: «Свет мой, зеркальце, скажи — да всю правду Расскажи!» — да так, чтобы не пенять на зеркало при нелестном ответе. С другой стороны, стать зеркалом сможет не каждый: тут мало профессионального опыта, нужна еще и мудрость.

* * *

По жизни, к сожалению, приходится а каждом шагу сталкиваться с принципом: я начальник — ты дурак; ты начальник — я дурак. В танцах так не пройдет. Да, в учебной группе преподаватель бог: как он скажет — так и правильно. Но танцевать как указано — всего лишь упражнение, подготовительный этап. В танце — движение идет не из учебника, а из глубины

души. Если хоть в чем-то нет понимания сути происходящего — танца не будет. Поэтому в наставлениях мастера можно и нужно сомневаться, учиться надо логике танца, а не одной из возможных форм. Как бы ни уважали мы педагога, своя голова на плечах тоже не просто так. Полезно учиться в разных местах, сталкивать внутри себя несовместимое и приходиться к своей, неповторимой манере.

Конечно, хотелось бы и в жизни не по закону, и не по понятиям, — а осмысленно. Тогда само собой ясно, как танцевать.

* * *

В учебниках — каждая фигура расписана до мельчайших деталей. Потом, правда, добавляют, что это лишь базовый вариант, и что возможны другие аранжировки — с сохранением общего характера... Тем не менее, отрабатывать «школу» приходится всем, и это полезно.

Однако танцевальным движение становится только тогда, когда мы понимаем, что технические подробности не произвольны, не с неба свалены, — а полностью подчинены художественной задаче. В танце мы сначала стремимся что-то выразить — и только потом начинаем подбирать подходящие элементы.

Например, в танго 4-step и 5-step различаются не только метром и ритмом — это совершенно разные сюжеты! В первом случае мы подчеркиваем единство в паре, движение в одном порыве. Напротив, 5-step обыгрывает нарочитую независимость партнерши, которая как бы убегает от партнера — на в конце концов оказывается рядом. Это из жизни, а не из учебника. И не всякая музыка позволяет такую игру.

Практически каждый элемент, в любом танце, можно истолковать — и в зависимости от этого аранжировать по-своему. К сожалению, такую работу встретишь нечасто. Проще изобразить фабулу хореографическими средствами, вставными элементами... Но если база не осмыслена, вставки выглядят нарочитыми, манерными. Отсюда убожество конкурсного танцевания — особенно в чемпионатах высокого уровня.

* * *

Один из моих учителей объяснял характер контакта в стандарте (а может быть, и суть всякого контакта вообще):

Партнерша — это наш воздух, мы им дышим... А партнер — стенка, он просто ограничивает объем. Когда партнер отступает — воздух тут же заполняет освободившееся пространство. Если партнер идет вперед — в воздухе возникает волна от партнера...

* * *

Начинающим, вероятно, полезнее заниматься у кого-то одного. Лучше у тех, кто понимает относительность любой нормы и предупреждает о существовании многочисленных стилей танцевания, богатстве аранжировок каждого элемента. Однако если сразу окунуться в это разнообразие, приобщиться ко всему, совместить требования разных школ, — возникает чувство болезненной раздвоенности: кажется, что это совершенно разные танцы, требующие совершенно несовместимой координации мышц... Только потом, когда есть прочная основа, можно строить на ней сколь угодно воздушные замки, обнаруживая, что все говорят, в сущности, одно и то же — но каждый на своем языке.

* * *

В спортивных клубах бывает забавно понаблюдать, как (опытный и грамотный) тренер изо всех сил пытается привить ученикам культуру «правильной» постановки корпуса и рук, добивается

«качественного» движения... Замученные бедолаги (или избранные счастливицы) с трагическим выражением лиц принимают дико напряженные позы, а тренер ломает и давит их еще больше, доводит страдание до кульминации (после чего, по идее, должен наступить катарсис).

Нечто подобное — в музыкальных школах, с неизбежным этапом «постановки» пальцев и голоса; чуть меньше — в художественных училищах, где тоже надо уметь работать по правилам. Корни метода — в глубокой древности, в первобытных обрядах инициации. С тех пор система образования ведет каждого на персональную голгофу, а дальше — как повернется.

Но люди не машины, не инструменты. Тупо настраивать и калибровать их, конечно же, возможно — однако лишь до определенного предела. За этой гранью — либо отчаяние и отказ, либо вырождение.

Техника в танце — не самоцель. И лучше сделать ее орудием созидания, а не разрушительной силой. Мудрость педагога в том, чтобы не заставлять — а привести. Чтобы движение шло изнутри, от души, — а не как внешняя необходимость и кара. Возможно ли? Для разума нет ничего невозможного. Достаточно обратить внимание на личные склонности и физическую предрасположенность, выстроить танец первоначально от этого, естественного состояния — и постепенно растягивать тело, увеличивать амплитуду, вселять уверенность. Кошка не будет делать того, что ей не интересно, — почему не тренировать людей как кошек? Танцы у всех будут разные, нестандартные, яркие. И главное — осмысленные. Потому что смыслы не рождаются в муках, они выражение свободы.

Да, это дольше, хлопотнее, затратнее. Особенно там, где в танцы приходят уже взрослые, сложившиеся тела. Но человек — не сводится к телу, он всегда в процессе становления, и телу своему не дает застыть, умереть.

Спорт примитивен: животный отбор. Бизнес. Взять побольше материала, пропустить через пресс — и оставить тех, кто выживет, отсеять лишнее. А в жизни лишних нет. И каждый способен быть всем.

* * *

Спортивная партнерша — унылое существо. Ее приучили к точности движений, ее подчиняют кем-то придуманной хореографии — и внушают мысль о животном доминировании партнера. Танцевать с такой дамой на первых порах — сплошное мучение: она не слышит сигналов, ожидает лишь того, к чему когда-то привыкла. Но при этом боится партнера и стесняется собственных желаний.

В спорте правило «партнер всегда прав» превращается в невротическую иерархию: тренер всегда прав, судья всегда прав, — зритель тоже прав... Как всех ублажить? Да еще и сохранить хотя бы видимость женственности? Обложили, как зверя, обязательными к исполнению правилами — под страхом дисквалификации...

Танец противоположен спорту. Здесь важно не соблюдение формальностей, а комфорт в паре. Когда партнерше удобно — она танцует. Дело партнера — обеспечить даме условия для самораскрытия, позволить ей цвести. А самому, по возможности, остаться в ее тени. Есть грязь, земля, — и есть то, что из нее вырастает и ее облагораживает. На дурной почве — сплошные сорняки. На плодородном грунте — истинная красота.

Как-то оказался в паре с опытной конкурсной партнершей — но под наблюдением спортивного тренера. От нас требовали четкой постановки ног и корпуса, соблюдения направлений. Однако склеиваться никак не хочет. И вот однажды, между двумя заходами, партнерша сделала над собой усилие и робко попросила: нельзя ли чуть иначе выбрать форму в одном из моментов? Не так, как требует тренер. Когда я ответил, что удобство партнерши превыше всего, и мы сделаем, чтобы ей было приятно, — она вся просияла, как солнце взошло! И в следующем заходе танец пошел на удивление ровно, без малейших усилий.

* * *

Каждый танец требует вполне определенного темпа. Соответственно, не под всякую музыку можно его исполнить. Иногда в группах предлагают танцевать под слишком быструю (или слишком медленную) музыку — дескать, в таком танцевании сразу вылезут недоработки, и будет ясно, над чем предстоит поработать... Это не совсем так. Иной темп — требует иной координации движений. По сути дела, это уже другой танец. И мышцы обязаны работать иначе. На тренировке, для усвоения общего рисунка, замедление темпа возможно — но не следует этим увлекаться. По возможности, лучше переходить к танцу через бит: каждое движение в нормальном темпе — но потом поймать баланс и сделать паузу, подготовиться к следующему движению. Тогда не только мышцы поймут ритм — но и выразительность движения не пострадает.

* * *

Часто техничность танца сравнивают с отчетливой артикуляцией в речи. Преподаватель убеждает группу, что выговорить каждый звук правильно — очень важно, что без этого полноценного танца не получится... В качестве примера кивают на скороговорки, где требования к артикуляции особенно высоки.

Все это замечательно — с одной маленькой поправкой: по жизни мы *никогда* не разговариваем скороговорками. Более того, слишком правильная речь воспринимается в лучшем случае как курьез, а в тяжелой форме — как ненормальность, психическое отклонение. Хотим мы, чтобы нас воспринимали как танцующих психов? Вряд ли. Но некоторые особо продвинутые танцоры на соревнованиях иной раз производят такое впечатление.

Поэтому давайте как в жизни. Говорить можно по-разному, и определяется это не тем, кто что умеет, а смыслом нашего общения, уместностью интонаций. Однако чтобы говорить по-разному — надо много учиться. Не одной-единственной манере — а всем сразу. Для этого нам и служат технические упражнения, скороговорки. Сами по себе — не более чем игра, забава, имитация деятельности. Но через игру мы приходим к осознанию собственных поступков, делаем их намеренными и целенаправленными, разумными. Вместо хаоса движений — танец как искусство.

* * *

Суть танцевального искусства — совместное творчество. Партнер прислушивается к партнерше, подхватывает ее движение и старается обыграть его, включить в общий для обоих контекст. Обратное тоже верно — однако есть нормальное распределение ролей: партнер ведет, он создает опору, организует пространство для танца; партнерша танцует, фантазирует, эмоционально выражает себя. В каких-то случаях, разумеется, возможны ролевые подвиги — если этого требует возникающий в танце образ. Важно другое: если мы изобразили нечто совершенно несусветное, против всех правил, но сделали это вместе, в согласии друг с другом, единым порывом, — это уже не ошибка, а авторская хореография! Потом мы можем вернуться к базе и что-то станцевать по учебнику (например, нарочито правильно, по-детски наивно). Никто не мешает партнерам вставить в один танец элементы другого — когда музыка подсказывает. Взаимодействие в паре собирает разные техники в нечто ярко индивидуальное, для чего правил нет, и не может быть.

* * *

Две стороны танца: базовые элементы — и свобода импровизации. С одной стороны, всякий элемент можно исполнить по-разному (и не все такие аранжировки встречаются в учебниках). С другой стороны, допустимы совершенно нестандартные движения, существующие в пределах единичной композиции или как случайность в общем потоке.

Когда речь идет о заранее оговоренной хореографии, проблем нет. За исключением одной: умеренности не хватает, и постановочный танец полностью растворяется в неожиданностях, перестает быть собой. Особенно достается джайву, самбе и ча-ча-ча — за трюкачеством почти не остается базы, и можно запросто принять это за какой-то другой танец. Точно так же как современный балет вырождается иной раз в спортивную акробатику.

Но если мы просто хотим потанцевать, и таким образом что-то поведать друг другу, — как понять, что именно предполагается дальше? Какую из возможных аранжировок предпочесть? Положение головы и направление взгляда, интонации рук — это не по науке, а из глубины души. Иногда партнер может показать предпочтительное движение — но такое ведение редкость, это высокое искусство. В свободном танце импровизация в основном сводится к выстраиванию неповторимой последовательности базовых элементов, и здесь главное — чувство музыки (чувство партнера подразумевается само собой). У танцора есть личное пространство (и время) — он вправе распорядится им по своему разумению. Партнер может по-разному это воспринимать (удивиться, оценить блеск или просто принять к сведению) — однако он умеет подхватить игру и станцевать вместе, как будто так и задумано.

Маленькая оговорка: умение танцевать — это еще и чувство уместности. Аранжировка фигур должна вытекать из логики танца, следовать за его развертыванием. Движение не потому, что я так могу, — а потому что в этом танце, с этим партнером, под эту музыку, просто нельзя иначе. Деревенские увеселения и бальный танец — вещи разные. Но и то, и другое бывает разумно — а бывает чем-то еще.

* * *

Главное в танце — танцевать. А не насиловать себя и партнера. Если мне в танце неудобно — значит, я что-то делаю неправильно. И надо не травмировать тело, а остановиться и подумать, как сделать по-другому. Изматывающие упражнения не дают ничего. Можно тысячу раз повторить движение — но если не понимаешь его, если оно не стало естественным для твоего тела, это останется догматическим самобичеванием. Расти в танцах можно только от одного удобства к другому, от меньшего к большему. Ни для чего другого танцевальная техника не нужна.

* * *

Важно не то, что умеет партнерша, или партнер. Важно — что они умеют вдвоем.

Сольные упражнения полезны, чтобы научиться держаться на ногах, чувствовать паркет, управлять движением своего тела. В паре все это остается. Однако теперь на первом месте — единство пары, и двигается не каждый по отдельности — а пара в целом: смещается ее центр масс, и вращение вокруг оси пары. И притягиваются партнеры не друг к другу — а к этому виртуальному центру.

Чувствовать не свой собственный баланс, а баланс пары — это особое умение, которое по одиночке не отработать. И позиции партнеров в паре — совсем не то же самое, что их имитация в сольном исполнении. И характер движения другой.

Танец — совместная деятельность. Значит — надо распределять обязанности, чтобы каждый делал свое дело, не мешая другому. В большом коллективе такое распределение может быть сложным и динамическим. Для бального танца есть закон: партнер ведет, партнерша идет за ним. Суть не в том, что кто-то главнее. Просто у каждого своя работа, и нельзя перетягивать канат на себя — это уже из другой области.

И здесь нужнее всего чуткость и решимость партнерши. Она делает движение партнера осмысленным. Поддерживает его стремление приобщиться к возвышенному. Если партнерша не интересуется мнением партнера — ему уже все равно, — расти, вроде бы, и незачем. Когда

партнер чувствует, что ему доверяют, — появляется чувство ответственности, стимул для телесного совершенствования и духовного развития.

В конце концов, великая миссия женщины — делать мужчину человеком. Без этого — полуфабрикат, чурка с глазами.

* * *

Всякое движение можно исполнить тысячами способов. Не существует единственно правильного. Когда спортсмены раскладывают фигуры на десятки микродвижений и заучивают их по отдельности — это, в лучшем случае, лишь технический трюк, вспомогательный прием, упражнение в рефлексии, полезный навык. Тщательно выстраивать фигуры по направлениям, по степени поворота или подъема — занятие совершенно бессмысленное: достаточно знать, куда мы хотим прийти — и делать так, чтобы там оказаться. Разные пути ведут к одной цели. Надо это понимать, и уметь двигаться по-разному, осваивать всевозможные техники. Нет задачи сделать быстрее, сильнее, динамичнее... Есть потребность танцевать.

Например, в танго на смену старой («свинговой») технике пришла новая («синкопированная»). Это изменило основной ритм: вместо прежнего 1–2–3–0 стало 1–2–0–3 (понимая под нулем отсутствие шага). Количество шагов осталось тем же — но качество становится другим: если раньше начиналось с междувесия (*star position*), и корпус постепенно переходил к новому балансу, — новая школа требует постановки ноги под корпус, выраженных акцентов. Это особенно заметно на реверсивных фигурах (левый поворот, променады). Характер танца меняется соответственно: вместо кошачьей мягкости (с коготочками внутри) — порывистое, импульсивное движение, нервность, агрессия. Такова спортивная мода — и молодые профессионалы, бывает, даже не догадываются о существовании альтернатив. Когда они пытаются изобразить старый ритм в новой технике — получается криво; из этого делают вывод, что так танцевать нельзя, — вместо того, чтобы подумать о собственной ограниченности... Аналогичные сдвиги происходят и в других танцах европейской программы, и в латине.

На самом деле речь, конечно же, стилей гораздо больше — и невозможно провести четкую грань между индивидуальной манерой и сложившимся направлением. Нет в танцах правильного и неправильного — есть удобство и уместность, есть разумный выбор. Тем более важно не застывать в чем-то одном, а присматриваться к любым вариантам, примерять на себя. Иначе выбирать не из чего. Когда научились — можно слушать музыку, чувствовать настроение партнера, выражать себя — и одинаковые вариации в разных условиях танцевать по-разному.

* * *

Чтобы научиться танцевать (а не только двигаться под музыку), важно уловить характер танца, почувствовать его атмосферу. Например, суть венского вальса можно выразить одним словом: легкость. Мы приходим на бал не для того, чтобы показывать технические фокусы — нам надо расслабиться и получить удовольствие. Пара просто летит, будто не касаясь паркета. Описания из учебников, разжевывание мелких деталей движения, — всего лишь подготовительный этап, попытка поймать то самое, вальсовое ощущение. Как только поймали — о технике можно забыть, делать по наитию. А при случае и похулиганить: поиграть с позами и ритмами, вставить любые импровизации. Мы думаем не о том, на какой счет как-то дернуться, — мы просто согласуем естественное движение с течением музыки (но можем и не согласовывать — для остроты). Позиции ног и рук, степень поворота, плотность контакта — все это отходит на задний план; достаточно того, что партнеры не мешают друг другу, а хотят остаться вместе. Это развлечение, игра: один ждет, другой догоняет; потом наоборот...

То же самое о любом другом танце. Искусство — это свобода. В том числе от техники.

* * *

Конечно, у каждого в танце свои задачи. Однако главное все же — танцевать. То есть, не только двигать всеми частями тела — но и общаться, находить что-то интересное друг в друге, добиваться взаимопонимания... Если мне легко с какой-то партнершей — мы будем танцевать. Если что-то не клеивается — зачем напрасно мучить друг друга? И незачем блюсти дурные формальности, не обязательно ждать конца музыки или танды, строить из себя галантность. Извиниться — и отойти в сторону. Правильные правила — чтобы всем было хорошо. Все остальные можно и нужно нарушать.

Не всегда удается сразу понять. Но чувствуется — с первых мгновений.

* * *

Обычное ведение — импульс партнера и реакция партнерши (не всегда ожидаемая, творчески). Партнерша знает все фигуры — но сама она их не танцует, ждет сигнала. Соответственно, партнер тоже знает фигуры — и ему надо думать на несколько шагов вперед, чтобы вовремя предупредить партнершу — а не спустить на нее начальственные указания в последний момент. Танец, как любая серьезная работа, не терпит авралов.

Однако бывают фигуры, которые начинаются практически одинаково, — и партнерше трудно догадаться, чего от нее хотят. Значит ли это, что неизбежен договорняк, заученные связки? Никоим образом! На одинаковые импульсы партнерша будет реагировать по-разному в зависимости от танцевального контекста, от музыки, от образа и настроения. Идеальный партнер должен уметь создать нужный контекст, чтобы партнерше захотелось двигаться именно так — а не как-то еще. А при случае — ловить настроение партнерши и следовать за ней, превращая ее собственные намерения в элемент ведения.

Такое танцевание — гораздо выше уровнем, и дорасти до него могут лишь великие артисты, или пары, движимые родством душ. Но какие-то элементы ведения на разных уровнях можно осознать, объяснить, — а значит, научить и научиться.

* * *

Желание танцевать идет изнутри. Это состояние души. Когда в танцевальную школу приходит новичок и начинает подыскивать себе партнера для выступлений — ему не нужно танцевать, его интересует другое. Когда ученик обижается на замечания, когда ему все время кто-то мешает, — его мысли не о танцах, о чем-то другом. Сбежать из группы только потому, что там иногда занимается какой-нибудь моральный урод, — это тоже моральное уродство. Настоящий танцор использует любую возможность коснуться волшебства: пламя или отсвет — все равно.

* * *

В танцах (как и в других искусствах) не бывает подготовительных упражнений. Либо мы сразу пытаемся танцевать (рисовать, музицировать, создавать уют, выращивать розы...) — либо занимаемся чем-то другим. Отработка отдельных элементов — занятие глупое, поскольку вне танцевального контекста элемент не существует: сам по себе он требует иной координации, другой манеры двигаться, — и тренировать мы сможем только это, нетанцевальное. Такие упражнения вполне допустимы как разминка, способ прислушаться к собственному телу и получить больше сознательного контроля над мышцами. Общая физическая подготовка. Но танцевать надо сразу — не делая скидок на сложность. Поначалу — как получится. У нас нет задачи красоваться перед кем бы то ни было — нам надо общаться с партнером и делать что-то вместе. Постепенно неровности сглаживаются — и появится собственный стиль. Кого волнует, что это не по учебнику? Логика и непринужденность, внутренняя свобода, — вот главный критерий.

Точно так же, изучать иностранные языки лучше не в учебных упражнениях, а в живом общении, на практике. Для нас язык будет не таким, как для всех остальных — он станет выражением уникальности нашей души; но, ведь, это и есть самое интересное в душевной беседе! Общаться с себе подобными — невыносимая тоска! Пусть этим занимаются компьютеры. Пока до минимальной разумности не дорастут.

* * *

Чтобы сделать что-нибудь — надо это делать. А не раздумывать по поводу. Голова — предмет полезный. Если она на своем месте, и не подменяет собой все остальное. Когда в танце хочется не танцевать, а блеснуть техникой, показать красоту, — или творить великое искусство, — искусства уже нет, а есть тяжелая голова, которая так и норовит нырнуть вниз, перекосить тело и душу, превратить свободное движение в сплошной зажим. Тот же результат — когда мысли о другом.

Не будем о ложно понятом артистизме. Профессионально изображать счастье, когда на душе дождь, — это извращение. А где-то даже подлость. Человеческая (и танцевальная) духовность требует правдиво станцевать глубочайшее горе — поскольку оно подарок и знак судьбы.

* * *

Техника — безусловно важна. Но заслонять собой танец она не имеет права. Пока мы строим вариацию, можно обратить внимание на механику ремесла. Как только начинаем танцевать — пора жить музыкой и быть вместе.

Не надо нарочитых, крикливых жестов. Казалось бы, совершеннейшая база — веер и клюшка в румбе. Но и это можно сыграть, прожить. Например: партнерша уходит — но с вызовом, немного поддразнивая партнера; он атакует на кукараче — она не уступает и лишь прочнее врастает в пол, меняя опору; он удивленно отпрянул — она с вызовом идет прямо на него; он ее останавливает — но она позой и взглядом показывает, что все равно пройдет, — и он вынужден уступить, уйти с ее пути, — но тут же спохватывается, преследует, заставляет обернуться и подыграть напору... За пару тактов — целая история. А все целиком — долгая жизнь в каком-то из возможных миров.

* * *

В большинстве танцевальных школ (если не во всех) преподавание поставлено с ног на уши. Сначала партнеры и партнерши разучивают свои партии по отдельности — и только потом, когда они, вроде бы, знают все движения, их ставят в пару — и предлагают блеснуть техникой (иногда сразу под музыку)... Но учить танец в одиночку — все равно что играть на гитаре одной рукой. Да, такие упражнения возможны — но только после того, как внутри осела картина движения пары, и можно легко вообразить себе партнера или партнершу.

В идеале, начинать надо именно с парного действия — отрабатывать все промежуточные позиции (а это не просто сумма двух индивидуальных позиций), характер взаимодействия. Тогда мышцы будут знать, зачем они делают каждое усилие, — а остальное приложится.

* * *

Для партнера важно пробовать себя с разными партнершами. С кем-то получится, с кем-то не очень... Это все равно бесценный опыт, и есть за что искренне благодарить.

Когда с партнершей трудно — повод прислушаться к себе, найти другую линию поведения, чтобы и на действия партнерши разумно реагировать, и порой настоять на своем — но мягко, без агрессии. Бывает и наоборот: партнерша обволакивает партнера, и можно двигаться в этом уютном облаке легко и свободно, полностью отдаваясь музыке... Незабываемое ощущение —

но нельзя жить только так, надо знать и о другой стороне бытия, где есть к чему стремиться и что преодолевать (прежде всего — в себе). Иногда партнерша вдохновляет — а другую еще предстоит разбудить. Из всего этого и складывается чувство полноты танцевального бытия.

Кто-то подумает: это и о любви! Да. Но не только. Так устроена каждая клеточка разума, который не может не охватывать всего. Не беспорядочно, не ради коллекции, — а по внутренней убежденности и объективной необходимости. А когда уместнее постоянство — искать великолепии новизны в его глубинах.

* * *

Забавно наблюдать, как конкурсная партнерша старательно отработывает какое-нибудь якобы эротическое движение, которым она должна произвести впечатление на соответствующего зрителя. Чем дольше она этим занимается, чем утонченнее игра мышц, — тем меньше в этом не только чувства, но и вообще какой-либо выразительности. В итоге не остается даже намека на жизнь — и на паркете глупое кривляние.

Любовь — это свобода, и даже секс не сводится к физиологической технике. Случайно удачный прием позволительно повторить намеренно — но именно как неожиданность, порыв, желание. Методика Станиславского заменяет истинные чувства сценическими суррогатами — и это правильно для театра, но губительно в танце. Тщательно выверенная эротика холодна и скучна — как дежурный поцелуй.

* * *

Наши орудия труда далеко не сразу приобретают продуманное совершенство форм. Для начала надо сделать хоть как-нибудь — потом понемногу совершенствовать, оттачивать детали. И каждая следующая возможность опирается на технологии определенного уровня. Невозможно собирать электромобили руками троглодита: придется пройти все промежуточные этапы — хотя порядок развития не обязательно будет одним и тем же для всех.

Точно так же, в обучении танцам следовало бы идти не от техники, а от танца. Потому что никакая техника не приживется, если нет для нее плодородной почвы. Когда мы понимаем, чего хотим, — нам понятны и технические требования, вместе с их границами, чувством уместности. Если мы уже танцуем — есть смысл (и готовность) стать танцевальнее.

* * *

И еще раз: в балльных танцах партнерша — оркестр, она создает танец. Но партнер работает дирижером — и он не просто машет палочкой вслед оркестру, а контролирует и направляет процесс, дает сигналы, когда начинать и в каком темпе двигаться. Нет этого — нет и музыки.

В старые времена группы вели танцоры парами, и они могли вместе показать свой вариант — а остальные видели это со стороны и вынуждены были творить самостоятельно, воссоздавать виденное по-своему. Сейчас деньги во главе угла — и одному приходится показывать за двоих. Часто бывает: преподаватель в группе объясняет движение, взяв для примера одну из партнерш. И это прекрасно смотрится — потому что работает административный ресурс: партнерша будет железно слушаться, ибо она в заведомо подчиненном положении. Однако потом она возвращается к своему, менее опытному партнеру — и начинает «делиться опытом», показывать, как надо «на самом деле»! В результате — полная чепуха, ни одного приличного движения...

Но кто сказал, что одно и то же все и всегда должны танцевать одинаково? В том-то и прелесть музыки, что с разными дирижерами оркестр будет играть по-разному — те же самые ноты! Каждый партнер в каждом танце — новая, неожиданная интерпретация, которую партнерша умеет обыграть, подать во всем блеске. Именно этому надо учиться — вместе.

* * *

Наверно, нет такого партнера, которому тренер не указал хоть раз на недопустимость «ручного» управления в паре — особенно в стандарте. Знаки мы подаем совсем другими частями тела, а иногда и не телом вовсе... И тем не менее от пары добиваются точности в руках, объемности. В стандарте это превращается в жесткую рамку, поставить которую начинающему — тяжелый труд. При том что рулить рамкой мы не имеем права. Логичный вопрос: а зачем оно? Вон, в аргентинском танго — обходятся без рамки, и все путем...

Ответить, что это красиво, — все равно что свести танец к пустому выпендрежу на публику. Красота, конечно же, из этого следует — но не как самоцель. Другой типичный ответ: овладение пространством; вместе с широтой (динамичностью) движения, это позволяет паре доминировать на паркете. По факту — правильно; только, опять же, зачем? Агрессия ради агрессии? Есть еще и абстрактная (и потому безусловно правильная) версия: таков характер танца. Чтобы не получился вместо английского вальса украинский гопак. Но каков он, характер европейского стандарта? Как способствует ему железная рамка?

Тут, конечно, однозначности ожидать не приходится. Потому что не все смотрят на танец с одного ракурса. Но разгул творчества не отменяет простого факта: какая-то определенность у танцев налицо. Рискну выставить напоказ свое субъективное мнение: для танцев европейской программы характерна прежде всего неспешная равномерность танцевального времени, когда все развивается как бы само собой, по логике обстоятельств — или по воле рока. В отличие от латины, где инициатива в руках танцора, и он активно лепит время, вместе с паркетными обстоятельствами.

Отсюда сразу видна функциональная нагрузка стандартной рамки: ее задача — создавать инерцию. Шаги неизбежно дискретны, повороты тоже следуют пружинкам, импульсам. Солидная рамка сглаживает эту телесную суету, склеивает движение в один сплошной поток. Чем шире рамка — тем она инерционнее, и тем лучше делает свою «системообразующую» работу. Рамка отстает от уже начатого движения — и продолжает двигаться по инерции, когда движение логически завершено. Дальше — нюансы. В каждом танце по-своему. Медленный вальс или фокстрот — подчеркивают равномерность, и рамка лишь усиливает работу сторон, ставит точки в движении маятника. В танго движение начинается и завершается быстрее — поэтому различие в темпе корпуса и рамки заметно невооруженным глазом: оно проявляется как хлесткость, а края рамки становятся кончиком хлыста (по физике, при этом амплитуднее переходный процесс). Однако именно инерция рамки позволяет сохранить непрерывность, постоянное чередование ведущих сторон и баланс на прожиге перед каждым рывком.

* * *

Люди так устроены, что в любом деле они начинают общаться не только по делу. Это нормально, и таким способом как бы намечаются пути расширения возможных сфер взаимодействия. Но в учебной группе есть ведущая деятельность — учеба. И все остальное должно отойти на второй план в интересах главного.

Я допускаю, что какие-то пары пришли в школу не для того, чтобы испытывать себя с другими партнерами — им и друг с другом хорошо. Да, это ставит их семейные дела выше танца, — ладно, пусть делают как хотят, и через это по возможности приходят к искусству (не только танцевальному). Но когда приходится танцевать со случайным (или назначенным) партнером, демонстрировать симпатии и антипатии неуместно. Разумеется, одни предпочтительнее других. Однако учиться надо всем, и просить других о помощи — поскольку речь о том, что принципиально нельзя сделать одному. Разумнее принять ситуацию как есть — и пытаться извлечь из нее что-то полезное и для себя (а совсем бесполезного партнерства не бывает). Если же партнеру не подходит ни одна из присутствующих партнерш, или партнерша не интересна никому, — лучше заниматься в одиночку, чем в атмосфере взаимного отторжения. Например, придумать себе идеальную партнершу — и стремиться быть достойным идеала.

* * *

Когда мы танцуем — нам не важно, что происходит вокруг. Мы просто общаемся друг с другом. Если приходят мысли о чем-то постороннем — танец умирает. Тем более ядовиты заботы об оценке со стороны — стремление выглядеть и соответствовать. Да, можно иной раз поиграть на публику — как бы поддразнивая партнера, — чтобы тут же вернуться. Не для публики, а для себя. Может быть осмысленным сценический танец — если жить в роли. В спортивных танцах — смысла вообще нет.

* * *

Оптимально построенное занятие:

- 1) В качестве тематической разминки — упражнения по основам, обращая внимание на один технический момент, или парочку — но ни в коем образом не мешанина всего.
- 2) Вспоминаем фигуры с учетом тем разминки — и можно выучить что-то новое (фигуры, трюки, аранжировки), но не слишком много, чтобы не каша в голове.
- 3) Вспоминаем, продолжаем учить типовые связки, куски вариаций, строительные блоки для будущей импровизации; если начинается новое — все внимание ему, не разбрасываться.
- 4) Танцуют все! Дать возможность поработать каждому в своем режиме: одним просто отрабатывать элементы, другим свободно импровизировать. Музыка идет общим фоном — но вовсе не обязательно всех в нее загонять. Учиться жить на реальном паркете, со всеми его неожиданностями.

Разумеется, в часовой урок это вместить трудно. Есть школы, где занятия идут парами, по два часа (с небольшим перерывом); при таком режиме уже можно все успеть. Опять же, если не разбрасываться, а взять один танец — и только в конце поставить прогон.

* * *

Движение в танце непрерывно — однако оно ни в коем случае не должно быть равномерным. Это не колесо в колее; танцевальная монотонность губительна. Речь не только о соединении ритмов и темпов — каждый элемент имеет начало и конец, и никак не может незаметно перетекать в нечто иное. Начало движения — ускорение; конец — замедление. Неуловимое мгновение между концом одного и началом следующего — не остановка, а переключение. Математически: высшие производные не равны нулю, и нет скачкообразного изменения, разрывов.

В связи с этим две (взаимосвязанные) проблемы. Первая — правильно расставить границы, уловить точки в музыке. Вторая — взаимодействие с партнершей не может быть всегда одинаковым, оно дышит, пульсирует в характере каждого элемента: волны давления и натяжения. Партнер идет на партнершу — он создает волну сжатия, и партнерша уходит, пока не почувствует натяжение, приглашение замедлиться; партнер догоняет — и все повторяется. Точно так же назад — волна разрежения, партнерша наступает до упора. В точности такова и техника поворота — и проблемы с балансом возникают как раз из-за того, что единства нет непрерывности и дискретности.

Соответственно, в теле танцора — единство тонуса и подвижности.

* * *

Есть факт: психомоторика. Происходящее в мозгу проявляется в мышечном движении. Очень слабо и неопределенно — однако иногда этого достаточно, чтобы догадаться о происходящем внутри. Поскольку в танцах мы как раз и занимаемся мышечными движениями, внутренний мир танцора неизбежно отражается на танцевальности.

Затем в физиологию вмешивается общество: сознательным усилием человек добивается желаемого результата — независимо от психологических случайностей. Для того мы и тренируемся. Автоматизм как бы отключает тело от мозга: достаточно дать команду — и организм отработает свое.

Но взаимосвязь психики и тела никто не отменял! Если мышцы ведут себя определенным образом, мозг начинает синхронизировать себя с внешним движением — и внутреннее состояние меняется. Изображая чувство, мы начинаем чувствовать; стараясь выглядеть благополучными, мы достигаем благополучия. На этом стоит вся художественная литература последних двух веков. В театре — метод Станиславского. По большому счету, воспринимать музыку и поэзию мы умеем только таким способом.

Здесь опять вмешивается общество — больное, капиталистическое. В котором главное — коммерческий успех. Людям внушают: выдумывайте себя, играйте, — и вы всего добьетесь. Следуйте установленным правилам — и вам уделят кусочек общественного богатства. Наоборот: нарушение установленного порядка чревато санкциями и потерями.

Танцевальный спорт и шоу-бизнес делают ставку на видимость. Не быть — а выглядеть. Публике нет дела до чужих проблем: у каждого своих предостаточно, и посмотреть на кукол идут ради иллюзорной беспроblemности. Отсюда пошла наигранность голливудских драм, глянец мюзиклы... В итоге — личное побоку, маска подчиняет себе актера. Чтобы замазать внутреннее противоречие, заглушить совесть, — еще больше внешнего действия: трюкачество, экстравагантность, цинизм, демонстративное бескультурье по навязанному извне шаблону...

Пресловутая танцевальная осанка и правильная позиция корпуса — из той же серии. Когда на тренировке танцора заставляют отрабатывать точность поз и жестов, добиваться внешнего результата, — это уродует его психику, подчиняет личность классовому диктату. Некоторым даже нравится — и это еще печальней.

Самое бы время вмешаться разуму — как выражению воли того общества, которое освободит человека от необходимости выглядеть и соответствовать, — чтобы мыслить, чувствовать и творить без оглядки на последствия. Танцевать не так, как предписано коммерческой модой, — а следуя высоким идеалам, и не стесняясь себя. Мы как бы возвращаемся к началу: внутренний мир раскрывается во внешнем движении. Но на этом уровне речь уже не о спонтанном физиологизме, не только о душе и теле, — а о сознательном намерении и творческой идее, воплощении духа и одухотворенности движения.

* * *

Музыка у каждого своя — и никто никому не указ. Мы танцуем как чувствуем. Но можно повернуть и по-другому: мы танцуем, чтобы почувствовать...

* * *

Есть педагоги, которые не могут спокойно смотреть на технические ошибки — и немедленно начинают разъяснительную работу, тысячу раз повторяя то, что ученик и так знает — но пока не может воспроизвести в движении. Чтобы чему-то научиться, нормальный человек должен пробовать, копить опыт неудач, отсеивать робость и укреплять тонус. Просто рассказать — недостаточно: слова должны упасть на хорошо подготовленную почву, отозваться чем-то из собственной истории. С другой стороны, мы учимся танцевать, а не спортивно двигаться. Чрезмерное внимание к технике приводит к перекосам в образовании, несбалансированной организации занятий (которые так должны уложиться в отведенное на них время). В идеале, технические аспекты надо не столько объяснять на словах, сколько закреплять специальными упражнениями; при этом не следует добиваться правильности в целом — а лучше обратить внимание на какой-то один аспект техники, показать его место в исполнении знакомых фигур, постоянно обращать внимание в течение всего занятия. Невозможно думать сразу обо всем —

какие-то прежние достижения могут отойти на второй план при отработке новых навыков, и придется снова к ним вернуться — на новом уровне. Это нормально. В любом случае, техническая часть не должна занимать больше 10–15% занятия, а основное время лучше уделить повторению и разучиванию фигур, натанцовыванию связок и вариаций. Техника нужна не сама по себе — а для этого практического действия; без него — никакие упражнения не спасут.

* * *

Танец начинается не на паркете — и не паркетом заканчивается.

В узком смысле это означает, что готовиться к выходу на паркет надо заранее, создавая и поддерживая в себе особый танцевальный настрой, а вслед за этим и «танцевальный» тонус мышц, и соответствующую осанку, и характер движения... Не говоря уже об элементарном заучивании и домашней отработке связок и вариаций, о регулярных занятиях техникой движений — в конце концов, о банальной общефизической подготовке и режиме питания. Конечно, в разумных пределах и с учетом индивидуальных особенностей. Настраивать себя на танец в транспортной давке — это чистой воды извращение. Там другая задача: добраться до места живым. Общепонятно, что выдержать танцевальные нагрузки способны лишь достаточно тренированные мышцы — но чрезмерная накачанность танцу только вредит. Соответственно, питаться надо умеренно — но и не голодать, да и разумный баланс не повредит. Хотя знал я одного любителя, которому очень хотелось выступать на профессиональной сцене, и ради этого он ел только вареное мясо; ну что ж, возможно, таково устройство его организма — или его предубеждение. Не будем всех под одну гребенку. Например, традиционная рекомендация: следует воздерживаться от приема пищи как минимум два часа до физических нагрузок и час после. Конечно, танцевать с набитым брюхом вряд ли удобно. Однако кому-то, возможно, просто необходимо сгрызть перед занятием что-нибудь легкое, но питательное — пару вафель, или стаканчик мороженого — чтобы не нажать язву чего-нибудь. Раньше учителя не рекомендовали также пить около часа до танцев и тем более на уроке. Спортсмены же, напротив, часто пьют во время тренировки. И нынешние танцоры берут с них пример. Короче, ищите свои способы подготовить себя к танцу, чтобы не отвлекаться на физиологические неприятности.

Но помимо настройки тела — надо еще и создать в себе определенное состояние души. Это сложнее, ибо жизнь обычного человека на каждом шагу норовит с него этот настрой сбить. Тем не менее, идти на занятие как на каторгу, или просто по обязанности, — пустая трата времени. Человеку должно хотеться танцевать, ему это должно быть внутренне необходимо. Давать советы в этом деле — что-то вроде бульварных книжонки с рецептами, как избавиться от бессонницы. В конечном итоге приходится придумывать приспособления самому. Однако важно осознать саму необходимость такой работы над собой. И чем чаще будет приходить танцевальное настроение — тем лучше. В одном из курсов классической гитары видел такие слова: лучше заниматься пятнадцать минут в день, но с настроением, чем по два часа чисто механически. Присоединяюсь.

Тут мы подходим к главному. Если наш танец должен стать чем-то большим, нежели активный отдых, физзарядка или тусовка, помимо физической и психологической подготовки необходим еще и достаточно высокий уровень общей культуры. Чтобы делать искусство, надо видеть, как его делают другие. Все равно, какого рода. Кому-то ближе музыка, кому-то стихи; а кто-то может усмотреть нечто и в искусстве детектива. Главное — прикоснуться к чему-то возвышающему. Не так, чтобы не вылезать из театров и вернисажей — но и не упускать случая приобщиться. Надо пропитаться атмосферой творчества — и тогда творить самому.

Разумеется, творчество возможно не только в искусстве, и пропитываться можно высокой наукой, глубинами философии или новейшими индустриальными технологиями. Но только ли в этом общечеловеческая культура? Танец — это повесть об отношениях людей. Так не следует

ли начать с того, чтобы по-человечески друг к другу относиться? И вести себя в обществе соответственно. Если кому-то лень аккуратно закрыть дверь в раздевалку или смыть за собой в туалете — какими бы талантами он ни обладал — это не танцор, а всего лишь насекомое. Да, иной раз движения насекомых могут показаться танцем — но это видимость, природа, облагороженная человеком. И относится это не только к танцам, и не только к искусству.

Возможно, занятия танцами способны пробудить в заготовке человека дремлющую духовность. И он перестанет приходить на урок пьяным — и вообще, накачивать себя наркотой. Честно признаюсь, случаев такого перерождения видеть не довелось. Зато неоднократно замечал, как хамство танцора уродует танец. Одна дикость заменяется другой. Но сбрасывать со счетов воспитательную роль танцев все же не следует. Как правило, тянутся к танцам люди, уже немного согретые светом разума (или хотя бы тлеющими углями). Подчеркивая возвышенность этого занятия, призывая учеников бережнее относиться друг к другу, развивая в них чувство причастности к вершинам человеческой культуры, учитель танцев весь мир делает хоть чуточку совершеннее, готовит тот паркет, по которому будет танцевать свободное человечество будущего.

<http://unism.pjwb.org>

<http://unism.pjwb.net>

<http://unism.narod.ru>