

Материалы первой  
конференции по вопросам  
реконструкции европейских  
исторических танцев  
XIII–XX вв.

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы первой конференции по вопросам  
реконструкции европейских исторических  
танцев XIII–XX вв.  
18 мая 2008 г.**

2009  
СПб

Печатается на средства частных лиц

Ответственный редактор: Е. В. Еремина-Соленикова

Редколлегия:

Д. С. Еремин-Солеников, Е. С. Михайлова-Смольнякова, Е. В. Еремина-Соленикова

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2009

© Коллектив авторов, 2009

## Содержание

<i>Коноваленко Анна</i> Пляска смерти .....	5
<i>Валерия Левшина</i> Stella Splendens .....	15
<i>Тыренко Милена-София</i> Французские бассдансы XV века: Теория и практика	20
<i>Виноградов Игорь</i> Манускрипт Гресли как самый ранний источник по танцам в Англии .....	38
<i>Шестопалова Наталья</i> Каскарды Карозо .....	42
<i>Юлия Сальникова</i> Эволюция танца Сэр Роджер де Коверли (Вирджиния Рил)	50
<i>Дмитрий Еремин-Солеников</i> Шотландские рилы .....	56
<i>Евгения Еремينا-Соленикова</i> Томас Вилсон и английские контрдансы первой трети XIX в. ....	61
<i>Мария Дмитриева</i> Бальный этикет XIX века в России .....	80
<i>Валицкая Алиса</i> Сессил Шарп и Пэт Шоу, основоположники изучения и по- пуляризации английских контрдансов .....	86

## Предисловие

Так сложилось, что история «бытовых» танцев слабо освещалась в российской и советской науке, на первое место всегда выходила история балета и театральных постановок. Однако в общемировой практике истории «бытового» танца уделяется очень много внимания, т. к. танец — это своеобразное зеркало общества, отражение его культуры, взаимосвязей между людьми.

Однако в последнее десятилетие в России вырос интерес к «бытовым» танцам прошлого. Приятно осознавать, что начало этом движению было положено в Петербурге в конце 90-х гг. XX в. Сейчас во многих городах создаются клубы, члены которых изучают и реконструируют старинные танцы, проводятся многочисленные фестивали.

Но конференция, на которой все желающие могли поделиться итогами своих работ, обсудить интересующие их вопросы, в России проводилась впервые, на базе Санкт-Петербургского Клуба Старинного танца. Материалы этой конференции мы предлагаем Вашему вниманию

В проведении этой конференции нашему Клубу очень помог Государственный Музей Истории Религии, которому мы выражаем глубочайшую благодарность.

Коноваленко Анна

## Пляска смерти

### Что это такое

Словарь средневековой культуры дает следующее определение: пляска смерти (*нем.* Totentanz, *фр.* Danse macabre, *исп.* Danza de la muerte, *англ.* Dance of Death) — синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV по первую половину XVI вв. и представлявший собой сопровождаемый стихотворным комментарием иконографический сюжет — танец скелетов с новопреставленным [Словарь, 2003]. Умершие могут встречать смерть коллективно или по одному, танцевать с ней хоромы или фарандолу — вариантов множество.

Чаще всего танцы смерти изображались на стенах монастырей, часовен, семейных склепов (реже были иллюстрациями к религиозным и поучительным книгам). Наибольшую популярность этот сюжет приобрел во второй половине XV в. Изображения танца смерти можно найти в Германии, Швеции, Италии, Австрии, Польше вплоть до середины XIX в. (Church of Scattwald в Австрии). Во всех известных «Триумфах» Смерть властвует над всеми сословиями, не щадя никого (см. рис. 1, 2).

### История названия

Французский термин «*dance macabre*» не имеет буквального перевода, этимология его окончательно не установлена. Есть мнение, что слово *danse* здесь употреблено не в значении «танец», «хоромы», а в более старом, исконном смысле «борьба, схватка, драка». Кроме того, в современном французском языке есть слово *macchabée* — «мертвое тело, труп», происходящее от названия Маккавеев<sup>1</sup>, которых почитали как покровителей умерших, т. к. считалось, что они избрели молитвы заступничества за мертвых [Сыченкова, 2001].

---

<sup>1</sup>родовое имя руководителей восстания в Иудее в 167 до н. э., защищавших Единобожие. Успех восстания под их руководством сохранил островок монотеизма в море язычества и, в сущности, оказал решающее влияние на дальнейшую судьбу иудаизма и на формирование монотеизма в западной культуре. Героическая борьба Йегуды Маккаби и его братьев за свободу народа и во Имя Божие отражена в Книгах Маккавеев (Книгах Маккавейских), вошедших на правах второканонических книг в христианскую Библию.

## Истоки сюжета

Пляска смерти тесно связана со средневековой иконографией темы смерти. Нужно сказать, что смерть в разные периоды изображалась очень по-разному: от ангела или печальной женщины, уносящей душу усопшего — к охотнику с аркебузой, птицелову, жнецу и далее — к всаднику апокалипсиса, мумифицированному или полуразложившемуся трупу и скелету.

Вполне понятно, что в плясках смерти можно найти отголоски дохристианских народных поверий о кладбищенских плясках мертвецов, но это далеко не единственный источник происхождения данного сюжета [Нессельштраус, 1993].

Одним из поводов к созданию многочисленных сюжетов о смерти, безусловно, послужили эпидемии чумы, самая страшная из которых сократила в 1348 г. население Европы чуть ли не в два раза. Другими источниками могли быть популярные «триумфы» разного рода, нравоучительные легенды и притчи, среди которых особенно популярной была легенда о трех живых и трех мертвых: три принца (короля), возвращаясь с охоты, встретили трех мертвецов, которые возвестили им: «Такими, как вы, мы были, такими, как мы, вы будете». Эта легенда получила в разных своих вариантах распространение во Франции, Германии, Италии, Англии, Дании, Швеции. В итоге в одной из легенд оказывается, что один из мертвецов был епископом, второй — королем, третий — графом [Синюков, 1997]. Социальный статус мертвецов также меняется в разных версиях легенды, но все они так или иначе призывают встреченных думать о загробной жизни, отречься от мирской суеты и понять, что все равны перед смертью. О том же говорят и многочисленные сюжеты плясок смерти.

Говоря об истоках возникновения танца смерти, можно заметить еще и то, что в эпоху Треченто и следующих за ней столетий традиционные религиозные представления начали уступать место новым идеям, интерес к реальному миру начинает проявляться все сильнее и вытесняет интерес к отвлеченным метафизическим проблемам. Заметим, что в средневековой иконографии смерть практически не присутствует, нет в ней и устрашающих картин тления, разложения. Умершие даже в преклонном возрасте изображались на надгробиях молодыми и прекрасными, какими они должны пробудиться в час Страшного Суда. Средневековье проповедовало скорее отвращение к живой плоти, чем к мертвой. Но с течением времени жизнь на земле переставала быть всего лишь переходом к вечной жизни, люди стали находить оправдание для своей любви к жизни земной и ее радостям, но панический страх перед смертью и загробными карами при этом не уменьшился, и, возможно, даже проявился с большей силой. Именно поэтому тема разложения проникает в иконографию только на исходе средневековья. Косвенно это подтверждается тем, как изменяется изображение смерти в иконографии средневековья. Сначала она выступала в образе апокалиптического всадника, пронсящегося над грудой поверженных тел, потом — в виде Эриннии с крыльями летучей мыши, падающей с высоты, в образе демона, и лишь к XV веку — в образе черта или скелета. Смерть в позд-

нем средневековые оказывается лишена своей мрачной и возвышенной силы, силы посланника неба, но становится символом и посланцем ада — она страшна и комична одновременно, она танцует, играет и поет, у нее нежные объятия, вкрадчивые улыбки, глумливы ее призывы. Осмысление иконографии Смерти непосредственным образом оказывается связано с самим появлением сюжетов Пляски смерти [Синюков, 1997].

Вполне вероятно также, что пляска смерти выросла из мистерий, которые разыгрывались в дни поминовения мертвых. Это могли быть как процессии, где смерть, играя на скрипке, вводила за собой людей всех сословий (рис. 3), и хороводы, где каждый живой имел своей парой смерть (рис. 4), или даже танцы парами, где смерть приглашает танцевать с ней каждого в отдельности (рис. 5). Большинство исследователей согласны, что живую танец Смерти появился раньше, чем был изображен.

## Время появления «Пляски» в разных странах

Первые изображения появились, скорее всего, во Франции. Первое свидетельство — фрески на стене галереи кладбища Невинноубиенных младенцев в Париже, 1424–25 гг. Сами фрески известны лишь по более поздним гравюрам и копиям (первая — в книге, изданной Гийомом Маршан(т)ом в 1485 г.), т. к. здание, для которого они были созданы, снесли при Людовике XIV для расширения дороги.

Поскольку пляска смерти — это именно иконографический сюжет, сопровождаемый стихотворным комментарием, можно отталкиваться не от времени появления первых изображений людей, танцующих со Смертью, но от первых стихотворных текстов. В этом случае отправной точкой можно считать 1350 год, когда в центральной Германии одним доминиканским монахом был создан на латыни стихотворное произведение, описывающее жалобы 24 усопших (среди них папа, император, врач, рыцарь, епископ, юноша, старик, богач, бедняк и т. д.) и их увещания тем, кто остался жить. Как иконографический сюжет французская пляска смерти является предшественником изображений, появившихся в Англии и Италии. Фрески с кладбища в Париже были перерисованы монахом Джоном Лидейтом во время оккупации Парижа англичанами, и несколько лет спустя, около 1440 г. этот сюжет появился в Лондоне, а в Тауэре находился даже гобелен с вытканными изображением покойников и скелетов. В Италии более популярны были не пляски, а Триумфы смерти. Самое знаменитое изображение — фрески в соборе Кампо-Санто, написанные под впечатлением чумы 1348 г. Хотя порой Триумф Смерти сочетался с Пляской (рис. 6).

В Испании, в отличие от других стран, Пляска смерти возникает иным путем, и вовсе не в виде иконографического сюжета: еще в середине XIV в. ее танцевали в Каталонии возле церквей на кладбищах в сопровождении латин-



Рис. 1:



Рис. 2:



Рис. 3:



Рис. 4:

ской песни «Мы умрем», и только в XV веке в Испанию проникает уже широко известный в то время в других странах текст французского поэта и переводчика, члена парламента Жана Ле Февра, который чудом не умер во время чумы 1374 г. Текст Ле Февра является переводом несохранившейся латинской диалогической пляски смерти, но переводом изрядно переработанным. Для испанской пляски смерти, в отличие от немецкой и французской, характерен не дух отчаяния и покорности, а, наоборот, несогласия и противления Смерти. Папа молит о заступничестве Христа и Деву Марию, король собирает дружину, щеголь призывает на помощь даму сердца [Словарь, 2003].

### Иконография сюжета.

Итак, пляска смерти — это иконографический сюжет, изображающий Смерть, которая танцует с людьми всех сословий, обрамленный стихотворным комментарием. Сюжет Пляски смерти позаимствован, скорее всего, у покаянной литературы. Стоит заметить, что порой в качестве партнеров по танцу выступает не сама смерть, а ее посланники — скелеты. Смерть при этом может аккомпанировать танцу на духовом инструменте. В поздних изданиях иногда можно увидеть целый оркестр мертвецов (вольтыжник, барабанщик, лютнист, фисгармонист). То есть порой мы видим не столько хождение по мукам, сколь-



Рис. 5:



Рис. 6:



Рис. 7:

ко площадную пантомиму.

В целом же все пляски призваны заставить живых задуматься над бренностью бытия, призвать их к праведной жизни и отречению от суеты перед лицом смерти, равнодушной к богатству и славе этого мира. В стихотворных комментариях к изображениям все покойники по-своему, с разным настроением, говорят об этом: кардинал может жалеть об утрате богатых одежд, патриарх расстается с мечтой стать кардиналом, монахиня восклицает: «Зачем же я молилась?». В изображениях немецких авторов часто вкладывается противопоставление праведной смерти бедняков и порочной — богачей (рис. 7).

## Развитие сюжета во времени.

Как уже было сказано, изначально смерть, являвшаяся в виде посланника небес, всадника апокалипсиса, была призвана освободить человека от брэнной земной жизни и вознести его на небеса. С изменением представлений о земной жизни образ смерти постепенно эволюционировал, она становилась все более отвратительной, пугающей, жуткой, пока, наконец, не превратилась в скелет — в персонаж злобный и комичный персонаж, который уже является не столько персонификацией смерти, сколько ее отвлеченной аллегорией. И если изначально смерть фигурировала в церковных и кладбищенских фресках и была событием общественным, не только в период массовых эпидемий, но как предмет коллективного внимания и осмысления, то с течением времени она начинает носить все более индивидуальный характер. Наиболее ярко это проявляется в цикле гравюр Ганса Гольбейна Младшего (XVI в.), который, как считается, создал подытоживающий образ Пляски смерти. Его цикл из 40 изображений был опубликован в виде «памятной книжицы» (рис. 8, 9). Гравюры снабжены французскими двустижиями и латинскими цитатами из Библии, которые подбирал для этих гравюр Эразм Роттердамский. Подборка Гольбейна рассчитана

ПЛЯСКА СМЕРТИ Г ГОЛЬБЕЙНА.

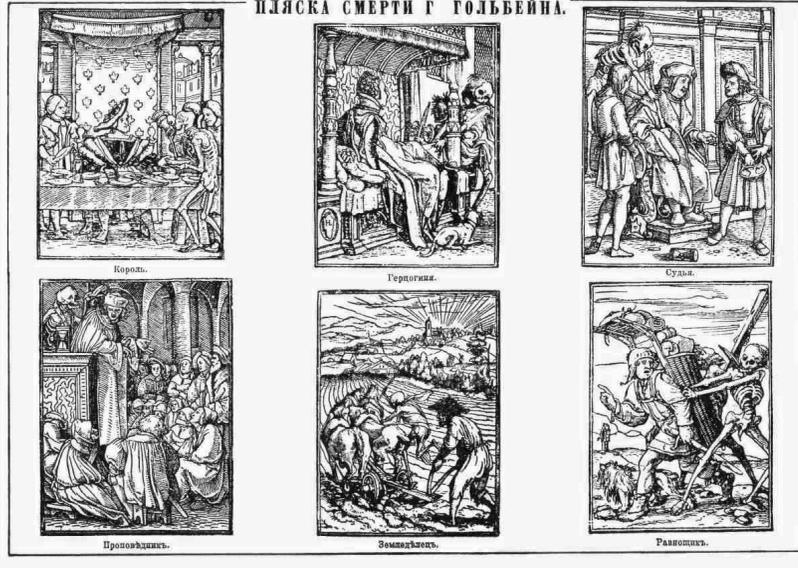


Рис. 8:

на индивидуальный просмотр, и смерть в ней — дело частное [Словарь, 2003]. Этот сдвиг в восприятии смерти отразился не только в работах Гольбейна, но и в иллюстрациях итальянских мастеров XVI в, которые начали разрывать хорювод мертвецов на отдельные пары. Это было одним из выражений индивидуализации человека и обострения его переживания своей личной судьбы в эпоху Ренессанса.

Таким образом, можно отметить, что в сюжетах Плясок смерти как образ смерти, так и способ ее прихода к живущим постепенно эволюционирует от общественного явления к явлению индивидуальному, что отражает изменение мировоззрения европейца в период от позднего средневековья до Ренессанса.

## Список литературы

[Нессельштраус, 1993] *Нессельштраус, Ц.* «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения. / Ц. Нессельштраус // Культура Возрождения и Средние века. — М.: Наука, 1993. — С. 141–148.

[Синюков, 1997] *Синюков, В. Д.* Тема «Триумфа смерти». К вопросу о



Рис. 9:

соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. / В. Д. Синоков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. — М.: Наука, 1997. — С. 30–41. —

[http://ec-dejavu.ru/t-2/Triumph\\_of\\_Death.html](http://ec-dejavu.ru/t-2/Triumph_of_Death.html) .

[Словарь, 2003] Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревич. — М.: РОССПЭН, 2003. — С. 360–364.

[Сыченкова, 2001] *Сыченкова, Л.* Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. / Л. Сыченкова // *Вестник Международного института А. Богданова, Екатеринбург.* — 2001. — Т. 8. — [http://ec-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html) .

[Pollefeys, 1998-2006] *Pollefeys, P.* Dance of Death / P. Pollefeys. — 1998-2006. — <http://www.lamortdanslart.com/danse/dance.htm> .

Валерия Левшина

## Stella Splendens

Реконструкция танца «Stella Splendens» была привезена в Россию в 1996 году из летней школы старинной музыки и танца в польском городе Сандоमेж. Это были мастер-классы английского хореографа и реконструктора старинных танцев Джейн Джинджелл. Сейчас Стелла настолько популярна, что ее знает практически каждый, кто занимается старинными танцами; также Стелла достаточно часто появляется на балах. Но танец — это не только набор движений и музыкальное сопровождение. Танец — это история, охватывающая очень многое. Это заложенный в последовательности движений смысл. Это происхождение и предназначение танца. Это эпоха, в которую танец возник. История Стеллы известна не всем, кто ее танцует, и это незнание мешает правильному восприятию танца, который легко может показаться скучным.

История Стеллы началась в бенедиктинском монастыре Монсеррат в XIV в. Монастырь расположен в Испании, в окрестностях Барселоны. Он стоит на середине крутого и неплодородного горного склона, по средневековым меркам хорошо защищенный своим местоположением от возможных захватчиков [LlibreVermell, 2003]. В истории Монсеррат существовало два монастыря. Первый, основанный в XI в. аббатом Олибой Рипольским, был практически полностью разрушен наполеоновской армией в 1811 году [Монсеррат, 2006]. Тот, что мы видим сейчас, построен в XIX в. [LlibreVermell, 2003]. С монастырем Монсеррат связано множество легенд, одна из которых для нас особенно интересна. Она рассказывает о чудесном явлении статуи святой Марии с младенцем в одной руке и шаром в другой. Разумеется, на месте, где была обретена святыня, построили часовню. Позже там возник монастырь, где до сих пор хранится статуя Девы Марии, также называемая Черной Мадонной.

Согласно еще одной легенде, статуя была вырезана святым Лукой и привезена в Испанию святым Петром. В 718 г. в Испании начинается Реконкиста, и статуя была укрыта в горах Монсеррат и в результате утеряна. В 890 г. Черная Мадонна чудесным образом обнаружена в пещере пастухами [Монсеррат, 2006].

Монастырь Монсеррат длительное время был центром поклонения Деве Марии. Легенды утверждают, что Дева Мария сотворила на горе немало чудес, и это объясняет то, что уже с конца девятого века там селились отшельники. В то же время гора была освобождена от владычества мусульман и отдана рипольскому монастырю ордена бенедиктинцев. Монастырь святой Марии Монсерратской начался с простой хижины отшельника. Множество паломников шли туда,

веруя в чудесную мощь статуи Черной Мадонны. Монастырь также превратился в крупный культурный центр. Некоторые монахи получали образование в крупных европейских университетах, таких как парижский или болонский. Священнослужители родом из благородных испанских семейств, в основном каталонцы, представляли в Монсеррате дворянское сословие. Таким образом, Монсеррат стал духовным, культурным и политическим центром Каталонии [LibreVermell, 2003].

Одним из драгоценнейших сокровищ библиотеки Монсеррат является кодекс четырнадцатого века, известный как «Libre Vermell» или «Алая Книга». Второе название произошло от алого бархатного переплета, изготовленного в конце XIX века 35 из 172 листов фолианта утеряны. Среди множества сведений, посвященных внутренней жизни монастыря и организации паломников, находятся несколько листов с музыкальным материалом: 21v–27r. Рукопись была завершена в 1399 году [Рябчиков, 2007с].

Музыкальное содержание манускрипта:

- Virgo Splendens (fol. 21v–22)
- Stella splendens (fol. 22r)
- Laudemus Virginem (fol. 23)
- Mariam matrem virginem (fol. 25r)
- Polorum Regina (fol. 24v)
- Cuncti simus concanentes (fol. 24)
- Splendens ceptigera (fol. 23)
- Los set goytxs (fol. 23v)
- Inperayritz de la ciutat joyosa (fol. 25v)
- Ad mortem festinamus (fol. 26v)

Причину включения музыки в рукопись можно найти в ней самой: «Поскольку случается, что паломники, проводя ночи в церкви Девы Марии из Монсеррата, иногда желают петь и танцевать, и даже иногда днем, на церковной площади, где только добродетельные и благочестивые песни могут быть спеты, некоторые подходящие [песнопения] были записаны здесь для этой потребности. И они [песнопения] должны исполняться в почтительной и умеренной манере, чтобы не тревожить тех, кто продолжает молиться» [Рябчиков, 2007с]

В монастыре Монсеррат не было специальных помещений для проживания паломников, и те ночевали прямо в церкви. Песнопения «Libre Vermell» должны были заменить бодрствующим паломникам обычные светские песни и танцы [LibreVermell, 2003].

Из музыкального содержания «Libre Vermell» нас сегодня интересует «Stella splendens». Я не буду приводить полностью стихотворное содержание «Stella splendens», так как это заняло бы слишком много места. Суть его в том, что все сословия: богатые и бедняки, дворяне, монахи и простонародье — стремятся к статуе Девы Марии, чтобы поклониться ей, покаяться в грехах, дать какие-то обеты. И, что немаловажно, в данном случае все оказываются равны перед божественной благодатью, т. е. в какой-то мере нивелируются сословные границы [Рябчиков, 2007а].

Чрезвычайно интересными с музыкальной точки зрения являются пометки красными чернилами на листе 22г. Одна из них (нижняя) нам уже знакома: это та самая причина включения музыки в манускрипт вместе с пожеланием петь почтительно и умеренно, чтобы не мешать молящимся в церкви. Вторая начинается прямо под буквицей (инициалом «S») [Рябчиков, 2007б].

«sequitur alia **cantilena** omni dulcedine plena eiusdem domine nostre ad **trepudium rotundum**»

«Далее следует иная **песнь**, всякой сладости полная, столь же сладчайшей Госпоже нашей для **трипудия** в форме **ронделя**»

Попробуем разобраться с выделенными терминами.

По словам Иоанна де Грокей, парижского теоретика рубежа XIII–XIV веков, песнью (кантиленой) назывался куплетный кант. В определении де Грокейю куплетный кант — это куплетное пение, силлабически отчетливый и непритязательный «строфический напев». Оно уступает по изысканности коронованному канту [Сапонов, 2004, стр. 142].

Грокейю также говорил: «**Песнь** многими называется **рондо (закругленной)** или **ронделем (ротунделем)**, поскольку она наподобие круга замыкается в себе самой и начинается и заканчивается одинаково. Мы же называем **рондо (закругленной)** или **ронделем (ротунделем)** только такую форму, части которой не содержат мелодии, отличающейся от мелодии ответа (респонсория) или припева. Его [рондель] следует петь протяжно, подобно кондукту (коронованному канту)».

Теперь несколько слов о трипудии.

В классической латыни **трипудий (tripudium)** — это танец, исполняемый салиями во время религиозного шествия их по городу. Шествующие трижды ударяли ногой о землю, отсюда и название танца (tre, pes).

В средневековой церковной латыни **трипудием (tripudium)** назывался церковный процессиональный танец.

Итак, подводя некоторые итоги, получаем:

1. **Песня (cantilena)** — произведение куплетно-припевной формы, скорее всего начинающаяся и оканчивающаяся одинаково. Музыкальный текст *Stella splendens* говорит о том же. Его форма AAbbaaAA...AA, где AA — дважды повторяющаяся музыкально тема припева, b — тема первой части куплета, a — тема второй части куплета, музыкально идентичная те-

ме припева. AAbbaaAA — один из самых частых вариантов средневековой музыкальной формы виреле. Такая форма была довольно популярна в испанской и французской музыке XIII–XIV веков. Большая часть кантиг из рукописей Cantigas de Santa Maria написана в подобной форме.

2. Употребление слова **трипудий** (**trepudium**) говорит о характере и назначении произведения — песня-танец, сопровождающая религиозную процессию.
3. С **ронделем** ситуация несколько более сложная. Если следовать определению Грокей, рондель не имеет мелодии, отличной от припева, т. е. форма Стелла Спленденс должна быть AAbBaaAA. С другой стороны, возможно, союз «или» между репонсорием и припевом дает возможно отнести к определению Грокейю также и виреле, поскольку последнее не содержит иной мелодии, отличной от припева (темы а) или репонсория (ответа, если таковой считать тему b). В любом случае ссылка на рондель, помимо даже напоминания о трипудии, направляет нас к рондельному репертуару — церковным танцам из флорентийского, турецкого и иных манускриптов XII–XIII веков. Т.е. помогает найти возможные аналоги Stella splendens.

Таким образом, Стелла Спленденс, по-видимому — песня-танец, сопровождавшая (реальное или символическое) шествие к месту явления чудотворной статуи на горе Монсеррат. Можно, вероятно, также отметить процессиональный характер, неспешный темп, протяжное (*longo tractu* в определении Грокейю) и не слишком громкое пение [Рябчиков, 2007b].

## Список литературы

- [Монсеррат, 2006] Монастырь Монсеррат. — 2006. — Единый информационный портал о Испании. — <http://www.hispana.ru/?page=object&infoID=12&objectID=132> .
- [Рябчиков, 2007а] *Рябчиков, Д.* Сравнительные интерпретации LV 2: Stella Splendens / Д. Рябчиков // *Живой Журнал ансамбля средневековой музыки «Universalia in Re», LiveJournal.* — 2007. — Ч. 1. — <http://community.livejournal.com/universalia/10881.html> .
- [Рябчиков, 2007б] *Рябчиков, Д.* Сравнительные интерпретации LV 2: Stella Splendens / Д. Рябчиков // *Живой Журнал ансамбля средневековой музыки «Universalia in Re», LiveJournal.* — 2007. — Ч. 2. — <http://community.livejournal.com/universalia/11161.html> .
- [Рябчиков, 2007с] *Рябчиков, Д.* Llibre Vermell de Montserrat. Краткая справка. / Д. Рябчиков // *Живой Журнал ансамбля средневековой*

*музыки «Universalia in Re», LiveJournal.* — 2007. —  
<http://community.livejournal.com/universalia/9531.html> .

[Сапонов, 2004] *Сапонов, М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. / М. А. Сапонов. — М.: Классика-XXI, 2004.

[LibreVermell, 2003] Libre Vermell and the Legends of Montserrat. — Amaranth publishing, 2003. —  
<http://www.amarantpublishing.com/LlibreVermell.htm> .

Тыренко Милена-София

## Французские бассдансы XV века: Теория и практика

«Я бассданс, царица всех танцев; я заслуживаю носить венец; мало людей достигают меня; кто танцует меня хорошо, тот обязательно получил этот дар от небес» — цитата из рукописи Маргариты Савойской, или, говоря иначе — «Брюссельского манускрипта».

Бассданс (*basses danses*) в переводе звучит как «низкий танец». Этот вид танцев возник предположительно в XIV веке как придворный, и назывался так потому, что исполняли эти танцы, почти не поднимаясь от земли, без прыжков. Также их называли «прогулочными» или «променадными». Бассдансы исполнялись под медленную и умеренную музыку, часто под популярные песни, главным мотивом которых была Любовь. Танцы часто получали свое название по первой строчке песни, под которую они исполнялись: «Цветы красоты», «Месяц мой», «Моя самая любимая» [Худеков, 1914].

Бассдансы танцевали в Испании, Италии, Франции (Бургундии), Германии.

Хотя в каждой стране вносились свои корректировки и добавления, общий стиль бассданса — степенность, величавость, отсутствие резких движений и прыжков — оставался всегда неизменным.

Больше всего источников сохранилось по бассдансам Италии, меньше — Франции. Считается, что итальянские бассдансы более подвижные, чем французские, у них более сложный рисунок и более сложные шаги. Также, отличие состоит в том, что, как нам известно, в Италии некоторые бассдансы исполнялись тройками или четверками, тогда как о французских бассдансах можно сказать уверенно только то, что, судя по дошедшим до нас изображениям, они исполнялись колонной пар.

Во французских бассдансах присутствует строгая регламентация очередности движений, что совершенно отсутствует в итальянских танцах этого типа.

В данной работе я буду рассматривать только Бургундские (Французские) бассдансы XV века, а также представлю различные варианты реконструкции шагов и их условные обозначения.

Сразу надо оговориться, что реконструкция шагов французских бассдансов сделана на материалах «Брюссельского» и «Тулузского» манускриптов, которые практически идентичны.

В основном во французских бассдансах постоянно используется пять видов шагов:

- Одинарный (*Single*)

- Двойной (*Double*)
- Бранль (*Branle*)
- Демарш (*Desmarche*)
- Онер (*honenr*) (*Reverence*) — это движение не относится к шагам. В некоторых работах утверждаются, что во французских бассдансах только четыре вида шагов, а *Reverence* — это дополнительный элемент танца.

**Одинарный (Single)** — часто слово «одинарный» в учебной современной практике заменяют словом «шемпю». Итальянское «шемпю» и французский простой шаг родственны друг другу, но отличаются по технике исполнения.

Одинарный шаг — (простой), как это ни странно, считается одним из самых сложных по исполнению, хотя описание его очень простое:

«Два простых шага делаются с продвижением вперед, и первый шаг выполняется с левой ноги, приподнимаясь и делая шаг вперед, второй шаг — с правой ноги аналогично»

Первый простой шаг делается с левой ноги, второй с правой ноги. Вместе они составляют пару простых шагов, которые никогда не делаются во французских бассдансах по одиночке. Между шагами нога не приставляется.

Есть и другая версия исполнения простого шага. Первый шаг следует делать с левой ноги, второй шаг с правой, но, как будто, переступая через небольшой предмет плавным, закругленным движением.

Одна пара простых шагов занимает по музыки 1 темпо (*tempo*). Каждый простой шаг в отдельности занимает половину темпо. Термин *tempo* используется для обозначения одного такта танца [Daniel of Falling Rocks, 1991].

В схемах французских бассдансов «простой» шаг обозначается буквой — **s** или реже **S**.

**Двойной (Double)** — в современной учебной практике часто используются термин «доппио». Итальянское «доппио» имеет много сходство с французским двойным шагом, и, скорее всего, одного с ним происхождения.

Двойной шаг — самый легкий из всех шагов французского бассданса.

«Первый „двойной“ делается с левой ноги. Нужно приподняться и сделать три легких шага, первый с левой, второй с правой, третий с левой. Второй шаг делается с правой ноги . . . (аналогично)»

Существует несколько вариантов реконструкции «двойного» шага:

1. Нужно просто встать на полупальцы и сделать три шага вперед, не опускаясь на пятки. Однако, между «двойными» шагами надо обязательно опуститься на стопу, что бы подняться на носки перед следующим «двойным» шагом. Корпус, при этом, следует держать прямо, как будто тянешься вверх. Шаги должны быть небольшие и легкие.

2. Другая реконструкция этого шага такова: сделать три шага вперед, постепенно поднимаясь на полупальцах, в течение всей связки, как в итальянском шаге «допшио». То есть, первый шаг делается на всю стопу, второй, на полупальцы, третий — на высокие полупальцы. В конце шага следует опуститься на стопу [Daniel of Falling Rocks, 1991].
3. В третьем варианте предлагается сделать первый шаг на полную стопу, второй на полупальцы, третий опять на полную стопу, в конце третьего шага опять чуть приподняться на полупальцах<sup>1</sup>.

Допшио занимает по музыке один tempo.

В схемах французских бассдансов «двойной» шаг обозначается по-разному.

Обычный «двойной» шаг вперед обозначается буквой — **d** реже **D**. В тех случаях, когда **D** обозначает просто «двойной» шаг вперед, то количество шагов в связке обычно указывается цифрой рядом, например:

*Танец Alençon, «Тулузский» манускрипт.*

*C B S D(3) R(3) B / S D R D R B / S D(3) S R(3) B / S D R D R B C*

«Двойной» шаг назад в бассдансах встречается достаточно редко, и для обозначения этого нестандартного шага, существуют особые обозначения:

1. Чаще всего в адаптированной записи французского бассданса «двойной» шаг назад обозначается просто большой **D**.

*La Franchise Nouvelle. «Брюссельский» манускрипт.*

*(ssdddssDssDdb) (ssdddDddb) (ssDdb)*

2. В не адаптированных источниках «двойной» назад, как предполагают, обозначался знаком — **dr** [Wallace, 2007].
3. Также в адаптированных источниках, для обозначения «двойного» шага назад часто используется знак **d^r**

*La Franchise Nouvelle*

*R b ss d d d ss d^r ss d d^r b*

*ss d d d d^r d d^r b ss d d^r b*

**Бранль** (*Branle*) — другого названия этого движения мне не встречалось.

Вот, что сказано об этом движении:

«Бранль следует начинать с левой ноги и заканчивать правой, и называется он бранлем потому, что его исполняют, качая одной ногой в сторону другой»

<sup>1</sup>Этот вариант шага взят с мастер-классов Евы Крошловой на Фестивале старинного танца (СПб, 2008 г.).

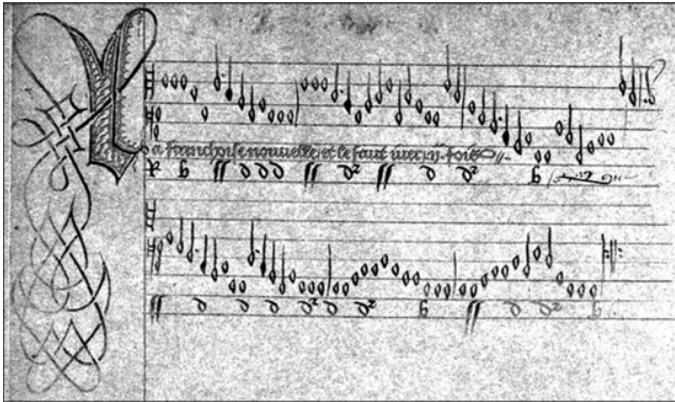


Рис. 1:

«Бранль», судя по описанию достаточно простой шаг, и делается он без продвижения вперед. Но, несмотря на кажущуюся простоту, реконструировать этот шаг не так-то просто.

Есть несколько версий исполнения этого шага, каждая из которых, имеет полное право на существование.

1. Сделайте шаг левой ногой влево, затем поднесите и приставьте правую ногу, и в конце перенесите вес на правую ногу. Здесь тоже нужно добавить некоторые хитрости: в частности, переносить в конце вес обратно на правую ногу нужно с небольшим покачиванием, почти как в рипрезе XVI века.

Эта версия исполнения основывается на выше приведенном высказывании, предполагая, что этот шаг надо закончить **движением правой ноги**.

Если исполнять шаг «бранль» в этой интерпретации, то шаг получается со смещением влево. Смещение влево — самый большой минус этой версии, хотя она более соответствует указаниям первоисточника.

2. Вторая из основных версий предлагает сделать шаг влево левой ногой, поднести к ней правую (при этом вес остается на левой ноге), затем сделать шаг правой ногой и поднести к ней левую (вес на правой).

В этой версии предполагается, что «закончить правой» — это **закончить движение с весом на правой ноге**. Вышеизложенный вариант реконструкции очень похож на еще один вариант исполнения, принадлежавший Ингрид Брэйнард (Ingrid Brainard).

Интересно, что существовал родственный шаг, называемый конжэ. Он упоминается у Арены и Арбо. Арена использует его на месте бранля, а Арбо — в конце каждого танца или длинной связки. Копланд (Copland) пишет, ссылаясь на Барон Патри (Baron Patri), что конжэ и бранль — региональные названия для одного и того же шага»

Обычно движение Бранль обозначается буквой — **b** или **B**.

**Демарш** (*Desmarche*) — в современной учебной практике часто это движение обозначают термином рипреза (*reprise*). Есть мнение, что итальянская рипреза и французский «демарш» — движения, родственные друг другу. Поскольку все позднейшие манускрипты, в частности, Модерн и Арена, говорят о рипрезах там, где «Брюссельский» и «Гулудский» манускрипты говорят о «демарше», очевидно, что они родственны. И их связь оказывается очень простой. Копланд в своем переводе одного неизвестного французского источника пишет: «И нужно заметить, что в некоторых районах Франции рипрезы называют демаршами, а бранли — конжэ...». Из этого был сделан вывод, что речь идет о региональных различиях в терминологии.

О «демарше» сказано:

«Сперва, чтобы сделать один демарш, следует отступить назад правой ногой, и мы называем его „демарш“ потому, что отходим назад, и приподнимаемся, а затем подносим **правую** ногу назад к другой.

Второй демарш выполняем с левой ноги, приподнимаясь и немного разворачивая корпус к даме; а затем подносим правую ногу к левой, так же приподнимаясь.

Третий демарш делается с правой ноги, как и первый, и должен выполняться в то же место, что и первый.»

Трактовка первого абзаца в попытке реконструировать шаг «демарш» ставит в тупик. Дважды упоминается, что в начале и в конце шага надо отвезти правую ногу назад, и в конце обе ноги должны оказаться вместе. О том, что надо двигать левой ногой нигде не упоминается. Кроме того, о втором «демарше» сказано, что он начинается левой ногой, а заканчивается правой. Исполнить эту рекомендацию крайне затруднительно.

Есть две трактовки этого места в тексте:

1. В этом месте текста описывается два разных аспекта одного и того же движения.
2. В этом месте текста автором была допущена ошибка и первый шаг «демарша» должен заканчиваться таким образом: «... подносим **левую** ногу назад, к другой ноге». Эта трактовка — отклонение от первоисточника, но другой, какой либо правдоподобной версии для понимания этого места, пока не придумали. На базе именно этой теории строится современная реконструкция первого шага «демарша».

Если продолжать следовать изложенной выше версии о том, что в первоисточнике допущена ошибка, то реконструкция самого шага «демарш» не представляется сложной:

Начинаем движение с шага назад правой ногой (возможно, перед этим выносим ее немного вперед, так чтобы получился действительно шаг), затем переносим на нее вес. В какой-то момент движения назад приподнимаемся. Есть предположение, что имеется в виду плавное аркообразное движение, как будто мы переступаем через кирпич, как во втором варианте «простого» шага, только в другую сторону. Затем подтягиваем переднюю ногу назад к задней, стопы вместе, вес остается на правой ноге. Второй шаг делается аналогично, только с другой ноги.

Имеется указание, что во время второго демарша нужно слегка повернуться к даме (вероятно, это относится к кавалерам). Если кавалер этого не делает, то во время шага получается, что он немного отклоняется от дамы. Из этого может следовать, что это указание дано для того, чтобы кавалер не отворачивался от своей партнерши и продолжал смотреть на нее. Видимо, в первом и третьем демарше то же должна делать дама.

Рик Уоллис (Rick Wallace) так же замечает, что шаг «демарш» следует делать ровно назад, так, что бы обе ступни были на одной линии. Так же он советует кавалерам, при исполнении этого шага на втором демарше разворачиваться к даме по мере своего желания, можно только лицом, а можно и всем корпусом, и обязательно посмотреть на свою даму. Дамы же должны принять этот знак почтения, и по своему выбору на него ответить [Wallace, 2007].

Есть еще одна версия исполнения шага «демарш», сильно отличающаяся от рассмотренных ранее.

В этой версии шаг следует делать вправо, назад наискосок, с правой ноги. Шаг получается со смещением в правую сторону. Второй шаг — назад и влево, с левой ноги, третий — назад и вправо, с правой ноги. Во время такого исполнения «демарша», вес переносится на отставленную назад ногу точно так же, как это делается в итальянской рипрезе<sup>2</sup>.

В схеме французского бассданса, «демарш» обычно обозначается значком — **г** или **R**.

**Онер** (*honour*) или (*Reverence*) — **поклон**. В современной учебной практике чаще всего используется термин «риверенца». Из-за этого есть соблазн понимать это движение, как поклон в итальянских танцах, что было бы в корне неправильно.

В «Тулузском» и «Брюссельском» манускриптах вначале танцев всегда стоит буква **R**, что понималось как обозначение поклона. Это неправильная трактовка. Из описания шага «демарш» видно, что в танцевальных схемах французских бассдансов он обозначен знаком **г**. Тулуз, в своем манускрипте, после

---

<sup>2</sup>Этот вариант шага взят с мастер-классов Евы Крошловой на Фестивале старинного танца (СПб, 2008 г.).

предисловия поместил список сокращений. Все сокращения указаны только заглавными буквами, и заглавная **R** стоит в списке сокращений как «демарш»! Он не только нигде не упоминает риверенцу, но и буква, которую мы считали знаком риверенцы, означает у него «демарш» [Toulouze, 1488–1496?].

Из этого следует вывод, что в схемах танцев в начале стоит обозначение шага «демарш», а не поклон, и обозначен он большой буквой только потому, что стоит в начале всей схемы танца. Возможно, демарш, открывающий танец, следует делать несколько приукрашенным, что бы он выполнял функцию поклона.

Демарш непосредственно связан с двумя другими шагами: риверенца и рипреза. В двух местах манускриптов говорится о том, что мы обычно называем риверенца. «Обратите внимание, что всякий бассданс начинается с демарша и заканчивается бранлем. . . »

«Большой бассданс начинается с бассданса; на первый такт, называемый демаршем, мы отдаем почтение даме, кланяясь в ее сторону, и этот поклон следует делать с левой ноги»

И в «Тулузском» и в «Брюссельском» манускрипте есть танец, в довольно странной схеме которого есть шаг, называемый «онер».

*Beaulte de castille*

ss d honneur d / ss d honneur d / ss d honneur d / ss ddd rrr ss d rrr ss d /

По чисто лингвистическим причинам считается, что это и есть то, что надо считать поклоном. К сожалению, в рукописях нет данных о том, как именно выполняется этот шаг.

Существует две версии о том, как надо выполнять «онер»:

1. В первом варианте танцор в процессе шага отступает немного назад, как в обычном демарше, но с левой ноги.
2. Во втором варианте, вместо того, чтобы поднести правую ногу назад, к левой, танцор возвращает вес на правую ногу вперед, и подводит к ней левую ногу.

Существует и третья версия, в которой предлагается делать «онер» также, как итальянскую риверенцу.

Уже говорилось, что в обычной записи открывающий демарш обозначается буквой **R**. Но встречаются и другие обозначения. Некоторые авторы открывающий демарш обозначают знаком **C**, что означает в принципе то же самое — Courtesy (Reverence) (Почтение).

## Понятие «мезура»

Мезура, в контексте Брюссельского и Тулузского манускриптов — это связка, последовательность набора шагов.

Теперь надо рассказать подробнее о видах мезур и классификации бассдансов.

faytes les autres plus que per faytes ⁊ les au-  
 tres sont imper faytes. Les mesures per  
 faytes sont seles qui ont pas simples deuant  
 les pas doubles et a pres avec troys desmar-  
 ches et vng branle. Les autres se disent  
 plus que per faytes et sont celes qui ont pas  
 simples deuant les pas doubles et apres avec  
 vne desmarche et vng branle. Les autres  
 sont apelees imper faytes qui ont pas siples  
 deuant les pas doubles ⁊ nout point apres avec  
 troys desmarches et vng branle. **¶ ¶ ¶**

Et est anoter que pour plus facilement en-  
 tendre les lettres que sen suyuent apres les  
 notes que pour. R. tu doibs entendre desmar-  
 che pour. B. branle pour. S. pas simple et  
 pour. D. tu doibs entendre pas double.



**A iii**

Рис. 2:

О бассдансах сказано:

«Следует отметить: есть два типа бассдансов. А именно — большой бассданс (мажор) и меньший бассданс (минор). Большой бассданс начинается с бассданса; на первый такт, называемый демаршем, мы отдаем почтение даме, кланяясь в ее сторону, и этот поклон следует делать с левой ноги.

Меньший бассданс же начинается с па-де-бребан, и на первый такт мы не отдаем почтение даме»

Первоисточники сразу подразделяют все бассдансы на два вида — мажор (большой) и минор (малый). Но дело в том, что в обоих манускриптах есть только два минорных бассданса, это *Roti bouilly ioyeux* и *Lesperance de bourbon*. Все остальные танцы относятся к мажорному типу бассдансов. Так как «минорных» бассдансов очень мало, и они скорее исключение, то вышеописанной классификацию рассматривают редко, а в обычной учебной практике этой классификацией не пользуются.

Есть еще одна трудность, связанная с «минорными» бассдансами. До сих пор наверняка не известно, что такое шаг *pas de breban* (па-де-бребан), и как он исполнялся. В первом черновике перевода одной из дошедших до нас копий книги Доменико Пьяченца «*De arte saltandi & choreas ducendi*» есть указание на то, что это может быть просто серия сальтарелли или что-то похожее. Есть мнение, что «Бребан» — это Нидерланды. В современной учебной практике шаг па-де-бребан принято исполнять подобно итальянскому сальтарелло.

## Типы мезур

1. Первая классификация строится по количеству «двойных» шагов. В каждой фигуре может быть или один, или три, или пять таких «двойных» шагов. Если пять, фигура называется «grand» — большая. Если три — «moуеп», средняя. Если только один — «petit», малая.
2. Каждая из них подразделяется еще на четыре подвида в зависимости от количества в мезуре «демаршей» и от наличия «простых» шагов после сета «двойных». В «совершенной» фигуре после «двойного» идет «простой» шаг, в «несовершенной» — нет.

Каждая комбинация имеет свое название.

Большой наиболее совершенный	ss ddddd ss rrr b
Большой совершенный	ss ddddd ss r b
Большой несовершенный	ss ddddd rrr b
Большой очень несовершенный	ss ddddd r b
Средний наиболее совершенный	ss ddd ss rrr b
Средний совершенный	ss ddd ss r b
Средний несовершенный	ss ddd rrr b

Средний очень несовершенный	ss ddd r b
Малый наиболее совершенный	ss d ss rrr b
Малый совершенный	ss d ss r b
Малый несовершенный	ss d rrr b
Малый очень несовершенный	ss d r b

Приведенная выше схема основана на тексте «Тулузского» манускрипта, так как в Брюссельском манускрипте не все указания на этот счет ясны. Тексты обоих манускриптов есть разночтения, какая мезура как называется.

В дополнение уже к основным мезурам есть еще две связки, которые не вписываются в общую схему:

1. Первая состоит из: ss d r d r b

Это единственная фигура, которая в более поздней книге Модерна встречается без изменений. Несмотря на то, что эта связка не укладывается в общую схему, она встречается очень часто: в «Брюссельском» манускрипте она встречается 32 раза.

2. Вторая состоит из: ss d r

Распространенная, но не попавшая в классификацию связка, представляет собой как бы надстройку к другим фигурам в некоторых танцах. Часто она стоит в бассдансе, как небольшое вступление. Это не мезура сама по себе, т. к. в танцах всегда четко указано количество связок, и видно, что эта фигура не считается полноценной мезурой. В «Брюссельском» манускрипте она встречается пятнадцать раз, и всегда прибавляется к средней мезуре, совершенной либо несовершенной.

Пример:

*Alençon*

R b / **ss d r ss** ddd ss rrr b / ss d ss rrr b / ss ddd ss rrr b /

Совершенно очевидно, что каждая мезура начинается с двух одинарных шагов и заканчивается шагом «бранль». В танцевальных схемах французских бассдансов конец одной и начало другой обозначается знаком / или выделяется скобками.

## Принципы танца бассданса

Большинство танцев типа «французский» бассданс соответствует следующему:

1. Пять типов шагов
2. Соответствуют «формуле» мезуры по шагам.

3. Последовательные мезуры в танце имеют различные длины (большую, среднюю, малую)
4. Каждый вид шага занимает одно и тоже время: один темпо. *Каждое темпо делится на шесть счетов* [Wallace, 2007]

## Манера движения

В «Брюссельском» манускрипте есть замечание по этому поводу: «Когда каждый танцует. . . , то идет спокойно, без метания, настолько изящно, насколько возможно»

Рик Уолис в своей работе «Другой взгляд на танцы Бургундии XV столетия» советует во время исполнения бассдансов держать грудь высоко поднятой, тело прямо и никогда во время исполнения «простых» и «двойных» шагов не опускаться на полную стопу.

## Изучение и практика

### Терминология и техника исполнения пяти движений французского бассданса

#### Простой, одинарный шаг

Этот шаг часто называют «шемпю». Настоятельно предлагаю отойти от соблазна использовать в французских бассдансах итальянскую терминологию, что часто просто приводит к путанице и замешательству учеников.

Исполнение:

Оттолкнуться правой ногой и сразу встать на высокие полупальцы, одновременно с толчком, вынести левую ногу вперед и перенести на нее вес, и постепенно опуститься, словно придавливая пяткой не видимую пружину. Правую ногу, не приставляя вынести вперед, но не ставить на пол (допустимо кончиком носка касаться пола).

Оттолкнуться левой ногой и перенести вес на правую ногу, встав на высокие полупальцы. Левая нога так же, как раньше правая, не приставляется, а выносится вперед.

#### Двойной шаг

Этот шаг часто называют «допшио». Так же как и в первом случае предлагаю не использовать этот термин в применении к французским бассдансам, дабы избежать путаницы.

Исполнение:

Оттолкнуться правой ногой и сразу встать на высокие полупальцы, одновременно с толчком, вынести левую ногу вперед и перенести на нее вес. Не

опускаясь на стопу левой ноги, надо вынести вперед правую ногу и перенести на нее вес, затем опять левую (все это время идем вперед на высоких полупальцах с выносом веса на выдвинутую ногу). В конце третьего шага опускаемся на стопу левой ноги, словно придавливаем пяткой тугую пружину (опускание не должно быть резким) и выносим вперед правую ногу, не перенося на нее вес. Кончиками пальцев правой, вынесенной вперед ноги, касаемся пола.

Второй «двойной» шаг выполняется точно таким же образом, но начинается с правой, вынесенной вперед ноги. Третий «двойной» шаг выполняется опять с левой ноги.

Первый шаг «двойного» делается длиннее чем два последующих шага. Двойной шаг делается на шесть счетов. На 1 — оттолкнуться и встать на левую ногу, на 2 — сделать паузу, на 3 — шагнуть правой ногой, на 4 — левой, на 5 — опустится на стопу левой ноги, на 6 — вынести вперед правую ногу.

## **Бранль**

Выше я приводила несколько вариантов реконструкции этого шага. Сама я предлагаю для практического использования второй из описанных вариантов. Есть некоторый нюанс в этом шаге, на котором мне бы хотелось заострить внимание, а именно: на левой ноге.

Сам шаг делается через высокие полупальцы, танцоры словно описывают дугу над полом. Как уже говорилось, шаг заканчивается с переносом веса обратно, на правую ногу и поднесением левой ноги к правой. Однако левую ногу следует не приставлять к правой, а сразу вынести вперед, но, не перенося на нее веса. То есть пред началом следующего шага вес вашего тела должен быть только на правой ноге.

Во время исполнения шага «бранль» происходит скрутка корпуса. Совершая шаг влево, выносятся правое плечо, шаг вправо — левое. Мы как бы оборачиваемся в ту сторону, в которую делаем шаг. Сильную скрутку делать вовсе не обязательно. Можно только слегка повернуть голову в нужную сторону, с небольшим кивком.

Шаг «бранль» исполненный просто, без скруток или хотя бы кивка головой, выглядит незаконченным движением.

## **Демарш**

Этот шаг часто называют «рипрезой». Предлагаю так же, как и в двух предыдущих случаях отказаться от итальянской терминологии, дабы не возникало путаницы. Демарш — это не рипреза.

Рассматривая различные версии этого шага, я приняла на веру то обстоятельство, что в «*Брюссельском*» манускрипте допущена ошибка. Из основанных на этой теории версиях, я остановилась на первом варианте реконструкции этого шага.

Однако этот шаг на деле правильно и красиво исполнить достаточно сложно, мешает длинный шлейф платья дамы. В этом шаге, больше чем кажется на первый взгляд, скрытых и неожиданных сложностей.

«Демарш» делается строго назад. При этом кавалер и дама держатся за руки. Кавалер делает «демарш» всегда строго подстраиваясь под даму! Дама не может делать больших шагов назад, так как велик риск наступить на шлейф и упасть.

Исполнение:

Первый шаг демарша всегда начинается с правой ноги. Сразу замечу, что изначально правая нога будет выдвинута вперед, а весь вес будет находиться на левой ноге.

Далее правая нога отводится четко назад, так что бы обе стопы стояли на одной прямой. Пальцы правой ноги не отрывается от пола во время этого движения, иначе носок обуви может загнуться. Дамы во время шага назад ногой отодвигают шлейф.

Шагнув назад на правую ногу мы сгибаем ее в колене (как бы приседаем), перенося на нее вес. Затем подтягиваем к правой ноге левую, также не отрывая пальцы стопы от пола. Одновременно с этим движение надо медленно подняться на правой ноге и закончить движение, стоя на высоких полупальцах, распределив вес на обе ноги.

Второй шаг демарша, делается с левой ноги, третий — с правой.

## **Онер**

Этот движение — самый спорный момент в реконструкции французских танцев. В практике я использую второй вариант реконструкции, из описанных выше, но с некоторыми оговорками.

Попробовав все варианты на практике, я остановилась, на том, что дама отвечает легким поклоном корпуса, в то время как кавалер совершает большой широкий демарш, разворачиваясь лицом к даме. В конце такого демарша кавалер через правую ногу возвращается к даме и разворачивается лицом по ходу движения. Красивее, если танцующая пара во время онера не разъединяет рук.

## **Положение рук**

Руки — немаловажный момент в бургундских бассдансах. Танцующие пары держались за руки от начала и до конца танца.

Кисть руки кавалера должна лежать сверху руки дамы, либо на ее запястье, оставляя пальцы свободными.

Руки сгибали в локтях и держали весьма высоко, на уровне талии, или даже чуть выше. Нередко, руки танцующих соприкасались между собою до локтей.

Дамы чаще всего свободную руку клали на живот, придерживая длинное платье спереди [Фиалко, 2007].

Кавалеры свободную руку либо держали опущенной, либо ставили на пояс, правда последнее чаще встречается на миниатюрах, где изображены итальянцы.

## **Положение корпуса и головы**

О том, как во время танцев следует держать корпус и голову, в «Брюссельском» и «Тулузском» манускрипте есть только отдельные упоминания. Изображения того времени тоже не дают нам четкой картины. Однако, известно, что во многом мода на одежду делает танец.

Именно мода бургундского двора во многом определила характер движения французского бассданса.

Дамы не могли делать быстрых и резких движений, так же крайне затруднительно было для них идти назад спиной. Тяжелый шлейф и оттягивал и мешал передвижению. Что бы не наступить на подол, дама часто подтыкала спереди верхнее платье за пояс, или придерживала его рукой. Для соблюдения центра тяжести дамы слегка откидывались назад. Из-за такой постановки корпуса они казались беременными. В то время женская беременность выставлялась на показ, так как такой «беременный» силуэт был в моде.

Голова дамы была слегка опущена. Большой, часто совсем не легкий, высокий головной убор оттягивал голову назад. От этого очень уставала шея.

С откинутым назад торсом и опущенной вниз головой дама стояла изогнувшись, словно буква S. Это подтверждают и многочисленные, сохранившиеся до наших дней изображения. Хотя, на этих же миниатюрах, часто можно видеть дам, стоящих прямо, как и мужчины.

Однако, я склоняюсь к первой версии, исходя из своего опыта движения в платье того времени.

Мужчины — в отличии от дам, стоят либо прямо, либо их корпус наклонен к даме.

Мужчины как и дамы, танцевали в головных уборах, но голову держали прямо, не склоняя на грудь.

## **Геометрия французских бассдансов**

В каком направлении исполнялись танцы? Танцевала их одна пара или несколько? Может, каждая пара танцевала в произвольном для себя направлении?

Ни на один из этих вопросов мы не сможем ответить, если будем оперировать только описаниями танцев.

Что бы ответить на поставленные вопросы, надо обратиться к миниатюрам того времени.

В этой статье, я не буду делать глубокого анализа изображений, а лишь озвучу общеизвестный итог:



Рис. 3:

1. Французские бассдансы чаще всего исполнялись колонной пар. Первая пара выбирала направление, остальные шествовали за ней. Судя по изображениям, колонна танцующих вовсе не обязательно двигалась по прямой линии от одного конца залы до другого. Исполнители неспешно могли перемещаться из одного помещения в другое, разворачиваться, когда заканчивалось место, или шествовать по залу наискосок.
2. Так же встречаются изображения, где очевидно, что бассданс исполняется по кругу. По или против часовой стрелки.
3. Известно, что существовали бассдансы с определенными сложными фигурами, которые было удобно исполнять, только танцуя четко по прямой линии. Например, известный танец из «Брюссельского» манускрипта *La danse de cleves*.

## Этикет в танце

До нас дошло совсем немного источников, из которых мы можем подчерпнуть точные сведения о правилах поведения дамы и кавалера во время исполнения танцев. Однако, сохранился небольшой текст, принадлежащий Гульельмо, на эту тему, изобилующий весьма интересными подробностями [Guglielmo Ebreo of Pesaro, 1995]. Приведу несколько цитат:

«Молодой и добродетельной даме, ежели она желает постичь и усвоить сию науку и искусство, подобает держать себя много более скромно и смиренно,

нежели мужчине»

«Ее облику должна быть присуща сдержанность и воздушность, а манеры должны быть приятными, скромными и нежными. Движения ее пусть будут мягкими и смиренными, а осанка — горделивой и полной достоинства; шаг должен быть легким, жесты — красивыми и четкими. Взгляд не должен быть надменным или блуждающим (не следует смотреть во все стороны, как делают многие), но лучше всего, если дама будет по большей части скромно смотреть вниз; но и не опуская при этом голову на грудь, как многие.» [Guglielmo Ebreo of Pesaro, 1995, стр. 109]

Здесь, стоит оговориться, что автор обращался в тексте к итальянскому обществу, где головные уборы, и вся женская одежда в целом, разительно отличалась от бургундского платья того времени. Головной убор итальянок был значительно проще и меньше по размеру, чем сложные уборы французенок. Он не оттягивал голову назад.

Тем ни менее, автор утверждает, что и в Италии дамы часто держали голову склоненной вниз! Что же говорить о французенках, где такое положение головы диктовалось обычным удобством.

Так же Роббер де Блуа, еще в XIII веке в своем стихотворении «Хороший тон для дам» отмечал, что дама никогда не должна смотреть мужчине в лицо, разве что тому, кому по праву принадлежит ее любовь, то есть — мужу [Виоллеле-Дюк, 2003, стр. 36].

Так же, опираясь на дошедшие до нас изображения танцев того времени, можно предположить, что дамы во время исполнения бассдансов никогда не подбирали шлейф. Интересно заметить, что при исполнении других танцев того же периода, например бранлей, дамы не только перекидывали шлейф на руку, но и подтыкали его за пояс позади себя! Правда и такие изображения встречаются не часто.

## Забавная заметка

В завершении статьи я хотела бы упомянуть об итальянском термине «французский танец», который есть в текстах Джованни Амброзио. Автор в своей работе приводит несколько танцев, как «французские»: бассданс *Borges*, балло *Amoroso*, и балло *Petit Riense*. Что имел ввиду Джованни Амброзио, когда говорил, что тот или иной танец «французский» до сих пор — спорный вопрос.

Одни исследователи склонны считать, что так автор описал танцы, заимствованные из Франции. Другие предполагают, что это просто какой-то, употребляемый в то время термин, значение которого нам сейчас уже не понятно. Обе версии в равной степени возможны [Guglielmo Ebreo of Pesaro, 1995, стр. 235].

Для иллюстрации, привожу хореографическую схему «французского» бассданса *Borges*, описанного Джованни Амброзио (см. табл. 1).

Линейное строение этого танца необычно для хореографии итальянского бассданса, тогда как для бургундского танца, такое строение типично.

Таблица 1: *Borges* (Борджес) — Горожанин.

Исполняется парой.

Вперед, с левой ноги.

2 ш. 5д. 2 ш.

Назад, с правой ноги

3 ш.

На месте.

2 континенца (л.пр.)

Идем вперед, с левой ноги.

2 ш. 1д.

Назад с правой ноги.

3 ш.

На месте.

2 континенца (л.пр.)

Конец танца.

Если шемпио назад заменить демаршем, а континенца бранлем, то получается:

/ss ddddd ss rrr b/ ss d rrr b/

Приведенная выше схема ничего вам не напоминает?

## Список литературы

[Виолле-ле-Дюк, 2003] *Виолле-ле-Дюк*. Жизнь и развлечения в средние века / Э. Э. В. ле Дюк. — СПб: Евразия, 2003.

[Фиалко, 2007] *Фиалко, О.* Положение рук в танцах XV–XVI веков / О. Фиалко. — 2007. — <http://olka-fialka.livejournal.com/544211.html> .

[Худеков, 1914] *Худеков, С. Н.* История танцев / С. Н. Худеков. — СПб: Типография «Петербургская газета», 1914. — Т. 2.

[Daniel of Falling Rocks, 1991] *Daniel of Falling Rocks*. Burgundian Basse Dance: A Reconstruction of the Brussels MS / D. of Falling Rocks // *Letter of Dance, SCA Renaissance Dance*. — 1991. — Vol. 2. — [http://www.pbm.com/~lindah1/lod/vol2/brussels\\_reconstruction.html](http://www.pbm.com/~lindah1/lod/vol2/brussels_reconstruction.html) .

- [Guglielmo Ebreo of Pesaro, 1995] *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De Pratica Seu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing* / G. E. of Pesaro; Ed. by B. Sparti, M. Sullivan. — Oxford: Carendon Press, 1995.
- [Toulouse, 1488–1496?] *Toulouse, M. de. L'art Et Instruction De Bien Dancer* / M. de Toulouse. — Facsimile, 1488–1496? — <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouse/> .
- [Wallace, 2007] *Wallace, R. Another look at Fifteenth Century Burgundian Basse Dance* / R. Wallace // Known World Dance Symposium. — 2007. — <http://www.peterdur.us/kwds2007/proceedings/Another-Look-at-Fifteenth-Century-Burgundian-Basse-Dance.htm> .

## Манускрипт Гресли как самый ранний источник по танцам в Англии

В 1984 году в Англии, в Дербишире был обнаружен очень интересный документ, ныне известный как манускрипт Гресли. В 1996 году Дэвид Феллоу в журнале «RMA Research Chronicle» опубликовал статью, в которой привел содержание документа, а также историю его нахождения и некоторые исследования описанных танцев. Манускрипт — рукописная тетрадь, содержащая записи различного характера: трактаты по хиромантии, физиогномике, несколько молитв и описание танцев. Точно датировке документ не поддается, но, судя по разным деталям, относится примерно к 1500 году,  $\pm 20$  лет. Авторство манускрипта точно не установлено, считается, что он написан неким Джонсом Банисом. Район обнаружения рукописи никогда не был центром активной жизни городов и английского двора, а сам автор нигде не отмечен ни как хореограф, ни как музыкант, ни как-либо еще. Тем не менее стиль описания танцев, их количество и развитая терминология позволяют утверждать, что эти танцы имели широкое распространение в Англии в конце XV — начале XVI веков.

Манускрипт имеет необыкновенное значение для историографии английских танцев, потому что в значительной мере меняет взгляд на традицию и формирование английской танцевальной культуры. Исследование манускрипта доказывает значительно более ранние связи английской танцевальной школы с итальянской, что идет в разрез с бытовавшим ранее мнением о схожести английских танцев конца XV века с французскими бассдансами и появлением итальянского влияния значительно позже — с распространением гальярды. Английские названия соседствуют с французскими; существует и влияние итальянской традиции.

Всего в трактате упоминается 92 танца, только 26 из них представлены описаниями движений, 13 — нотным текстом, 8 — и тем, и другим. Названия некоторых танцев схожи с названиями из других известных источников, однако описания танцев отличаются. С другой стороны сходство хореографии некоторых танцев имеет место быть.

Движения танцев в манускрипте Гресли достаточно сложны. Поскольку рукопись является не учебником, а скорее записной книжкой, в ней не дается определения многих терминов, и выяснить о чем именно идет речь возможно только из контекста или путем сравнения с терминам в других аналогичных источниках.

Таблица 1: Соответствия терминологии шагов

<b>English</b>	<b>Italian</b>	<b>French</b>
<i>Singles</i>	<i>Sempi</i>	<i>Simples</i>
<i>Doblis</i>	<i>Doppi</i>	<i>Doubles</i>
<i>Obeysawance</i>	<i>Riveranza</i>	<i>Reverance</i>
<i>Torne</i>	<i>Volta</i>	
<i>Wholl torne</i>	<i>Volta tonda</i>	
<i>Half torne</i>	<i>Meza volta</i>	
<i>Lepe</i>	<i>Salto</i>	
<i>Stop</i>	<i>Posada</i>	
<i>Brawle</i>		<i>Branle</i>

Таблица 2: Специфичные термины

Flowrdelice
Trett
Retrett
Rak/rakkis
Horn pepy
Hertt

Как видно из табл. 1, существуют параллели в терминологии с другими источниками, но в то же время (табл. 2) существуют термины сугубо специфичные для манускрипта Гресли и не имеющие аналогов.

Также нужно отметить, что в отличие от описаний французских бассдансов и наоборот, аналогично описанию балли, присутствуют термины, связанных с направлением движения. Этих терминов много и, возможно, они описывают разные способы движения в разных направлениях. Зачастую их значение неоднозначно — один и тот же термин может употребляться и как конкретный единичный шаг (retrett — как единичный шаг назад — 3 retretts) или как серия каких-либо шагов вообще в направлении «назад». Причем из описаний понятно, что шаги могут выполняться в двух вариантах, как с разворотом тела на 180 градусов, так и без него.

Кроме того, в отличие от описаний французских бассдансов, с их постоянной структурой, правилами размеров, начала и конца танца, в манускрипте Гресли используется значительное разнообразие последовательностей шагов. При описании многих танцев автор использует пометку trace, что, судя по всему, озна-

чает некую вступительную последовательность шагов, возможно, аналогичную итальянской *entrada*, которая состояла из устойчивой последовательности движений, в ходе которых танцоры перемещались по залу, чтобы занять позиции для начала танца. Этот же термин, употребляемый как *double-trace* обозначает повторение танца.

Стиль использования простых и двойных шагов в танцах, описанных в манускрипте, отличается от того, что известно о танцах Франции и Италии. Если во французских бассдансах простые шаги всегда используются попарно, а двойные — группами по одному, трем или пяти, а в Италии простые почти всегда оказываются по два, а двойные — группами из одного или двух, то в Англии количество простых шагов всегда кратно трем, а двойные используются очень редко и только парами. Объяснение причин столь редкого использования термина «двойной шаг» м.б. следующим:

- Танцы, упоминается в манускрипте, являются крайне нетипичными для английской танцевальной культуры в целом;
- двойные шаги действительно по какой-то причине крайне редко используются в танцах Англии;
- двойной шаг являлся широко употребимым, и поэтому при указании направления движения (без названия шага) можно считать, что исполнялись именно двойные шаги.

Музыка, описанная в документе, по строению и тональности также более схожа с итальянскими балли, чем с французскими бассдансами. Большая часть описанных танцев рассчитана двух или трех танцоров, существуют лишь два танца для четверых и семь танцев не содержат по этому поводу указаний.

Часто употребляемыми в танцах манускрипта Гресли являются последовательные повторы танцорами движений друг за другом, иногда довольно сложные, обмены местами и проходы между другими танцорами. Структура движения во всех танцах более или менее линейная, ни один из них не начинается в кругу.

Интересно отметить, что, по мнению Д. Феллоу танцы, помещенные в манускрипт Гресли, исполнялись исключительно мужчинами, поскольку о женщинах в рукописи специально ничего не упоминается. Безусловно, в некоторых танцах определенные группы участников не выступают в качестве партнеров. в то же время есть и такие танцы, где смешанные пары выглядят довольно убедительно. И опять же, на основании одной лишь группы записей никаких точных выводов сделать нельзя, но некоторые танцы в рукописи можно сравнить с другими современными им танцами, где предусматриваются пары из кавалеров и дам. К тому же сравнительный анализ может рассматривать не только тот отрезок времени, с которым связывается появление рукописи, но и

контекст эпохи. Собрание бассдансов в Солсберской рукописи датируется 1400-ми гг.; Роберт Коупланд (Robert Copelaunde) опубликовал его в 1500-х. Эти бассдансы, хотя и считаются французскими, вполне могли исполняться также в Англии, а в них задействованы как мужчины, так и женщины. Более того, танцы Судебных Иннов (относящиеся ко времени правления Генриха VIII) также исполнялись в смешанных парах. Поскольку эти факты отражают танцевальную культуру Англии XV–XVI вв., было бы странным предположить, что танцы смешанным составом сперва были популярны, а затем исчезли на короткое время только для того, чтобы вскоре вновь вернуться исключительно в качестве придворных танцев.

Описания сугубо мужских танцев числом более 90 могли появиться только в том случае, если такие танцы являлись частью более значительного представления вроде маскарада. Несмотря на возможность такого объяснения, сомнительно, чтобы столь обширное собрание танцев могло быть найдено в единичном документе без всяких упоминаний о маскарадах в других источниках.

При работе над реконструкцией танцев манускрипта важно помнить, что источником являются чьи-то личные записи, а не опубликованный сборник танцев. Поэтому встречаются некоторые неточности, коих могло не оказаться в тщательно проработанном варианте.

## Список литературы

- [Borgia, 1998–2000] *Borgia, G. F. da*. Танцы из коллекции манускриптов Гресли (The Gresley Dance Collection) / G. F. da Borgia. — Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца. Библиотека., 1998–2000. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/50> .
- [Nevile, 1999] *Nevile, J.* Dance Steps and Music in the Gresley Manuscript / J. Nevile // *Historical dance, Dolmetsch Historical Dance Society.* — 1999. — Vol. 3, no. 6. — <http://www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd3n6p02.pdf> .

Шестопалова Наталья

## Каскарды Карозо

реферат статьи Ian Andrew Engle (Sion Andreas o Wynedd) Dell' Arte  
Cascardare [Engle, 1996]

Как известно, в трактатах XVI в. чаще всего встречаются танцы под названием «baletto». Это очень широкое понятие, оно включает в себя множество танцев разных типов. Однако наряду с этим названием встречаются и другие, более соответствующие требованиям жанрового обозначения. Одно из них — «cascarde».

Каскарды — подвижные танцы со стабильным трехдольным метром и типовой структурой, исполняющиеся в паре лицом друг к другу. В качестве исключения встречаются каскарды на троих (например, «Allegrezza D'Amore»), которые заметно отличаются от парных.

Каскарды (за некоторыми нюансами)<sup>1</sup> встречаются только в трактатах Фабрицио Карозо. Возможно, он и явился создателем этого типа танцев как некоей «марки» своей школы. По количеству каскарды составляют примерно четверть всех представленных у него танцев: в «Il Ballarino» их 21 из 81 танцев<sup>2</sup> [Lindahl], в «Nobiltà di Dame» — 11 из 51<sup>3</sup> [Caroso, 1995].

Музыка к каскардам — легкая, подвижная, взята из популярных песен того времени, а в учебниках, как это водится, кочует из танца в танец. Характером музыки определяется выбор шагов: основной проходной шаг — спеццато (*seguito spezzato*).

<sup>1</sup> «Allegrezza D'Amore», включенная в «Il Ballarino» имеет подзаголовок «Cascarda di M. Oratio Martire», из которого можно заключить, что данный танец не принадлежит Карозо.

В книге «Libro di Gagliarda» Ливии Луи есть танец под названием «Leggiadra Pargoletta», о котором указано: «*si fineranno detta Cascarda, con far la Reuerenza incontra tempo*». Кроме того, лютевая табулатура к «Leggiadra Pargoletta» содержит заголовок «*Intauiolatura di Liuto dela Cascarda*». Однако хотя в танце действительно много каскардных элементов, он не может считаться каскардой из-за двухдольного метра.

<sup>2</sup> В данной статье будут рассматриваться только 16 из них. Из поля зрения были исключены каскарды на троих: «Squilina», «Bella Gioiosa», «Allegrezza D'Amore», а также «Fulgente Stella» и «Candida Luna», нетипичные по другим признакам (в частности в «Fulgente Stella» происходит смена метра с трехдольного на двухдольный).

<sup>3</sup> «Nobiltà di Dame» — вторая книга Карозо, сильно отличающаяся от «Il Ballarino» с точки зрения эстетических принципов. Каскарды из нее также не будут рассматриваться в данной статье. Каскарды из «Nobiltà di Dame»: «Alta Regina», «Doria Colonna», «Allegrezza D'Amore», «Specchio D'Amore», «Ghirlanda D'Amore», «Ninfa Leggiadra», «Rara Belta», «Amor Prudente», «Donna Leggiadra», «Fulgenti Rai», «Alta Cardana».

Длине куплета песни соответствует одна часть танца, далее музыка повторяется. Всего в каскардах бывает от трех до семи частей, но чаще всего встречаются четырех- или пятичастные каскарды.

Части имеют песенную структуру: делятся на основную часть и припев. Внутри основной части можно выделить заглавный и средний разделы. Каждый раздел имеет свой регламент, в границах которого от части к части, а также от танца к танцу происходит варьирование (отражающее богатство творческой фантазии хореографа).

Зависимость между разделами, влияние одного раздела на содержание другого пока не выявлено. Зато удалось проследить логику сквозного развития некоторых разделов от части к части (в рамках целого танца).

Заглавный раздел играет в каждой части доминирующую роль благодаря своему начальному положению и масштабному превосходству.

Выразительный смысл заглавного раздела заключается главным образом в геометрии перемещений танцоров в пространстве. (В отличие от последующих разделов, где смысловой акцент переносится на исполнение шагов).

В заглавном разделе существует три основных типа пространственных фигур, которые последовательно сменяют друг друга на протяжении танца.

1 тип фигур имеет два варианта выполнения:

Вариант а: партнеры меняются местами и возвращаются на исходную позицию за 4 спеццато (*seguito spezzato*), делая полный круг по часовой стрелке.

Вариант б: вместо первых двух спеццато партнеры делают реверанс и за оставшиеся 2 спеццато меняются местами по кругу, лицом в центр, описывая, таким образом, полукруг.

2 тип фигур: партнеры сходятся и расходятся (наподобие *sides* в контрдансах)

3 тип фигур: партнеры меняются местами по кругу по часовой стрелке за 2 простых + двойной (чаще всего это 2 спеццато + *semidoppio* (*seguito semidoppio*)) и возвращаются обратно против часовой стрелки.

В каскарде с минимальным количеством частей — трехчастной «*La Castellana*» — заглавному разделу каждой части соответствует один из типов фигур (см. табл. 1).

В каскардах с большим количеством частей первый или второй тип пространственных фигур либо просто дублируется, либо проводится зеркально (см. табл. 2).

Удвоение начинается со второго типа фигур. В четырехчастных каскардах он проводится зеркально. Фигура исполняется партнерами по-очереди и, таким образом, превращается в соло кавалера и дамы. При этом в последней части

Таблица 1: Заглавный раздел в «La Castellana»

Название танца	Часть 1	Часть 2	Часть 3
La Castellana	1 тип фигур: полный круг (вариант а)	2 тип фигур	3 тип фигур

Таблица 2: Заглавный раздел в четырехчастных каскардах

Название танца	Часть 1 (1 тип фигур)	Часть 2 (2 тип фигур)	Часть 3 (2 тип фигур)	Часть 4
Chiara Stella	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	3 тип фигур
Fiamma d'Amore	полукруг (вариант b)	соло кавалера	соло дамы	3 тип фигур
Florido Giglio	полукруг (вариант b)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур
Laccio d'Amore	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур
Maraviglia d'Amore	полукруг (вариант b)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур

Таблица 3: Заглавный раздел в «Chiara Stella»

Название танца	Часть 1 (1 тип фигур)	Часть 2 (1 тип фигур)	Часть 3	Часть 4
Chiara Stella	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	2 тип фигур	3 тип фигур

Таблица 4: Заглавный раздел в пятичастных каскардах

Название танца	Часть 1 (1 тип фигур)	Часть 2 (1 тип фигур)	Часть 3 (2 тип фигур)	Часть 4 (2 тип фигур)	Часть 5
Bentivoglio	полный круг (вариант а)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур
Fedeltà	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	2 тип фигур	2 тип фигур	2 тип фигур
Gentilezza d'Amore	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур
Giunto m'ha Amore	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур
Gloria d'Amore	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	3 тип фигур
Gracca Amorosa	полукруг (вариант b)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	3 тип фигур
Vita e Quanto Haggio	полный круг (вариант а)	полный круг (вариант а)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур

танца может вместо третьего типа фигуры снова исполняться второй тип, но теперь уже в своем основном виде: кавалером и дамой одновременно.

Исключением из общего правила является «Chiara Stella» (табл. 3), где удваивается не второй тип фигур, а первый.

В пятичастных каскардах (см. табл. 4) удваивается 1 тип пространственных фигур. Встречается 2 вида сочетания его вариантов: либо дважды проводится вариант а, либо сначала вариант b, потом вариант а: в середине танца реверанс не исполняется.

В шести- и семичастных каскардах второй тип пространственных фигур удваивается еще раз. Второе соло в «Leggiadra Ninfa» исполняется в отличие от первого на другом расстоянии (табл. 5).

Средний раздел всецело посвящен шагам.

По сравнению с другими разделами, он небольшой, носит наиболее нерегулярный характер. Длина и само наличие среднего раздела зависит от того, сколько музыки останется на его долю. Дело в том, что его место в структу-

Таблица 5: Заглавный раздел в «Alta Regina» и «Leggiadra Ninfa»

Название танца	Часть 1 (1 тип фигур)	Часть 2 (1 тип фигур)	Часть 3 (2 тип фигур)	Часть 4 (2 тип фигур)	Часть 5	Часть 6	Часть 7
Alta Regina	полу-круг (вариант b)	полный круг (вариант a)	соло кавалера	соло дамы	2 тип фигур	2 тип фигур	
Leggiadra Ninfa	полу-круг (вариант b)	полу-круг (вариант b)	соло кавалера	соло дамы	второе соло кавалера	второе соло дамы	2 тип фигур

ре танца крайне невыгодно. Зажатый между двумя крайними разделами, он нередко поглощается заглавным разделом, иногда припевом. Чаще всего это происходит в тех случаях, когда музыка не обладает ярко выраженным членением на 3 части. В девяти из шестнадцати рассматриваемых здесь каскард средний раздел опущен хотя бы раз. Обычно если средний раздел опускается, то сразу во всех частях, кроме одной, чаще всего второй. Тогда он обычно состоит из 2 скамбиат (scambiate).

Можно выделить такие разновидности среднего раздела как: полный, сокращенный и иррегулярный.

Полный средний раздел (табл. 6) построен на шагах спеццато (seguito spezzato), либо пассо (passo grave), либо скамбиате (scambiate). Если по музыке останется лишнее время, оно заполняется шагом меза-риверенца (meza Riverenza). Чаще всего в танцах с полным средним разделом от части к части шаги меняются.

Сокращенный средний раздел (табл. 7) состоит из пунтато (passi puntate) или трабукетто (trabucchetti).

Припев — наиболее стабильная часть танца. Он либо полностью повторяется на протяжении всего танца, либо изменяется от части к части по схемам: abba, aabb или abc. Интересно, что ассиметричные схемы, такие как, например, abaa, никогда не встречаются.

Танцы с повторяющимся припевом (aaaa): «Alta Regina», «Benti-voglio», «La Castellana», «Chiara Stella», «Fiamma d'Amore», «Giunto m'ha Amore», «Gracca Amorosa», «Vita e Quant' Haggio».

Танцы с симметричным припевом (abba): «Gloria d'Amore», «Maraviglia d'Amore».

Танцы с припевом типа aabb: «Allegrezza d'Amore», «Alta Sergarda», «Florida

Таблица 6: Полный средний раздел

Название танца	Часть 1	Часть 2	Часть 3	Часть 4	Часть 5	Часть 6
Alta Regina	поглощен заглавным разделом	скамбиато	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом
Alta Sergarda	поглощен заглавным разделом	скамбиато	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом		
Bentivoglio	поглощен заглавным разделом	скамбиато	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	
Fedeltà	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	скамбиато	
Gentilezza d'Amore	поглощен припевом	скамбиато	поглощен припевом	поглощен припевом	поглощен припевом	
Giunto m'ha Amore	поглощен заглавным разделом	скамбиато	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	скамбиато	
Gracca Amorosa	спеццато	скамбиато	пассо	пассо	пассо	

Таблица 7: Сокращенный средний раздел

Название танца	Часть 1	Часть 2	Часть 3	Часть 4	Часть 5
La Castellana	пунтато	пунтато	пунтато		
Chiara Stella	трабукетто	трабукетто	трабукетто	трабукетто	
Gloria d'Amore	пунтато	поглощен заглавным разделом	пунтато	пунтато	трабукетто

Таблица 8: Иррегулярный средний раздел

Название танца	Часть 1	Часть 2	Часть 3	Часть 4	Часть 5	Часть 6
Allegrezza d'Amore	трабукетто	иррег.	иррег.	иррег.		
Fiamma d'Amore	скамбиато	иррег.	иррег.	иррег.		
Florido Giglio	скамбиато	иррег.	иррег.	пассо		
Laccio d'Amore	поглощен припевом	поглощен припевом	поглощен припевом	иррег.		
Leggiadra Ninfa	поглощен заглавным разделом	поглощен заглавным разделом	Irregular Mostra	иррег.	иррег.	иррег.
Maraviglia d'Amore	скамбиато	спеццато	спеццато	иррег.		
Vita e Quant' Haggio	пассо	пассо	иррег.	иррег.	иррег.	

Giglio», «Laccio d'Amore», «Leggiadra Ninfa».

Танцы с припевом типа abc: «Fedeltà», «Gentilezza d'Amore».

В основе припева лежит последовательность шагов: 2 простых + двойной. Чаще всего это 2 спецата + семидопшио (seguito spezzato + seguito semidoppio). Впрочем, используются также саффиче (saffice), пассо граве (passo grave), пунтато (passo puntato), транго (trango), финито (seguito finto) в качестве простых и 2 пасси прести + каденца (passi presti + cadenza), сагвито (seguito ordinario) и коринто (corinto) в качестве двойных.

Припев может повторяться зеркально. Танцы с повторяющимся припевом: «La Castellana», «Chiara Stella», «Gracca Amorosa», «Vita e Quant' Haggio», «Alta Sergarda», «Florida Giglio», «Gentilezza d'Amore».

В конце припева танцоры не обязательно должны вернуться на те места, с которых он начинался.

Принципы организации каскард оказали влияние на ряд других танцев той эпохи. В частности, много общих черт связывают каскарды и спаньолетты, представленные как у Карозо, так и у Негри. Некоторые исследователи, например, Ian Andrew Engle, считают, что спаньолетты — частный случай каскард [Engle, 1993–1996].

Некоторые отдельные танцы также могут напоминать каскарды. Это, например, «Bizzaria d'Amore» из «Le Gratie d'Amore» Негри, «Bransle des Lavadrieries» из «Orchesographie» Арбо, контрдансы «Rufty Tufty» и «Gathering Peascods» из «English Dancing Master».

## Список литературы

- [Caroso, 1995] *Courtly Dance of Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà Di Dame (1600)* / Ed. by F. Caroso, J. Sutton, M. Waker. — Courier Dover Publications, 1995.
- [Engle, 1993–1996] *Engle, I. A. O Spagnoletta, O Cascarda, or, A Word Concerning Similarities* / I. A. Engle // *Letter of Dance, SCA Renaissance Dance*. — 1993–1996. — Vol. 3. — [http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol3/spag\\_similar.html](http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol3/spag_similar.html) .
- [Engle, 1996] *Engle, I. A. Dell' Arte Cascardare (Choreographic Analysis of the Cascarde in Caroso's Il Ballarino)* / I. A. Engle // *Letter of Dance, SCA Renaissance Dance*. — 1996. — Vol. 4. — [http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol4/dell\\_arte\\_cascardare.html](http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol4/dell_arte_cascardare.html) .
- [Lindahl] *Lindahl, G. Fabritio Caroso's Il Ballarino (1581)* / G. Lindahl. — SCA Renaissance Dance. — <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/> .

## Эволюция танца Сэр Роджер де Коверли (Вирджиния Рил)

Настоящая работа представляет собой перевод сведений, которые были собраны в международной рассылке, посвященной вопросам изучения английских контрдансов, прежде всего, в замечательной подборке, созданной Риком Галловем<sup>1</sup>. Переписку доступна в Интернете<sup>2</sup>.

Сэр Роджер де Коверли — английский контраданс, крайне популярный в XVIII–XIX веках в Англии, известный так же в Америке под названием Вирджиния Рил. Самый ранний источник, в котором исследователи обнаружили упоминание этого словосочетания — это «Королевские Памфлеты», 1648 года издания, где помянут мотив Роджер из Кальверли, исполняемый уличными музыкантами. В 1685 году мотив упоминается в «Мелодиях для скрипки» Джона Плейфорда<sup>3</sup>. В 1696 году в сборник «Пилули от меланхолии» включена песня, которая содержит рефреном строки «O Brave Roger a Cauverly» (Храбрый Роджер Коверли).

В 1702 году Джон Уивер<sup>4</sup> танцевал Роджера Коверли в пьесе «Провинциалка» Уильяма Уичерли<sup>5</sup> в театре «Lincoln's Inn Fields»

В 1711–1714 годах Джозеф Эддисон<sup>6</sup> вывел сэра Роджера Коверли, как главного героя своего журнала «Зритель». Ниже приведена цитата из второго номера этого журнала от 2 марта 1711 года.

*«Первый в нашем обществе — это джентльмен из древнего рода из Уорчестершира, баронет по имени Сэр Джон де Коверли. Его прадедушка был изобретателем известного контрданса, названного в честь него. . . »* Здесь стоит обратить внимание на то, что изобретателем танца выводится прадедушка и так уже немолодого хоть и вымышленного персонажа. Отсюда можно сделать вывод, что сам танец на 1711 год считался весьма старым.

<sup>1</sup><http://www-ssrl.slac.stanford.edu/htbin/hypertextmailnh/..ECDMAILFILE/ECD?thread=RogerdeCoverley/8>

<sup>2</sup><http://www-ssrl.slac.stanford.edu/htbin/hypertextmailnh/..ECDMAILFILE/ECD?thread=RogerdeCoverley>,  
<http://www-ssrl.slac.stanford.edu/htbin/hypertextmailnh/..ECDMAILFILE/ECD?thread=VirginiaReel>

<sup>3</sup> Джон Плейфорд (John Playford, 1623–1686) — издатель и автор исключительно популярного руководства «The English Dancing Master» («Английский учитель танцев»), продавец книг и издатель трактатов по музыке.

<sup>4</sup> Джон Уивер (John Weaver, 1673–1760) — танцор и хореограф.

<sup>5</sup> Уильям Уичерли (William Whicherly) — английский драматург эпохи реставрации

<sup>6</sup> Джозеф Эддисон (Joseph Addison, 1672–1719) — английский ученый и поэт, издатель журнала «Зритель».

Как танец Сэр Роджер де Коверли впервые опубликован в 1695 году, в девятом издании «The Dancing Master» Генри Плэйфорда<sup>7</sup>, и остается в этом учебнике вплоть до последнего, восемнадцатого издания, в 1728 году. Интересно то, что Плэйфорд приводит изначально размер мотива для танца как 9/4, а в более поздних изданиях размер меняется на более современные 3/4.

В 1710 году в издании «24 новых контрданса за 1710 год» опубликован танец под названием Новый Роджер.

Далее та или иная вариация танца включается во множество английских учебников танцев, как то «Юный Роджер» в «Новом Учителе Танцев» Уэлша в 1711 г., «Дон Бойн» там же, «Старый Роджер по-Новому» (и сразу же после него «Новый Роджер или Дон Бойн», а затем «Юный Роджер») в первом-четвертом изданиях второго тома «Танцевального искусства» в 1713–1728 годах, «Роджер из Коверли» в «Полном самоучителе контрдансов» Уэлша в 1718 г., а во второй книге его — «Старый Роджер по-новому», а сразу же после него — «Новый Роджер или Дон Бойн». В 1726 году танцы под названием «Юный Роджер» и «Роджер» включены в «Собрание контрдансов» Джона и Вильяма Нейлов в Дублине, в 1731 г. «Роджер из Коверли» издан в «Полном самоучителе Контрдансов» Уэлша, а во второй книге этого издания — «Новый Роджер или Дон Бойн», в 1765 г. «Роджер из Коверли» включен в «Полное собрание двухсот популярнейших контрадансов» Томпсона, а в 1814 г. опубликован в «Полной системе английских Контрдансов» Томаса Уильсона под названием «Сэр Роджер де Коверли или Финальный танец».

Этот мотив так же включен в сборник старинной популярной английской музыки, она же «Популярная музыка своего времени» Уильяма Чапшеля<sup>8</sup>, где приводится цитата из Торсби, который он в свою очередь взял из Записок и Вопросов. *«Роджер, названный так в честь архиепископа Йоркского, был человеком известной гостеприимности, из-за этого в наши дни, старомодная мелодия Роджер Кальверлей, посвящена ему, кто, согласно обычаю тех времен, держал менестрелей».*

Филипп Ричардсон в своих «Общественных танцах XIX века в Англии» говорит *«Перед серединой века возрастающая популярность кадрили и более интимных вальсов и вторжение польки в наши балы, смело контрдансы с паркета. Единственный, кто остался и остался популярным, особенно как финальный танец, это Сэр Роджер из Коверли.»*

Неизвестно точно, в каком именно году танец перекочевал в Америку и как так вышло, что он стал там известен, как «Вирджиния Рил», но он был крайне популярен как в XVIII, так и в XIX веках, и был включен практически во все танцевальные сборники. Например, Генри Форд, тот самый известный производитель автомобилей, который много сделал для сохранения и популяризации американских народных танцев, включил «Вирджиния Рил» в свое издание

<sup>7</sup> Генри Плэйфорд (Henry Playford, 1657–1707) — сын Джона Плэйфорда, продолжатель его дела.

<sup>8</sup> Уильям Чапшель (William Chappell 1809–1888), английский композитор и издатель.

традиционных американских танцев, «Доброе утро», с 1926 г. В его описании мотив содержит элементы джиги, рила и марша в одном проведении, танец танцуются как лонгвей<sup>9</sup> на шесть пар с угловыми фигурами и фигурой «strip the willow»<sup>10</sup>.

Несмотря на то, что первое обнаруженное упоминание о мотиве «Сэр Роджер Кальверли» относится к 1648 году, а первое описание танца к 1695 году, это не мешает исследователям старинных танцев рассуждать о его раннем происхождении. Например, Джулия Саттон считает, что история «Вирджиния Рил» должна начинаться от лонгвеев, описанных еще у Карозо и Негри, и что по крайней мере данный тип танца восходит к шестнадцатому веку в Италии. А Джон Миллар отмечает, что «Сэр Роджер» может происходить от старинного танца Тренчмор, который впервые упомянут в 1564 году в пьесе Болейна (правда, только название, описание его у Плэйфорда приводится только с 1652 года). В свою очередь, предполагается, что название Тренчмор унаследовано от Риннс Мор, ирландского термина, обозначающего большой танец. Если в танце, упомянутом Болейном, были те же фигуры, что в упомянутом Плэйфордом, тогда Тренчмор, он же «Сэр Роджер», он же «Вирджиния Рил», возможно не только один из самых популярных танцев, но один из самых долго живущих. Не говоря уж о том, что он родственник многих других достаточно популярных танцев, многих риллов, таких, как Strip the Willow.

Одним из забавных моментов в истории танца является то, что сначала Роджер начал жить просто как Роджер из Кальверли, а благородство получил с годами, постепенно став Сэром Роджером де Коверли.

Кроме описаний в тематических учебниках и сборниках, танец также упомянут в нескольких литературных произведениях, таких как «Рождественский Гимн» Диккенса, или «Розы в Цвету» Луизы Мэй Олкотт.

Существует множество вариаций этого танца, так как каждый из вышеприведенных источников приводил свою схему, которая продолжает меняться и до сих пор. Я приведу из них самые ценные и интересные.

Самое раннее, дошедшее до нас описание этого танца, как оно опубликовано у Плэйфорда в 1695 году.

*«Первый кавалер проходит ниже второй дамы, затем вокруг ее, а затем первая дама ниже второго кавалера, затем вокруг него, и снова ниже второй дамы на свое место. Первая пара кроссовер ниже второй, затем берется за руки и два поворота, затем проход наверх внутри и каст офф<sup>11</sup> на места второй пары»*

---

<sup>9</sup> Лонгвей (longway) — построение, в котором пары стоят друг за другом, то есть ряд Джентльменов смотрит на линию дам.

<sup>10</sup> Strip the willow — фигура, в которой партнеры совершают полный оборот по очереди то со своим, то с чужим, каждый раз спускаясь вниз на одну пару. Так же существует одноименный рил.

<sup>11</sup> Каст офф (cast off) — фигура, в которой пара проходит на места пары ниже, проходя за их спинами, те же в свою очередь поднимаются наверх.

Так же небезынтересно рассмотреть схему, уже напоминающую современную, в которой впервые появилось нечто вроде фигуры strip the willow. Это описание опубликовано в «Полной коллекции из двухсот популярных контрадансов» Томпсона.

*«Первый кавалер спускается вниз и делает фут нижней даме, дама то же самое с нижним кавалером, Кавалер делает фут вокруг нижней дамы, дама вокруг нижнего кавалера, поворот с нижней дамой, и так пока не вернуться наверх, там смена мест и повороты до самого низа»*

Последней приведу схему из «Полной системы Английских Контрдансов» Вилсона, которая уже достаточно близка к современным вариантам и имела широкое распространение в начале XIX века в Англии.

*«Сэр Роджер де Коверли или финальный танец.*

*Фигура 1.*

*Верхняя Леди А и нижний Кавалер В сходятся на С, и возвращаются на свои места, Леди на А и Джентльмен на В.*

*Фигура 2.*

*Нижняя Леди В и верхний Джентльмен А встречаются на С, и возвращаются на места, верхняя Леди и нижний Джентльмен затем приближаются так же, и поворачиваются за руки, нижняя Леди и верхний Джентльмен повторяют, верхняя Леди и нижний Джентльмен встречаются и поворачиваются за одну руку, нижняя Леди и верхний Джентльмен то же самое, верхняя Леди и нижний Джентльмен встречаются и поворачиваются за обе руки, нижняя Леди и верхний Джентльмен делают то же самое, они встречаются и делают вокруг друг друга алеманд, нижняя леди и верхний Джентльмен то же самое.*

*Фигура III.*

*Верхняя пара на А В проходит друг мимо друга на С и кроссовер вокруг каждой второй пары, пока не дойдут до низу, они проходят мимо на D E F G H I J*

*P.S. Если сет очень длинный, можно делать кроссовер, пропуская каждую вторую пару.*

*Фигура IV. (Показывает, что верхняя пара совершает каст офф сверху сета вниз, а пассивные пары берутся за руки аркой)*

*Теперь они совершают променад вверх по центру с EF на АВ, затем каст, Леди вдоль линии С, а Джентльмены вдоль линии D, все пары, следуют за ними, начиная снизу, что значит, что они все занимают свои места, кроме пары, которая начала танец, она теперь будет внизу.»*

Став «Вирджиния Рилом», этот танец так же претерпел различные изменения, самым кардинальным из которых стало то, что в целях избежания длительных пассивных периодов у центральных пар, его поделили как Duple Minor, и все пары все время танцевали.

Напоследок, приведем две схемы, которые являются самыми распространенными в России на данный момент.

Таблица 1: Виргинская кадрили, показанная Ливеном Бартом  
Танцуются в лонгвее на четыре пары на простых шагах:

Д1 Д2 Д3 Д4  
К1 К2 К3 К4

### I часть

такты	действия
1–4	К1 и Д4 сходятся, взявшись правыми руками, делают полный круг (по часовой) и возвращаются на свои места
5–8	То же самое для Д1 и К4
9–12	К1 и Д4 сходятся, взявшись левыми руками, делают полный круг (против часовой) и возвращаются на свои места
13–16	То же самое для Д1 и К4
17–20	К1 и Д4 сходятся, взявшись обеими руками, делают полный круг (по часовой) и возвращаются на свои места
21–24	То же самое для Д1 и К4

### II часть

такты	действия
1–8	К берет свою Д за руку и все пары идут вслед за первой парой. Несколько шагов вперед, затем Д уходит назад, в конец зала, делая поворот влево, а К — делая поворот вправо. Первая пара доходит до места, где стояла четвертая пара и останавливается лицом друг к другу, образуя руками «арку»
9–16	Остальные пары обходя первую пару за спинами проходят под «аркой» (К берет свою Д за руку) и дальше, вперед, пока вторая пара не дойдет до места, где стояла первая пара. Пары останавливаются.
17–24	Первая пара начинает движение в голову своей четверки: кросс правыми плечами (партнеры меняются местами, встречаясь правым плечом), обход четвертой пары за их спинами, кросс правыми плечами между третьей и четвертой парой, обход третьей пары за их спинами, кросс правыми плечами между второй и третьей парой, обход второй пары за их спинами
25–26	Первая пара оказалась на своем исходном месте, в голове своей четверки. К и Д идут навстречу друг другу (К идет со стороны дам, Д идет со стороны кавалеров) и берутся за руки
27–28	Поворот первой пары по часовой стрелке полкруга
29–32	Первая пара галопом спускается на последнее место

Таблица 2: Сэр Роджер де Коверли, показан Барбарой Сигал.  
Танцуется в лонгвее на четыре пары на упрощенном варианте шассе:

Д1 Д2 Д3 Д4  
К1 К2 К3 К4

### Часть I.

такты	действия
1–4	Первый кавалер, последняя дама — поворот за правые руки в центре
5–8	Первая дама, последний кавалер повторяют
9–16	То же самое за левые руки
17–24	То же самое за обе руки
25–28	Первый кавалер, последняя дама совершают до-за-до
29–32	Первая дама, последний кавалер повторяют

### II часть

1–4	Первая пара совершает полтора оборота за правые руки
5–6	Первый кавалер прокручивает вторую даму за левую руку, первая дама второго кавалера, полный оборот
7–8	Полный поворот со своим партнером за правую руку
9–12	Повтор с третьей парой
13–14	Повтор с четвертой парой, доворот до своих линий
15–16	Первая пара скачет приставными шагами в начало сета
17–20	Фонтан, первая пара образует арку
21–24	Все остальные пары проходят через эту арку

Дмитрий Еремин-Солеников

## Шотландские рилы

Scotch reels — это группа танцев, появившаяся в Шотландии в середине XVIII в. Как правило, это танцы на 3–4 человека, состоящие из двух чередующихся фигур — сеттинга (исполняется на месте, друг перед другом) и собственно рила (фигуры, где все двигаются по «восьмерке», несколько раз меняясь местами с партнерами).

В соседней с Шотландией Англии существует фигура, аналогичная фигуре «рил», но называющаяся иначе — «хей». Однако, несмотря на характерность фигуры и танцев именно для островов, первый подобный танец описан во Франции — это бранль de la Heu, приведенный у Арбо [Arbeau, 1589, стр. 90–92] (реконструкция на русском языке доступна на сайте студии Antiquo More [Орехова, 2006]). Он дает близкую структуру, только вместо сеттинговой части мы видим променадную.

На островах впервые хей упоминаются еще в XVI в., например, в сборниках есть упоминания танцевальных мелодий хей и хей масок (последний описывается как мелодия для танца вокруг дерева), а сама фигура упоминается мельком среди других танцевальных фигур (см. [Dani of the Seven Wells, 1988–1991] и [Casazza, 1991–1993]).

В сборнике Джона Плейфорда, опубликованном в 1651 г. был представлен танец Даргассон [Playford, 1651]. В дальнейшем он сохранялся в публикациях Плейфорда до 1690 года. Этот танец интересен тем, что, хоть он и описан как контрданс, по своей структуре он близок более поздним шотландским рилам. В этом танце все стоят не в колонну, а в единую линию, что не характерно для контрдансов. Состоит он из трех частей, в первой и второй партнеры поочередно танцуют сайдс (или армс) и делают сет всем по-очереди партнерам в сете, третья часть — это фигура хей (рил), но исполняемая с подачей рук.

В XVIII в. шотландские рилы или просто рилы иногда упоминались в танцевальных сборниках контрдансов, издаваемых в Лондоне (стоит отметить, что в это время почти все танцевальные сборники на территории Великобритании издавались в Лондоне, а в Эдинбурге, Перте или Дублине издатели ими практически не занимались — так что сборники, предназначенные для Шотландии или Ирландии также будут иметь пометку «издано в Лондоне»). К сожалению, сами сборники мне недоступны, я знаю только их названия из фундаментальной базы данных [DFIE, 2006], опубликованной The Colonial Music Institute. По названию, к сожалению, не понятно — идет ли речь о scotch reel (танцуемых в

линиях) или о контрдансах под рилловые мелодии. Однако можно отметить, что рилы в названия сборников выносились в 1769–1820 гг. (об их популярности в это время см. ниже).

Сравнивая английские издания первой половины XVIII в. и Менцинский манускрипт, написанный в Шотландии в 1748 г. можно предположить не только, что традиция шотландских рилов развивалась, но и что она оказывала некоторое влияние на контрдансы в Шотландии. Так, все хей в этом сборнике названы по шотландской традиции рилами (собственно, это самое раннее упоминание этого термина, известное мне) и встречаются в танцах чаще, чем в английских контрдансах того времени.

Регулярные сведения о шотландских рилах, их шагах и традициях мы начинаем получать только с начала XIX в.

В 1805 г. в Абердине выходит книга Френсиса Пикока [Peacock, 1805], танцмейстера при дворе герцогини Гордон, который преподавал танцы в Абердине с 1740-х гг. и написал свои «Sketches» как резюме знаний и понимания, накопленных в течении жизни. 5 глава посвящена шотланским рилам и их шагам. Не вдаваясь в подробности (шагам Пикока стоит посвятить отдельное исследование), хочется отметить следующее: Пикок записал их после своих поездок по Шотландии, т.е. перед нами именно живая местная традиция, распространенная в Шотландии. Также он отмечает, что рилы начинают танцевать с раннего детства. И, что особенно важно, Пикок не дает схем танцев. Он описывает именно многочисленные шаги: на месте, с продвижением, мужские, женские — именно они, по мнению Пикока, являются наиболее характерной чертой шотландских танцев, именно исполнением подборок своеобразных шагов эти танцы интересны своим создателям.

Крайне интересны сведения о шотландских рилах, которые мы можем подчерпнуть у Томаса Вилсона. Т.Вилсон — известный английский хореограф, переосмысливший и структурировавший английские контрдансы. В своем труде «The complete system of English country dancing, containing all the figures ever used in English country dancing, with a variety of new figures, and new reels» он упомянул и шотландские рилы: во-первых, некоторые шаги использовались в контрдансах в фигуре «сет» (очень часто встречающейся), а во-вторых, рилы были частыми гостями на контрдансных балах. Причем, если верить Вилсону, некоторые танцующие имели обыкновение танцевать рилы одновременно с тем, как основная масса гостей стояла в очередном длинном контрдансе. Однако англичанин Вилсон не понял или не оценил прелести полупоказательных сеттингов и счел связку рил-сет-рил-сет излишне скучной. Для танцующих он предложил несколько своих композиций, слегка усложненных по сравнению с оригиналами.

Дальнейшая история рилов связана как с Великобританией, так и с Америкой — именно в этих странах сохранилась живая контрдансная традиция. А рилы воспринимались как часть ее.

Шотландские танцевальные сборники этого периода нам, к сожалению, недо-

ступны. Но в английских и американских книгах относительно регулярно встречается этот танец. Причем в подавляющем большинстве случаев мы встречаемся с одним и тем же описанием, которое авторы перепечатывают друг у друга без изменений или с минимальными изменениями (см. [Carpenter, 1882, стр. 23], [Hillgrove, 1863, стр. 227], [Durang, 1856, стр. 186–187], [Coulon, 1860, стр. 82–83], [Coulon, 1873, стр. 75–77], [Howe, 1862, стр. 117–118] и [Robertson, 1875]).

В этом описании также отмечается что шотландский рил — танец, исполняемый перед Ее Величеством на придворных балах, танец характерно национальный, где «Две дамы и два кавалера составляют линию, дамы в середине. Начинается с цепи, где все меняются со всеми, пока кавалеры не достигнут своих мест. Дамы заканчивают лицом к джентльменам; затем все балансе друг перед другом, причем кавалеры показывают свое умение, а дамы танцуют спокойно. После 8 тактов снова танцуют цепь и сет. Повторяется столько, сколько необходимо.» Общая характеристика стиля исполнения рила полностью совпадает с данной ему еще в начале XIX в.

В 1877 г. Рудольф Рейдсток публикует «The Royal Ball-room guide» [Radestock, 1877, стр. 66–68], в котором он не ограничивается общими словами о популярности и структуре Highland Reel. Во-первых, Рейдсток пишет, что этот танец в равной степени популярен как у английской аристократии (вплоть до балов в Букингемском дворце), так и у горцев. Во-вторых, он приводит довольно подробное описание используемых шагов. Что интересно, названия и описания шагов практически полностью соответствуют описанию у Пиккока. Кроме того, судя по всему, это одно из первых употреблений термина Highland по отношению к этому танцу.

Кроме «основного» шотландского рила иногда описывался еще Reel of Tulloch, вернее, описанием это было сложно назвать — скорее это была запись впечатлений от танца.

Также в сборниках можно найти близкий к традиции шотландских рилев Eightosome reel.

В XX веке Scotch Reels претерпели дальнейшие изменения, разделившись на две ветви. Во первых, этот танец в почти неизменном виде вошел в состав хайланда — соревновательных шотландских танцев. Основные изменения претерпели шаги сеттингов. Если Пикок и Рейдсток описывали скорее элементы из которых можно сконструировать сеттинг, современная традиция соревнований описывает четкую последовательность действий в каждом из сеттингов [SOBHD, 1993]. Во вторых, в бальных шотландских танцах (SCD) описаны Foursome reel (упрощенная версия scotch reel, в которой вместо исторических шагов используются шаги SCD), Eightosome reel (и его две вариации: Sixteensome Reel и Thirtytwosome Reel) [Milligan, 1956, 1963; Knight, 1996]. Кроме того в некоторых SCD до сих пор сохраняется традиция вместо простого сета вставлять какой-нибудь из шагов хайланда.

Таким образом, Scotch Reels представляют собой достаточно интересный вид танцев, просуществовавший в живой традиции как минимум с середины

## Список литературы

- [Орехова, 2006] *Орехова, Ю.* Бранль de la Heu / Ю. Орехова, А. Орехов. — Иркутск, 2006. Студия старинного танца «Antiquo More». — [http://antiquo-more.irk.ru/view\\_dances\\_full.phtml?d\\_code=40&td\\_code=5&pe=2](http://antiquo-more.irk.ru/view_dances_full.phtml?d_code=40&td_code=5&pe=2) .
- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant à Lengres. / T. Arbeau. — Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Carpenter, 1882] *Carpenter, L. O.* Universal dancing master, prompter's call book and violinist's guide / L. O. Carpenter. — Philadelphia, Pa: J.W. Pepper, 1882. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.035> .
- [Casazza, 1991-1993] *Casazza, J.* Evidence for English Country Dances in the Sixteenth Century / J. Casazza // *Letter of Dance, SCA Renaissance Dance*. — 1991-1993. — Vol. 2. — [http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd\\_16th.html](http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd_16th.html) .
- [Coulon, 1860] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances... / Coulon. — 3 edition. — London: Jullien & Co, 1860. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049> .
- [Coulon, 1873] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances... / Coulon. — New edition. — London: A. Hammond & Co, 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .
- [DFIE, 2006] *Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833.* — The Colonial Music Institute, 2006. — Compiled by Robert M. Keller. — <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> .
- [Dani of the Seven Wells, 1988-1991] *Dani of the Seven Wells.* The Origin of English Country Dances / D. of the Seven Wells // *Letter of Dance, SCA Renaissance Dance*. — 1988-1991. — Vol. 1. — <http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol1/ECDorigin.html> .
- [Durang, 1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket / C. Durang. — Philadelphia: Fisher & Brother, 1856. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063> .

- [SOBHD, 1993] Scottish Official Board of Highland Dancing. — Highland Dancing; the Textbook of the Scottish Official Board of Highland Dancing, sixth edition, 1993.
- [Hillgrove, 1863] *Hillgrove, T.* A complete guide to the art of dancing / T. Hillgrove. — New York: Dick & Fitzgerald, 1863. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.093> .
- [Howe, 1862] *Howe, E.* American dancing master / E. Howe. — Boston, 1862. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.102> .
- [Milligan, 1956] *Milligan, J. C.* 101 Scottish Country Dances / J. C. Milligan. — Glasgow & London: Collins, 1956.
- [Milligan, 1963] *Milligan, J. C.* 99 More Scottish Country Dances / J. C. Milligan. — Glasgow & London: Collins, 1963.
- [Peacock, 1805] *Peacock, F.* Sketches relative to the History and Theory, but more especially to the Practice of Dancing; as a necessary accomplishment to the youth of both sexes; together with remarks on the defects and bad habits they are liable to in early life; and the best means of correcting of preventing them. Intended as hints to the youn teachers of the Art of Dancing. / F. Peacock. — Aberdeen, 1805. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.133> .
- [Playford, 1651] *Playford, J.* The English Dancing Master / J. Playford. — London: John Playford, 1651. — [http://www.pbm.com/~lindah1/playford\\_1651/](http://www.pbm.com/~lindah1/playford_1651/) .
- [Radestock, 1877] *Radestock, R.* The Royal Ball-room guide / R. Radestock. — London, 1877. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.140> .
- [Robertson, 1875] Roberts' manual of fashionable dancing and vade mecum for the ball-room containing review and full description of all the modern dances / Ed. by G. Robertson. — Melbourne: G. Robertson, 1875. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.147> .
- [Knight, 1996] Scottish Country Dancing / Ed. by P. Knight. Collins Pocket Reference. — HarperCollins Publishers, 1996.
- [Wilson, 1815] *Wilson, T.* The complete system of English Contry Dancing, containing all figures ever used in English Country Dancing, with a variety of new figures and new reels, Composed expressly by the Author, and elucidated by means of diagrams. / T. Wilson. — London, 1815.

## Томас Вилсон и английские контрдансы первой трети XIX в.

Томас Вилсон — самый известный в нашем времени английский преподаватель танцев начала XIX в. Однако его известность базируется не на прижизненной славе и многочисленных упоминаниях в мемуарах (как у Йогеля), а на многочисленных книгах, которые Вилсон выпустил в течении жизни.

О нем самом мне известно только то, что Томас Вилсон был танцовщиком Королевских Театров, (это он сам о себе сообщил на обложке «Сокровищ Терпсихоры»). Вилсон, по своему собственному признанию, написал больше книг, чем любой танцмейстер его времени.

Одной из самых известных является его «The complete system of English country dancing, containing all the figures ever used in English country dancing, with a variety of new figures, and new reels . . . » [Wilson, 1815?]

Система была разработана и описана им в 1810–1816 гг. Поочередно сначала в трех изданиях «Анализа контрдансов» [Wilson, 1808, 1811], потом в «Полной системе английских контрдансов» [Wilson, 1815?]. Как и любая система она немного искусственна, но большинство ее положений не идет в разрез ни с другими источниками, ни с предшествующей историей контрдансов. Так же она логично предвещает их дальнейшую линию развития.

Нельзя утверждать, что Вилсон был первым, кто пытался систематизировать контрдансы и их фигуры. К примеру, Кассиди пишет, что регулярными называются фигуры, где партнеры двигаются в разные стороны, а иррегулярные — где в одну [Cassidy, 1810, стр. 35], а запись фигур он считает ненужной и сбивающей танцора французской манерой [Cassidy, 1810, стр. 62]. Из фигур наиболее пленительным моментом он считает хей, а в целом контрдансы, по его мнению, красивы совместным движением множества людей.

Можно отметить, что Вилсон действительно изучил предмет и систематизировал его — убрав «огрехи» и предложив стройную систему. Часть его положений не прижились, но в целом работа Вилсона была важным этапом в истории контрдансов, и поэтому в любой работе, посвященной контрдансам начала XIX в. просто невозможно пройти мимо нее.

### Система Вилсона

Будет изложена максимально близко к оригиналу [Wilson, 1815?] с многочисленными цитатами (пер. Юлии Сальниковой).

## Сеты.

Контрадансы — это танцы, которые «формируются из неопределенного числа Леди и Джентльменов (но не менее шести) Общее количество участников не ограничено Леди и Джентльмены располагаются в два ряда или линии, параллельно друг другу. Одна состоит из дам и называется сторона Дам, вторая — из джентльменов и называется сторона Джентльменов. Каждая Леди находится напротив Джентльмена, который называется ее партнером.» «Вершина Танца или Сета (там, где начинается Танец) находится так — у леди вершина сета справа, у Джентльменов — слева».

«Правильное расстояние между линиями формируется следующим образом. Леди и Джентльмены стоят друг от друга на расстоянии где-то четырех с половиной футов [...], а расстояние между соседними парами — два с половиной фута[...].»

Для правильного исполнения фигур необходимо верно держать расстояние, а линии строго параллельными, таким образом в сете каждый имеет возможность видеть различные вариации фигур, исполняемых первой парой,»

### Минимальный сет.

«Он формируется из трех пар, и этого числа достаточно для исполнения любого контраданса, они образуют идеальный сет, так что каждые три пары в общем сете исполняют фигуру внутри себя, а такое построение называется минимальным сетом, [...] Например, общий сет, состоящий из тридцати пар (танец в полном движении) будет содержать десять минимальных сетов.»

Здесь стоит специально отметить, что Вилсон не рассматривает специально возможность *double minor* в контрадансах. Однако отдельные упоминания об этом у него проскальзывают — например, в разделе о дополнительных парах.

## Пары.

Прежде всего хочется привести примечание самого Вилсона: «Когда упоминаются первая вторая и третья пары, или центральная, верхняя и нижняя, танцор должен понимать, к какому из сетов (общему или минимальному) это относится, или он запутается. В общем сете нумерация производится согласно тому, как они выстроились на танец, и верхняя и нижняя только относится к верхней и нижней парам общего сета.»

Пары в минимальном сете могут быть:

Первой, второй и третьей — это порядковое место в сете. Т.е. на начало сета активная пара — это первая, дополнительные — вторая и третья. Если внутри проведения активная пара перемещается на второе место, то одна из дополнительных становится первой, а активная — второй. Третья пара за все проведение иногда не меняет нумерацию.

Верхней называется пара, стоящая сверху мини-сета. Если эта пара активная, то обозначения центральная и нижняя, как правило, не применяются. Но ко-

гда активная пара перемещается на второе место, она становится центральной. Верхней с этого момента называется дополнительная пара (бывшая вторая), а нижней — третья. Важно для чтения работ Вилсона также отметить следующее. «Когда говорится в минимальном сете Леди и Джентльмен, речь идет о ведущей паре.»

## **Ведущая, дополнительные и нейтральные пары**

Ведущая пара — это пара, идущая вниз по сету, ведущих пар будет столько, сколько минимальных сетов в танце.

Дополнительные пары. «Это те пары в минимальном сете, которые активно или пассивно помогают ведущей паре в исполнении фигур. В одних минимальных сетях может быть одна, в других — две дополнительные пары, но без их участия не обходится ни один танец. . . . никакой танец нельзя исполнить без прогрессивной фигуры, а ей для исполнения требуется вторая пара»

Активные дополнительные пары. Это дополнительные пары, участвующие в исполнении фигур, а не стоящие только для того, чтобы из обходили другие танцующие. «Танец может включать в себе одну или две таких пары, или быть составлен целиком из неактивных дополнительных пар, в зависимости от фигур, из которых он состоит».

Пассивные дополнительные пары. Это те пары, которые не танцуют, а лишь стоят столбами, вокруг которых движутся ведущие и активные дополнительные пары. «Танец может содержать так же как одну, так и две таких пары, или составлен только из активных, согласно выбору фигур»

### Нейтральная пара

«Нейтральная пара — это неактивная пара, которая разделяет минимальные сету, будучи четвертой или парой ниже минимального сета, хотя когда она является третьей или нижней, включена в минимальный сет и используется для предоставления места, чтобы избежать конфуза в танце, который так часто случается, когда фигуры пересекаются и переплетаются друг с другом. На нейтральную пару ни одна фигура не распространяется.»

Сама по себе нейтральная пара — это не изобретение Вилсона. Такие пары регулярно появляются на концах сета как следствие прогрессии. В случае если танец реально рассчитан на две пары, нейтральная пара в сете может появляться для того, чтобы сет стал triple minor, т. е. из контраданса не превратился бы в экосез.

Но нейтральная пара, разделяющая мини-сету — это, судя по всему, новшество, которое пытался ввести Вилсон, причем появляется она только в Complete System.

## **Прогрессия в танце**

Вилсон дает технические пояснения, а так же приводит таблицы, наглядно показывающие, как осуществляется прогрессия.

Так, танец начинают только три пары: первая — активная, вторая и третья — дополнительные. После первого проведения первая пара оказывается на втором месте и танцует с третьей и четвертой, вторая в это время — нейтральная. Третье проведение первая пара танцует с четвертой и пятой, вторая и третья — нейтральные. Начиная с четвертого проведения, в танце оказываются два минисета — как активные танцуют уже первая и вторая пары. Постепенно, по мере прохождения активных пар вниз по сету, в танец вовлекаются все новые пары, количество минисетов увеличивается. Когда первая (а позже — любая другая) пара доходит до конца сета, она начинает подниматься вверх как дополнительная. Важная деталь (не отмеченная у Вилсона): на обоих концах колонны любая пара простаивает в качестве нейтральной два проведения. Но если на вершине она просто стоит, ожидая своей очереди, то на нижнем стоящие пары должны поменяться. Та, что только что закончила быть активной после первого «нейтрального» проведения уходит на последнее место. А та, что уже здесь стояла, поднимается на предпоследнее место. Иначе она может «застрять» в хвосте колонны. Т.о. каждая пара танцует как активная столько раз, сколько пар в сете, а как дополнительная — в два раза больше, причем когда она танцует как дополнительная, она попеременно танцует то партию второй, то партию третьей пары. Все это хорошо видно из таблиц.

В тексте книги Вилсон говорит, что танец продолжается, пока первая пара идет вниз по сету, поднимается наверх и танцует еще три раза за активную пару. В таблицах эти три раза указаны не были.

Однако сам Вилсон подчеркивает, что в танце может быть и не одна, а несколько прогрессивных фигур: «...когда в танце более одной прогрессивной фигуры, нужны какие-то фигуры, чтобы вернуть танцоров наверх (откуда исполняются все прогрессивные фигуры), прежде чем можно использовать другую прогрессивную фигуру». В приводимых Вилсоном примерах, чтобы вернуть пару наверх, используются «перевернутые» прогрессивные фигуры, т. е. начинающиеся не с первого места, а со второго или даже с третьего. «... Недопустимо исполнять прогрессивную фигуру из центра вокруг третьей или нижней пары в танце, где более одной прогрессивной фигуры ...», «следует избегать таких фигур, как *cast off* на две пары или полуфигура (пол-восьмерки) на своих сторонах[. . .] так как они оставляют идущую вниз пару внизу минимального сета, что на пару ниже, и нужна еще одна пара тогда для следующего повторения танца.»

## **Фигуры контрдансов**

Вилсон подробно описывает все фигуры, которые с его точки зрения приемлемы в контрдансах. Причем он приводит схемы фигур с небольшими (в случае необходимости) текстовыми пояснениями. Также он отделяет собранные им фигуры («старые») от придуманных им («новые»). Я не вижу необходимости перечислять в этой статье все фигуры, описанные Вилсоном, но считаю нужным

остановиться на систематизации их, которую он приводит.

Итак, фигуры бывают:

Длинные и короткие:

«Понятие о длинных и коротких фигурах введено для удобства танцора в положении фигур на музыку и использования таблиц.

«Длинные фигуры исполняются и раскладываются на музыку под 8 счетов in Long measures, они все примерно одной длины и занимают одно и то же время в исполнении, вне зависимости от того, фигура ли это, или только движение, или сет и что-нибудь еще.

«Короткие фигуры длиной как можно ближе к половинной по сравнению с длинными, для них или требуется для исполнения целый квадрат музыки in short measures [4 такта — E.C.] или полквadrата in long measures. . . Когда используются эти фигуры, две из них можно подставить вместо одной длинной, что часто используется для придания разнообразия и сложности танцу. Короткие фигуры хоть и занимают половину от длинных, идеальны (все, кроме нескольких прогрессивных), так как кончаются там же, где начинались и исполняются без сета.»

«Неправильные фигуры»:

«Это такие фигуры, которые в танце либо оставляют танцора на неправильной (противоположной) стороне или ниже третьей или нижней пары в минимальном сете. Они бывают разной длины, с сетом или без него, прогрессивные или нет. . . »

Вилсон везде выступает категорически против использования этих фигур, что логично — нужен хороший танцевальный опыт и богатое пространственное воображение, чтобы оказавшись на «неправильном» месте, вернуться на правильное, при этом не нарушив рисунка танца и не помешав другим танцорам.

«Внесистемные и двойные фигуры»:

«Этот класс получил свое название от того, что фигуры, к нему относящиеся, ровно в два раза дольше тех фигур, что называют длинными, т. е. повторяемый квадрат in Long Measure, т. е. два квадрата подряд.»

Вилсон пишет, что их нельзя разделить, но в другом месте в качестве типичной двойной фигуры приводит heu на троих на своих и чужих сторонах.

«Целые фигуры»:

«Термины «целые» и «длинные фигуры» обычно путаются друг с другом, их считают одним и тем же, хотя значение у них совершенно разное, есть короткие целые фигуры и длинные целые фигуры. Термин «целые фигуры» не относится к длине фигуры, но к тому, окончена ли она, совершенна и неделима ли, начинается и оканчивается в одном месте.

«Полуфигуры»:

«Части определенных длинных или целых фигур, поделенных на части, за ними следуют другие фигуры, вместо того, чтобы завершить длинную или целую фигуру, поэтому они и называются полуфигурами.» «Им для исполнения

требуется точно такое же время, как и коротким т. е. квадрат in short measure или полквadrата (четыре такта) of long measure.» «В составлении танца полуфигуры могут быть использованы вместе с короткими, ибо с точки зрения длины они представляют собой короткие фигуры, но называются полуфигурами, так как содержат всего лишь половину целой и носят названия той фигуры, откуда их изначально взяли.»

«Прогрессивные фигуры»:

«Это те фигуры, после исполнения которых танцоры или ведущая пара оказываются на месте второй пары.» «Они — необходимый класс фигур, так как ни один танец невозможно исполнить без них, коротких или длинных.»

«Фигуры с присоединенным сетом»:

«Эти фигуры, к которым присоединен сет, наследуют свое имя частично от движения и частично от сета, сет обычно упоминается первым. Например — сет и смена сторон, сет с противоположными углами, сет и половина right and left. Фигура занимает половину музыки, вторую половину занимает сет (кроме тех случаев, когда используются ирландские шаги, там сет занимает три четверти, и фигура — одну).»

Сет был очень любим — с его помощью можно было удлинить короткую фигуру или дать танцорам возможность оглядеться и понять «куда бежать». Например в Set and half right & left без сета часто начинается путаница. По-видимому, хоть это и не описано у Вилсона, сет мог быть и самостоятельной фигурой (см. Free Masons, Cambridge Waltz), иногда даже занимать «полный квадрат» in long measure (Вальс герцога Беррийского). При увеличении сета в описании прописывалось, к примеру, setting twice.

## «Технические требования» к исполнению танца

«Об объединении фигур»:

«Минимальное число фигур, задействованное в формировании танца — две. Количество фигур по длине и численности зависит от музыки, на которую их укладывают.»

Число фигур регулируется числом квадратов.»

Далее идут очень важные наставления танцору, связанные даже не столько с фигурами контрадансов, сколько с исполнительским мастерством людей:

«Нужно идеально представлять начало и конец каждого квадрата, и их число, чтобы правильно начинать, заканчивать и соединять фигуры во времени и пространстве, так же знать, какие фигуры подходят к какому танцу, или допустимы в нем, короткие или длинные, и как склеить их вместе, чтобы составить короткие и легкие или же длинные и сложные фигуры, одиночные или двойные, на свой собственный вкус, или согласно таланту общества. В танце ведущей паре нет отдыха, пока она не дойдет до низа, и только музыкой задается то, когда кончается или начинается каждая конкретная фигура, и весь танец целиком, однако он может содержать огромное число отдельных фигур, и они

все должны быть объединены и связаны так, чтобы пропало ощущение, что он состоит из множества частей. Так же необходимо знать шаги и их деление, так же как и приложение к музыке.»

Все вышесказанное свидетельствует о том, что идеал Вилсона — танцор, сам сочиняющий танец — возможен был только для людей с большим опытом танцевания, хорошим знанием системы и развитым чувством танца. Совсем маловероятно, что было много людей, которые могли сочинить танец прямо на балу. Впрочем, знание системы помогало еще и в другом: можно было прямо в танце «выкрутиться» из неловкой ситуации, если танцующие, к примеру, запутались. О том, что это происходило («исправления» танца), косвенно свидетельствует часть об этикете, где говорится, что никто не может заменить фигуры без разрешения леди, вызвавшей танец<sup>1</sup>. И, чтобы закончить с темой объединения фигур, хочется процитировать Вилсона еще раз:

«Несмотря на то, что танцы могут быть целиком составлены из списка тех фигур, что исполняются сверху, или целиком из тех, что исполняются из центра, после добавления одной прогрессивной короткой фигуры, но такое однообразие лишает контрдансы того разнообразия, что делает их особенно приятными.»

#### «Названия фигур»:

Вилсон отмечает, что в процессе развития многие контрдансные фигуры изменились, и их первоначальное название уже не отражает сущности. Так что автор вынужден был поправить такие названия, а так же дать названия безымянным фигурам.

#### «О выборе фигур и приложении их к танцу»:

В этом разделе Вилсон дает советы как подбирать фигуры для танца. Прежде всего он отмечает, что хоть многие фигуры начинаются и заканчиваются на одном месте, они бывают похожими и, наоборот, непохожими. Поэтому танцорам стоит разобрать все имеющиеся фигуры, изучить их и знать их свойства, чтобы не составить однообразный танец.

Так же не стоит создавать танец, состоящий исключительно из фигур, в которых действует только первая пара «... так как если остальные не заняты, то это ставит их в неудобное положение, особенно если в сете много народу.» Но из этого правила могут быть исключения. Так в случае, если танец вызывают хорошие танцоры, а в сете есть плохие танцоры, не понимающие выбранных фигур. «Чтобы позволить хорошим танцорам продемонстрировать их качества, стоит выбирать фигуры с незадаанными шагами. Мотивы с размером 9/8 такковы, что их плохие танцоры больше всего боятся, для них практически нет специальных шагов.»

Другими моментами, которые сложны плохому или равнодушному танцору, Вилсон называет медленную музыку, двойные и тройные фигуры, а также та-

---

<sup>1</sup>Так же это может свидетельствовать и о том, что менее опытные танцоры могли просить о разрешении упростить танец, заменив одну фигуру на другую, более простую, но в конце которой они оказывались бы на нужных местах.

кие фигуры, как right & left, set and halt right & left, вчетвером по кругу, поворот за правые руки вниз на одну пару, затем за левые, set с противоположными углами и т. д.

«Танец не должен быть целиком составлен из замкнутых фигур, так как они сбивают танцоров и кажутся одинаковыми. Когда создается сложный и запутанный танец, пусть он целиком состоит из полу- или коротких фигур на мотив in long measure, так как в этом ритме нет никакого (или есть, но малозаметный) акцент, который помогал бы объединять фигуры.»

Очень важно резюме Вилсона к этому разделу: «В выборе фигур для танца не стоит отдавать предпочтение какому-либо классу, или начинать их с одного места, но брать несколько из каждого, и разнообразить их как можно больше, согласно длительности мотива и таланту компании позволит.»

«Прочие наставления в исполнении контрдансов»:

«Когда часть компании — равнодушные танцоры, люди в сете должны быть выбраны и расставлены согласно таланту и знанию танца, лучшие пары ближе к вершине, чтобы своим исполнением проинструктировать остальных в фигурах, прежде чем тем придется вести, в ином случае часто приходится менять танец.» Это положение идет вразрез с нормами, прописанными в этикете балльной залы. И, скорее всего, отмечает реальное положение вещей: чтобы танец состоялся, распорядитель мог поменять пары местами. Неумелые танцоры, стоя внизу сета и наблюдая, имели возможность покинуть танец.

Вилсон также предупреждает против скопления народа в первых парах — ибо расстояние между танцорами важно также и для того, чтобы фигуры исполнялись эффектно или хотя бы правильно, что в тесноте просто невозможно.

Танцорам дополнительных пар следует не забывать продвигаться вверх по сету, когда активные пары исполняют прогрессивную фигуру. Это необходимо для сохранения расстояния между танцорами.

А активные пары, в свою очередь, должны стремиться все фигуры исполнять в пределах своего мини-сета, не улетая на «Lead down & up» и подобных на несколько пар вниз, т. к. это может привести к столкновению с другими парами или, что так же плохо, пара не успеет вернуться к своему месту к моменту, когда нужно начинать новую фигуру.

Внимание к любой фигуре, впрочем, требуется от любого танцора — т. к. если все участвующие в ней не начнут фигуру вовремя и часть времени будет потеряна в ожидании, то не удастся закончить фигуру без суеты и вовремя, «... так как музыка танцоров ждать не должна, это танцоры должны исполнять фигуры и шаги согласно ей».

А для этого, в свою очередь следует неуклонно соблюдать тишину в танце, «... но слишком часто встречается что половина народу, составляющего танец, разговаривает о предметах, обычно несвязанных с действием совершенно, хотя зачастую танцу требуется их внимание не только потому, что они отвлекаются, но еще потому, что музыка, что руководит танцором, становится менее слышна.» Хочется отметить, что последнее положение Вилсона не потеряло акту-

альности и до наших дней, и может быть применено не только к контрадансам.

## Фигуры

В «Системе» Вилсон писал: «Полная система английских контрдансов» предлагается почтенной аудитории не как продукт разрозненных и диких теорий, но как результат долгих лет проведённых в поисках и сведении воедино всех известных контрдансных фигур, полученных в консультациях у самых почтенных и известных танцоров, также методично разобранных с ними, зарисованных в диаграммы точно таким способом, которым они были получены» [Wilson, 1815?, стр. X]. Он же рассказывал и об эволюции своей коллекции фигур контрдансов: «В этой работе даются описания и наставления, некоторые части приведены в особенной более подробной манере, чем, может показаться, это нужно, но это сделано с намерением избежать всех обвинений в краткости, которые сыпались в сторону всех трех изданий *Анализа Контрдансов*. Единственной причиной подобной краткости было мнение автора, что публика гораздо лучше знает Танцы, чем, как он потом выяснил, на самом деле, И его идея увеличения их знаний в то время издания «*Анализа Контрдансов*» была такова, что он ходатайствовал о помощи в снабжении его любыми добавлениями или улучшениями к работе и указанию на все ошибки, которые он мог допустить.» [Wilson, 1815?, стр. XII–XIV]

Действительно в первом издании *Анализа* было помещено 58 фигур [Wilson, 1808, стр. 5–8], а в «Системе» помещена наиболее полная подборка фигур [Wilson, 1815?, стр. 373].

Каждая фигура у Вилсона описана следующим образом: название, рисунок, изображающий траектории движения всех, кто эту фигуру исполняет (у сложных фигур — несколько рисунков, изображающих несколько стадий), краткое текстовое описание.

Надо отметить, что описания Вилсона — это основной источник, по которому мы можем узнать как исполнялась та или иная фигура.

Вилсон дает более сложные варианты некоторых фигур, чем другие авторы: к примеру, у Вилсона в фигуре *Top couple cast off, the third couple set and lead up then the third cast off and the top couple set and lead up* [Wilson, 1815?, стр. 119] есть а) сет, б) то, что пары после первой половины фигуры (т. е. когда обе пары пришли на чужие места) должны остаться на центральной линии. В *The gentleman & lady's companion* эта фигура описывается много проще (*Cast off three couple, up the middle, same time the third couple up the middle and down the outside* — *College Hornpipe*, [Trumbull, 1798, стр. 11]).

К сожалению, у меня не было возможности подробно проработать все описанные Вилсоном фигуры, но все равно возникли вопросы о соответствии некоторых описаний Вилсона танцевальной практике.

Первый пример — это аллеманд. Вилсон описывает его как родственную до-

за-до фигуру, где танцующие не касаются друг друга, обходя по широкому кругу [Wilson, 1815?, стр. 12]. Стоит отметить, что: термин аллеманд за несколько веков своего существования применялся к разным танцам и разным фигурам. У последних было одно общее качество — при их исполнении партнеры так или иначе держались за руки (вообще, аллеманда — танец, к которой восходит большинство одноименных фигур — это композиция, где руки танцующих не разрываются в течении всего танца). Т.о. вариант Вилсона резко выпадает из общепринятой практики и не находит аналогий, кроме до-за-до — но эта фигура (типично кадильная [R. M, 1823, стр. 235–237]) не была распространена на островах.<sup>2</sup>

Второй пример — это *right & left*. До Вилсона под этим названием была классическая фигура в четыре перемены (или в три + доворот), она встречается еще у Плейфорда на рубеже XVII–XVIII вв., например, в *Indian Queen*. У Вилсона *right and left* два: кадильный (классический) и очень хитрый контрдансный (первая дама и второй кавалер меняются, расходясь левыми плечами, одновременно вторая дама и первый кавалер меняются, расходясь правыми плечами; потом по тем же траекториям все возвращается обратно [Wilson, 1815?, стр. 55])<sup>3</sup>. После Вилсона *right and left* имеет снова только классическое значение — встречается во многих источниках от 1842 г. [Chambers, 1842, стр. 559] до наших дней. У современников Вилсона я именно описания фигуры не видела.

Теоретически, в контрдансы «от Вилсона» нужно вставлять «хитрый» вариант. Но:

1. Насколько я поняла из книги Э.Роджерса [Rogers, 2003] и памфлета в защиту контрдансов 1823 г. издания [R. M, 1823, стр. 235–237], для кадрили была более характерна франкоязычная терминология, и скорее следовало ожидать, что *g&l* будет назван шеном. Более того, в этом же памфлете идет противопоставление контрдансов и кадильных фигур: «I will practise even with my own chairs up the middle and down again, swing corners, hands four and right and left till the gout overtakes me but I will never prostitute myself to dos a dos, chassee en avant, balancer, tourner les dames or chaine» [R. M, 1823, стр. 237]. Искомая нами фигура стоит в контрдансных (если же обратить внимание на противопоставление *right & left* и шена, то стоит вспомнить, что для кадрили характерны шен англезе и шен дам — т. е. противопоставление идет не с фактом шена как фигуры танца со своим — с чужим, а с теми фиксированными фигурами, которые принесла в Англию кадрили)
2. Я бы предположила, что *g&l* был перекинут Вилсоном в кадильный вариант из-за того, что там кавалер меняется все время с дамами, в то время

<sup>2</sup>Вилсон знал «классический» английский аллеманд со скрещенными руками, но отнес его к кадильным фигурам

<sup>3</sup>Кстати, в описании того, что делают танцоры, Вилсон упоминает и третий вариант.

как в лонгвее — со своей дамой и с партнером, но никогда с контрпартнершей.

3. В классическом *g&l* — говорящее название — мы попеременно меняемся то правыми, то левыми *руками*. В то время как в Вилсона мы не только потеряли подачу рук (*a с ней*) и сущность фигуры как цепочки), но и прочие признаки классического *R&l*: отсутствует взаимодействие со своим партнером, даже на уровне взгляда (только с контрпартнером в диагонали, единое движение всех четверых развалилось на две составляющие).
4. *R&l* — очень популярная фигура. Что заставляет предположить, что она простая по исполнению. Чего о Вилсоновском *g&l* не скажешь. Вилсон сам отмечает, что в залах много слабых танцоров, для которых *g&l* сложен. И им перемена двух пар параллельно, и при этом с обдумыванием, какая меняется каким плечом и в какой последовательности (даже если ее делать не на шассе) была бы сложна, а «классический» вариант — наоборот, прост и понятен.

Тем более, что Вилсон не отрицает применения в контрдансах классического варианта: у самого него написано: «Rights and Lefts очень часто исполняется в неуклюжей манере, двумя способами, одинаково неуместными, первый — исполняя Шен на четверых, второй — верхняя пара делает полный круг вокруг второй пары, а затем вторая делает полный круг вокруг первой на свои места, некоторое количество людей в то же время исполняет свою часть фигуры правильно, так что легко представить логичное замешательство и эффекты оно-го от такого пренебрежения истинной фигурой и противоречивости мнений». [Wilson, 1815?, стр. IX]

Кстати, и до и после Вилсона *g&l* танцевали чаще на восемь тактов, а не на четыре, как у Вилсона.

Третий пример. *Half pousset* (draw). И до и после Вилсона были фигуры с таким названием (английским либо французским). Но они всегда были прогрессивными. Вилсон же вводит вариант без прогрессии, называя его половиной фигуры.

Кроме того, не все фигуры, описанные Вилсоном, встречаются даже в его собственных сборниках контрдансов: например, там нет восьмерки вокруг верхней и нижней пар.

Не обязательно быть крупным специалистом в истории контрдансов, достаточно просто прочитать книгу Вилсона, чтобы понять, что танцевальная реальность, по крайней мере до выхода в свет книги Вилсона, несколько отличалась от описанной им системы.

Так, Вилсон неоднократно упоминает споры в бальных залах, возникающие из-за плохого знания танцующими фигур и принципов контрдансов. На искоренение этих споров, в частности, было направлено создание Полной системы.

Впрочем, Вилсон отмечает и другую причину таких споров — небрежность танцующих. Это, увы, не может искоренить никакая книга.

Третья причина споров крылась в самой структуре бала — танец могла задать каждая леди, но отнюдь не все твердо знали все танцы и все фигуры. Даже Вилсон отмечает случаи, когда пары со второго раза не могли назначить танец. Что никак не прибавляло порядка. Это было «исправлено» тем, что контрдансы были вытеснены кадрилими — танцами, которых было меньше, чем контрдансов; в которых присутствовало напоминание фигур (recap — [Rogers, 2003, стр. 41]) и где слабая пара не обязана была возглавлять сет в связи с тем, что подошла ее очередь.

Интересен также вопрос с неправильными фигурами, неравномерными фигурами и нейтральными парами.

Вилсон постоянно предостерегает читателя от неправильных фигур, по его мнению, это такие фигуры, которые: опускают ведущую пару не на одно, а на два (и более) мест — например, половина восьмерки на сторонах или cast на две пары; или оставляют пары на чужой стороне. Однако, если взять Вилсоновский же сборник «Сокровища Терпсихоры» (выпущенный впервые еще до Анализа контрдансов, и переизданный в 1816 г.), то там можно найти много танцев с подобными огрехами. После Вилсона ситуация, когда танцор уходит на чужую сторону и не возвращается, встречаться перестала; а опускание на два и более места вниз стало активно использоваться только в XX веке, да и то в случаях, когда нужен был именно этот эффект (например, опустить в конце сета оттанцевавшую пару).

Вилсон также очень не любит неравномерные фигуры — такие, в которых нет симметрии (исключение составляют только фигуры, в которых симметрия отсутствует по необходимости — когда, например, леди нужно станцевать и со вторым, и с третьим джентльменами; да и то, как правило, такая фигура «уравновешивается» аналогичной для джентльмена). Из неравномерных фигур Вилсон описывает только lead outside — потому что она была очень любима в бальных залах. Такую нелюбовь можно объяснить прежде всего тем, что Вилсон был представителем своего времени — а в это время господствовал, но доживал свой век стиль классицизма, с его тягой к равномерности и упорядоченности. Кроме того, Вилсон писал именно систему, а любая система стремиться быть строгой и размеренной, чем и отличается от жизни.

Скорее всего, нововведениями Вилсона были нейтральные пары в середине сета (особенно в тех случаях, когда они были четвертыми, а не третьими). И сам Вилсон регулярно забывает о них, оговариваясь, что на 30 пар — 10 мини-сетов, а вторая пара становится активной через три проведения (т. е. когда накопился новый мини-сет), и у современников Вилсона нет ни слова о нейтральных парах в середине. Скорее всего, эта умозрительная конструкция с дополнительными нейтральными парами так и не прижилась.

## Описания танцев

Кроме того, хочется сказать несколько слов об описаниях танцев, опубликованных Вилсоном.

Вилсон публиковал описания контрдансов во многих своих работах, например:

- The Treasures of Terpsichore, or a Companion for the Ball-Room... Country Dances... 1809 London Calvert, W.
- Treasures of Terpsichore, The Supplement 1811 London Wilson, T.
- Le Sylphe, an Elegant Collection of Twenty four Country Dances... 1815 London Button, Whitaker and Breadnell
- A Companion to the Ball Room... Country Dances, Reels, Hornpipes, Waltzes and Quadrilles 1815 [1816] London Mackay, D.
- L' Assemble'e, or Forty Eight Elegant New Dances for the year 1819 1819 London Button, Whitaker & Compy.

К сожалению, для анализа доступны только первые две работы.

Прежде всего остановимся на работе 1809 г.

Структура каждого танца подходит под ту мелодию, с которой Вилсон его ассоциировал (он предлагал отдельно покупать ноты), но подавляющее большинство структур дублирует друг друга, так что для почти каждого танца можно подобрать иную мелодию, не «оригинальную» (Вилсон описывал эту возможность в «Системе»). Судя о тому, что для некоторых мелодий Вилсон пишет пояснения, сколько частей нужно играть или то, что они в оригинале были песнями, но таких пояснений очень мало, можно предположить, что в моде были подходящие для контрдансов по своей структуре мелодии, сразу созданные для танцев (как новонаписанные, так и хорошо известные публике).

Контрдансы (в большинстве своем) разделены на части по 8 тактов, что соответствует длинным мезурам Вилсона. Причем он сам распределил фигуры по мезурам, чтобы не нарушать им же описанную гармонию.

В н. XIX в. еще не было железной дороги, книги распространялись хуже, чем сейчас, и каждая танцевальная книга была или фантазией автора или фиксацией традиции, существовавшей в каком-то месте в какое-то время. Это же можно сказать и про книгу Вилсона. А в любом месте в определенное время существует определенная мода на различные особенности, в том числе и на фигуры. Так, излюбленными сочетаниями у Вилсона являются разные комбинации с set and change sides; down the middle, up again, and right and left; down the middle, up again, allemande. Они попадают в огромное количество (чуть ли не в большинство) танцев. Но если это можно объяснить склонностью Вилсона или просто высшего общества, то другой пример совстречаемости вызывает

интерес и удивление. Речь идет о случаях, когда разные танцы предлагается танцевать одинаковым образом. Вилсон для многих (вернее, почти для всех) танцев предлагает по несколько вариантов. И в большом количестве случаев если рассматривать каждый вариант как отдельный танец, а не часть из связки, получается что многие танцы исполнялись абсолютно одинаково.

Всего из 430 описаний к повторяющимся относятся 192 (!)

Конечно, ситуации, когда разные танцы имели одинаковую последовательность, известны и раньше.

Например, первая часть Джемекко была повторена в *La Bonnie Amitie* [Keller, 1990, стр. 57]; а схема Мистера Бевериджа полностью продублирована в *Ever Harry* [Keller, 1990, стр. 72]. Но в тех случаях можно говорить об интересной схеме, которую намерено дублировали на другую музыку. Здесь же речь идет о простых последовательностях.

Как бы плохо Вилсон не относился к лондонскому обществу, предлагая ему кучу одинаковых вариантов для разных танцев, как бы не трактовать возможность выбора фигур для танцев прямо в бальной зале, что приводило бы к тому, что одни и те же схемы назывались по-разному, т. к. именно их проще всего было составить не особо одаренным танцорам; — в такое однообразии поверить, честно говоря, сложно: ведь в сезон балы были каждый день, и даже на самом коротком балу бывало не менее 20 танцев. Просто ради того, чтобы блистать в обществе, людям бы пришлось искать новые танцы. Наверняка мало кто мог сам их сочинять, и танцоры искали схемы в сборниках типа Вилсоновского, а иначе зачем еще эти сборники нужны? Сложно поверить, что все люди высшего света были настолько глупы, чтобы не сообразить, что перед ними — одинаковые схемы для разных танцев. На фоне этого стоит отметить, что в сборнике Вилсона нет ни одного танца, обе фигуры которого совпадали с другим танцем. Т.е. как комбинация двух фигур любой танец уникален — можно предположить в связи с этим, что танцы для учебника сразу придумывались Вилсоном как запись из двух фигур. (Имеется в виду именно запись, а не исполнение танца).

Другой особенностью учебника было наличие одинарных и двойных фигур. Собственно, одинарные фигуры есть в большинстве танцев — даже там, где предлагается всего одна схема, Вилсон пишет об одинарной фигуре. Двойные чаще всего даются «в пару» к одинарным вариантам. В «Анализе» в 1811 г. Вилсон пишет, что каждый танец может быть составлен из одинарной или двойной фигур [Wilson, 1811, стр. 132], а во вступлении к дополнению 1811 г. (о котором речь пойдет дальше) — о том, что музыка может быть подобрана для фигур или одинарных и двойных фигур [Wilson, 1811, оборот обложки]). Вилсон называет двойной фигурой танец, требующий четырех строк нотной записи (в одной строке, по Вилсону, 4, 8 или 16 тактов) и состоящий из 8 фигур «в длинной мезуре», т. е. 64 тактов. (Большинство двойных фигур в книгах 1809 г. — на 32 такта).

Здесь стоит прокомментировать сами термины «фигура» и «двойная фигура». Они встречаются в двух основных значениях:

Фигура как минимальная неделимая на другие фигуры траектория, один из «кирпичиков», из которых состоит танец; может быть на 4 и 8 тактов (речь идет о целых фигурах) — тогда двойная фигура — это фигура на 16 тактов; Вилсон упоминает их, даже сам сочиняет, примеры можно посмотреть в [Wilson, 1815?, стр. 233 ] и далее; это значение слова фигура чаще используется в Системе (и анализе) [Wilson, 1815?, стр. 163–164, 174–175].

Фигура как часть танца — блок из нескольких танцевальных движений, фигур-кирпичиков, который сменяется следующим блоком. Этот термин скорее характерен не для контрдансов, а для танцев французского происхождения — котильонов и кадрилей. Вилсона упрекали в склонности к французскому, так что возможно, именно эта его склонность сподвигла его ввести этот, не употреблявшийся в контрдансах термин. Что именно Вилсон называл «фигурой» в этом смысле — до конца не ясно. Или одно проведение (то, что другие авторы называют танцем) или один из блоков одного проведения. В этом значении двойная фигура — это фигура в два раза длиннее одинарной.

Что же такое двойные фигуры? Наиболее простое объяснение — это вариант танца, в два раза длиннее, чем «одинарный» вариант. Оно вполне логично, но возможна и вторая трактовка: одиночная и двойная фигуры могли составлять единый танец (то, что один танец мог танцеваться в полном и укороченном виде придумал не Вилсон, а Фейе, сократив Джемеко). Если не во всех, то в некоторых случаях. Таких как *Lady Charlotte Campbell* и *The Reel which always follows*; *The New Rigg'd Ship*; *Tars of the Victory* (если предположить, что Вилсон не противоречит сам себе, а «*poussete two*» обозначает не полтора, а два круга). В принципе, основным аргументом против исполнения двух фигур по очереди является то, что в каждой из них есть своя прогрессия, а Вилсон пишет, что в танце есть всего одна прогрессия. Впрочем, он же пишет, что в танце может быть сколько угодно прогрессивных фигур, но нужно после каждой «лишней» поднимать пару на место. Так что вариант сочетания двух фигур в одном танце технически возможен. Кроме того, в системе Вилсон выступает против фигур, оставляющих танцоров на чужих местах, в то время как в описаниях танцев он хронически об этом забывает (об этом см. ниже). Возможно, что и в вопросе с двойными фигурами Вилсон просто забыл описать то, что для него самого было очевидным.

Многие контрдансы, записанные у Вилсона начинаются со связки *set & change sides* или *set & half right & left*, при этом на эту связку отводится одна мезура. Контрдансы у Вилсона разделены на мезуры по 8 тактов, а любая из упомянутых связок занимает только 4 такта, кроме того, они оставляют танцующих на чужих сторонах, чего, по мнению Вилсона делать нельзя. (Надо отметить, что в некоторых танцах все-таки встречается фраза *and back again*). Сейчас это воспринимается как то, что Вилсон забыл упомянуть, что связка — двойная, и танцующие должны вернуться на место. Однако есть одно «но». Вилсон во втором издании анализа упоминал, что многие контрдансы имеют структуру 4-8-8-8, т. е. первая мезура — короткая [Wilson, 1811, стр. 130–134]. Если это так,

то, видимо, танцорам самим предлагалось придумывать, где бы вернуться на свои стороны. В любом случае такая запись не помогает правильному пониманию танца и легкости его разбора по учебнику. Встречаются совсем странные случаи — например, в *Julliana* из дополнения 1811 г. на первую мезуру предлагается сделать только *half right & left* (2 такта из 8 положенных).

Все вышеизложенное приводит меня к следующему выводу: Вилсон написал свой сборник исходя не из реальной ситуации в балльных залах, а из своего видения того, что есть контрдансы и как их танцевать. Ему много важнее было дать два варианта каждого контрданса, чем зафиксировать реальную последовательность фигур в танце. Если контрдансы были многовариантны, то непонятны три вещи: а) почему другие авторы фиксируют в каждой книге всего по одному варианту каждого танца, б) почему у Вилсона очень мало танцев с одним и тремя вариантами, но подавляющее количество именно с двумя, в) почему столь многие танцы (каждый 2–3) танцуются с одними и теми же избитыми схемами. Поэтому он не поясняет само собой для него разумеющиеся вещи, теряет половины фигур, повторяет неоднократно одни и те же схемы, описывает невероятное количество танцев на 16 тактов (по сравнению с другими учебниками). Этим же можно объяснить почему схемы Вилсона гораздо чаще, чем схемы других авторов отличаются от других записей тех же танцев. Основной целью сборника было не создать действенную шпаргалку для танцующих, а показать себя как знающего танцмейстера. Любой человек, просмотрев книгу, выносит ощущение, что есть как минимум два уровня владения контрдансами — а) очень простой и скучный и б) сложный. А за сложным уровнем и широкими знаниями по теории контрдансов Вилсон приглашает к себе на занятия. В «Системе» он пойдет дальше и на такие интересные случаи как танцы на 64 такта с разной расстановкой фигур или многочисленными прогрессивными фигурами в тексте книги он будет только ссылаться, рекомендуя заинтересовавшимся прийти изучить этот вопрос лично.

В связи с оценкой полезности книги Вилсона для прикладного танцевания, хочется вспомнить о стороннем отзыве.

Дело в том, что авторы н.ХІХ в. неохотно упоминали друг друга в своих книгах. Наиболее известным случаем было широкое цитирование Барклаем Дуном *Lady of distinction*, автора *Mirror of the grace* (подробнее об этом см. [Rogers, 2003, стр. 56]), а так — даже при упоминании других танцмейстеров никакой конкретики не было. А вот Вилсону в этом смысле «повезло». Кассиди в своей книге, посвященной правилам исполнения контрдансов (в которой он говорит в основном о танцевальной культуре и отношению к танцу), отзывается о методе описания танцев, который характерен для французов и некоторых англичан и который он видел в *Treasures of Terpsihore*, как о бесполезном и бессмысленном, который должен быть отброшен [Cassidy, 1810, стр. 63–64]. Речь идет о записи шагов и фигур (чего в Сокровищах как раз нет), но сам факт того, что книга упомянута в столь негативном контексте должен был создать у читателя негативное впечатление о книге — и это в то время как описания контрдансов

регулярно в Англии издавались, и ни одно из них не вызвало у Кассиди или кого-то еще столь негативную реакцию. Это может быть объяснено или тем, что Кассиди перепутал две книги Вилсона — Анализ и Сокровища, или тем, что Сокровища резко выделялись на фоне других книг, Кассиди это не понравилось, и он не преминул резко отозваться о ней с характеристикой, которая, по его мнению, могла отпугнуть потенциальных читателей Сокровищ.

Стоит отметить, что Вилсон в Системе на подобные нападки ответил, живописав многочисленных учителей, которые преподают неправильно и, навязывая свою моду, вынуждают других также неправильно преподавать [Wilson, 1815?, стр. XI-XII]. Читая его пассажи, удивляешься, а с чего собственно? И не свидетельствует ли то, что все вокруг по мнению Вилсона преподают неправильно, о том, что неправ был как раз сам Вилсон?

В следующий раз Вилсон публикует описания в Дополнении к сборнику Сокровища Терпсихоры, вышедшему по материалам танцевального сезона 1811 г. [Wilson, 1811]. Сразу стоит отметить, что год дополнения, по-видимому, не случайный — именно в этот год вышло третье издание Анализа.

В целом, дополнение производит впечатление записанной танцевальной моды сезона: подтверждением этому служат и раскладка по количеству тактов, и увеличившееся количество вариантов для каждого танца. Последнее может быть реакцией света (или только учеников Вилсона) на его идею о составлении танца любой дамой из кирпичиков-фигур. При том, что контрдансы были в это время достаточно скучными и однообразными танцами, такая идея вполне могла взбудоражить и привлечь общество, но по психологическим причинам подобная ситуация вряд ли могла просуществовать долго.

После 1811 г. Вилсон еще четырежды публиковал описания контрдансов.

Работы *L' Assemble'e, or Forty Eight Elegant New Dances for the year 1819* и *Le Sylphe, an Elegant Collection of Twenty four Country Dances...* похожи на работу 1809 г. — все контрдансы там имеют не более двух вариантов (описания есть только в кодированном виде, поэтому их нет возможности проанализировать полноценно) — видимо, Вилсон пытался развить и далее свое видение контрдансов как особого типа танцев.

Работа *A Companion to the Ball Room... Country Dances, Reels, Hornpipes, Waltzes and Quadrilles* более интересна. В ней Вилсон приводит не просто подборку контрдансов, но подборку наиболее известных в Англии контрдансов. К ним он прилагает ноты и часто помечает происхождение — старинный английский, шотландский, ирландский. Т.е. Вилсон делает репрезентативный сборник, нацеленный не только на учеников. Здесь он по-прежнему дает по несколько вариантов для каждого контрданса, как правило по два, а порой и больше, что объяснимо — широко распространенные контрдансы в силу плохих коммуникаций просто не могли не обрести кучей вариаций. Однако интересно, что ко многим вальсам-контрдансам Вилсон не дает второго варианта, хотя в книгах 1809–1811 г. он его часто сочинял.

По-видимому вальсы-контрдансы в какой-то мере не подходили под идею о

правильных контрдансах<sup>4</sup>. Другие танцы, помещенные в этой книге, прежде всего танцы иностранного происхождения — менуэты и котильоны — вариаций не имеют.

Чаще всего в этих учебниках помещены иные схемы, нежели чем в других. Иногда он повторяет использованные им ранее схемы (например, в Триумфе), но часто, при использовании «старой» схемы Вилсон ее слегка модифицирует, заменяя какую-либо фигуру другой.

Все вышесказанное показывает, что Томас Вилсон был неординарным танцмейстером, имевшим собственный взгляд на контрдансы и их систему, и именно собственное мнение (а не просто современную ему танцевальную традицию) он и зафиксировал в своих книгах.

## Список литературы

- [Cassidy, 1810] *Cassidy, J. P.* A treatise on the theory and practice of dancing, with an appropriate poem, in two cantos, and plates illustrative of the art / J. P. Cassidy. — Dublin: William Folds, 1810. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.036> .
- [Chambers, 1842] *Chambers, W.* Country Dances / W. Chambers, R. Chambers // Chambers's information for the people. — 5 edition. — W. & R. Chambers, 1842. — Vol. 2. — Pp. 559–560. — [http://books.google.com/books?id=rzhH\\_kqIyZ4C](http://books.google.com/books?id=rzhH_kqIyZ4C) .
- [Trumbull, 1798] The gentleman & lady's companion: containing the newest cotillions and country dances, to which is added, instances of ill manners, to be carefully avoided by youth of both sexes. — Norwich: J. Trumbull, 1798. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.114> .
- [Keller, 1990] *Keller, K. V. W.* The Playford Ball. 103 early Country Dances 1651–1820 As Interpreted by Cecil Sharp and his followers / K. V. W. Keller, G. Shimer. — Chicago: A Capella Books and The Country Dance and Song Society, 1990.
- [R. M., 1823] *R. M.* On quadrilles / R. M // Knight's Quarterly Magazine. — London: William Clowes, 1823. — Jun — Dec. — Vol. 1. — Pp. 235–237. — <http://books.google.com/books?id=sHE5AAAAAAAJ> .
- [Rogers, 2003] *Rogers, E. A.* The Quadrille. A practical guide to its origin, development and performers / E. A. Rogers. — Orpington: C & E Rogers, 2003.

---

<sup>4</sup>Хоть он и утверждал, что это он придумал такой тип танца. На самом деле впервые вальсы-контрдансы зафиксированы еще до Вилсона в 1790 г. — см. Longman & Brod CD-5,1790

- [Wilson, 1808] *Wilson, T.* An analysis of country dancing: wherein are displayed all the figures ever used in country dances, in a way so easy and familiar, that persons of the meanest capacity may in a short time acquire (without the aid of a master) a complete knowledge of that rational and polite amusement. To which are added, instructions for dancing some entire new reels; together with the rules, regulations, and complete etiquette of the ball room / T. Wilson. — London: W. Calvert, 1808. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.170> .
- [Wilson, 1811] *Wilson, T.* An analysis of country dancing, wherein all the figures used in that polite amusement are rendered familiar by engraved lines. Containing also, directions for composing almost any number of figures to one tune, with some entire new reels; together with the complete etiquette of the ball-room / T. Wilson. — 3 edition. — London: J. S. Dickson, 1811. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.171> .
- [Wilson, 1815?] *Wilson, T.* The complete system of English country dancing, containing all the figures ever used in English country dancing, with a variety of new figures, and new reels . . . / T. Wilson. — London: Sherwood, Neeley and Jones, 1815? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.168> .

Мария Дмитриева

## Бальный этикет XIX века в России

Бал — торжественное общественное или светское мероприятие, главной составляющей которого является танцевальная программа. В России балы появились в XVIII веке, во времена правления Петра I, но получили своё широкое распространение в XIX столетии.

Балы давались круглый год, но сезон начинался с поздней осени — времени наибольшей концентрации представителей высшего света в городской среде — и продолжался весь зимний период, за исключением периодов, когда следовало поститься. Часто в один вечер приходилось бывать на двух-трёх балах, что требовало от танцоров немалых сил, к тому же многие балы заканчивались под утро, а на следующий день необходимо было отдавать визиты и готовиться к грядущим увеселениям. Порой подобная напряжённая жизнь пагубно сказывалась на здоровье дам — схваченная простуда на балах иногда приводила к летальному исходу.

Бальный этикет включает в себя не только бальные костюмы, культуру поведения на балу, правильное исполнение танцев, но также и оформление бальных помещений (залов, курительной, буфета, игровой комнаты).

Балы и балы-маскарады разделялись по сословным, профессиональным, возрастным категориям, приурочивались к особым торжествам, и бывали придворными, общественными, частными, купеческими, свадебными, детскими. . . Популярны в своё время были балы Дворянского собрания, балы художников и балы, проводимые иностранными посольствами.

При изучении литературы с целью выяснения эволюции бального этикета, были выявлены некоторые изменения одного от пушкинского времени и до конца XIX века, о чём будет упомянуто по ходу повествования. Если встреченные мною описания этикета, относящиеся к одному времени, противоречивы — о подобных казусах указывается в скобках. В качестве источников использовалась книга, пытающаяся свести воедино тематику балов — «Бал в России. XVIII — начало XIX века» [Колесникова, 2005], также книги, касающиеся быта и нравов пушкинских времён: «Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет.» [Лаврентьева, 2007], «Быт и нравы пушкинского времени» [Марченко, 2005] и репринтные издания книг, выпущенных в 1880-х годах, как то «Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. Сборник советов и наставлений» [Юрьев, 1991], «Правила этикета, предназначенные для высших слоёв россий-

ского общества конца XIX века. Жизнь в свете, дома и при дворе» [Правила этикета, 2007], «Светский человек, изучивший свод законов общественных и светский приличий» [Светозарская, 1991]. По многим критериям бальный этикет в указанных изданиях совпадает, однако встречались противоречивые моменты, относящиеся к одному времени — о подобных казусах указывается в скобках. Трудно сказать, опечатка ли это, или же тонкости аристократического общения а, может, следует принять во внимание факт, что правила приличия на балах в разных городах отличались, и были куда проще в провинции, нежели в городе.

Приведённый здесь этикет относится, главным образом, к столице Российской Империи и к балам, проводимым для высшего света: рассматриваются особенности бального внешнего вида, светские правила поведения на балу и основные моменты танцевальной программы.

Приглашения на бал рассылались не менее чем за семь-десять дней до его начала — главным образом для того, чтобы у дам была возможность подготовить соответствующий наряд: на бал необходимо было являться непременно в новом и модном платье. Для тематических балов (например, монохромный — т. е. определённого цвета, костюмированный, бал цветов и т.п.) указывалось, какого типа наряд следовало подготовить.

Получив приглашение, в течение двух дней отвечали письменно о своём согласии принять участие на предстоящем балу, или же выражали сожаление о невозможности посетить мероприятие — но для отказа требовалась веская причина. На балу не появлялись в период глубокого траура, но допускалось бывать, нося траур по кухне, в половине траура после дяди и в конце более глубокого траура.

Бальный внешний вид строго регламентировался. Платья дам всегда были открытыми, дополнялись бутоном живых или искусственных цветов. Для девиц рекомендовались платья светлых тонов, незамысловатая причёска, простые украшения. Замужние дамы имели более богатый выбор в расцветке, фасоне платьев и ношении ювелирных изделий. Бальная обувь представляла собой мягкие туфли, чаще без каблука. Использование косметики сводилось к минимуму, не возбранялось пользоваться лишь пудрой, и то в умеренном количестве.

Для кавалеров существовали свои каноны бального костюма: фракная пара, белый жилет, белый (1830-е годы) или чёрный (вторая половина XIX века) галстук. Фраки были разных цветов, лишь к концу 30-х годов утвердилась мода на чёрный цвет. Во времена правления Николая I на придворные балы гражданские служащие надевали мундир, полагающийся их должности.

Военные являлись в соответствующем их полкам торжественном обмундировании, и все в бальных башмаках, лишь уланам дозволялось бывать в сапогах. Наличие шпор не одобрялось, но некоторые нарушали это правило ради щегольства.

Важнейшим атрибутом было наличие безукоризненно чистых и белоснежных перчаток. У дам они часто были выше локтя, шёлковые или лайковые. Кавалеры

леры в штатском носили лайковые, а военные — замшевые перчатки. Перчатки никогда не снимались, даже если они лопнули — в этом случае рекомендовалось иметь с собой запасную пару.

Важной составляющей дамского бального костюма являлся веер, служивший не только для создания свежего дуновения, но и в качестве языка общения, ныне почти утраченного.

Приезжающие гости должны были засвидетельствовать своё почтение, в виде приветствия, прежде всего перед хозяевами.

Замужняя дама приезжала на бал с мужем, в его отсутствие допускалось являться с подругой и мужем этой подруги. Девуцы появлялись на балу исключительно в сопровождении матери или пожилой особы, которая зорко следила за своей подопечной, при необходимости давала ей советы и, как было в пушкинское время, искала ей кавалеров для танцев, если на то была необходимость. Девушка могла явиться на бал и в сопровождении отца, который представлял её своим знакомым, а ему представлялись кавалеры, желающие танцевать с его дочерью. Как правило, хозяин или хозяйка дома просили знакомых кавалеров приглашать на танцы дам, вынужденных, чаще всего из-за внешней непривлекательности, сидеть в сторонке. В любом случае не полагалось внешне проявлять душевные страдания, разочарование или же плохое настроение — на балу должно приятно улыбаться и непринуждённо поддерживать светский разговор.

Дама, отправляясь на бал, брала с собой бальную книжечку — карне или агенд — куда, напротив списка танцев, вписывала имена кавалеров, желающих танцевать с ней тот или иной танец. Иногда вместо агенда могла использоваться обратная сторона веера. Бальные книжечки прикреплялись к поясу платья и служили подспорьем для памяти — дать обещание двум кавалерам на один танец не только считалось дурным тоном, но могло привести и к дуэли между претендентами, поэтому, оказавшись в ситуации подобной неосмотрительности, даме рекомендовалось пропустить танец. В случае поступления приглашения на танец одновременно от двух кавалеров, дама могла сделать выбор в пользу одного из них. Считалось излишним кокетством хвастаться своим заполненным агендом, особенно перед теми дамами, которые бывали мало приглашены.

Перед балом или в его продолжении кавалер мог ангажировать даму на танец заранее, и если в начале XIX века кавалер, узнав, что ближайшие два-три танца уже обещаны другим, уходил ни с чем, то в конце XIX века кавалер спрашивал, на какие из свободных танцев он может претендовать. У дам, пользующихся популярностью, агенд был расписан в первые минуты начала бала. В правилах светских приличий 1880-х годов есть указание, что дама не должна давать согласие более чем на три кадрили, и тут же сказано, что кавалер, приглашая, продолжал перечислять все имеющиеся в программе кадрили, пока дама сама не скажет, какая у неё свободна.

Согласно правилам, кавалер начинал приглашения на танцы с хозяйки дома, далее шли все её родственницы, а уж потом наступала очередь танцевать со своими знакомыми дамами.

В начале XIX века бал открывался полонезом, где в первой паре шёл хозяин с наиболее почётной гостьей, во второй паре — хозяйка с наипочетнейшим гостем.

В конце столетия бал начинался вальсом, но придворные, детские и купеческие балы открывались величественным полонезом.

В 30-е годы XIX века дама могла танцевать с любым кавалером — считалось, что факт его присутствия на балу уже является гарантией благонадёжности и даме нет надобности опасаться за свою репутацию. Во второй половине XIX века кавалер, желающий танцевать с незнакомой ему дамой, сначала представлялся ей через общих знакомых.

На протяжении XIX столетия изменялось количество танцев, которые кавалер мог танцевать с одной дамой на протяжении бала — для представителей 1830-х годов это число равнялось одному, а уже в 1880-х позволялось два-три танца, не следующих друг за другом подряд. Более трёх танцев могли танцевать только жених и невеста. Если кавалер настаивал на большем, чем положено, количестве танцев — дама отказывала, не желая себя компрометировать. На частном балу полагалось, чтобы хозяин дома и его сыновья протанцевали как минимум по одному разу со всеми приглашёнными дамами.

На кадрили приглашали заранее. В обязанности кавалера входило до начала танца заручиться визави, при этом в его роли если и был родственник дамы, то только с её на то согласия.

Желая пригласить даму на танец, кавалер подходил к ней, кланялся и произносил учтивую фразу, наподобие: «Позвольте мне иметь честь пригласить вас на польку (мазурку, вальс и т.п.)» или «Могу ли я надеяться, что вы удостоите меня танцевать с вами вальс (галоп, кадрили и т.п.)». Дама, принимая приглашение, отвечала реверансом. Кавалер подавал даме свою правую руку, дама подавала кавалеру левую руку, и пара отправлялась участвовать в танце.

Не принять приглашения танцевать было возможно по причине усталости или же если танец был обещан другому. Отказаться, сославшись на усталость, и тут же соглашаться танцевать с другим, считалось крайней невоспитанностью. Если на балу присутствовал император, то его приглашение принималось всегда, независимо от того, давала ли дама согласие на танец кому-то другому.

Получив отказ от одной дамы, представитель 1880-х годов обращался с приглашением к её соседке, в то время как в 1830-х данное действие считалось оскорбительным для дамы.

Поклоны кавалеров на протяжении XIX века менялись мало, а реверансы дам претерпевали заметные изменения.

Во время танца кавалер развлекал даму лёгким светским разговором, дама же отвечала скромно и не смела смотреть в глаза танцору слишком часто. В обязанности кавалера также входило предотвращать столкновения с другими парами и не допускать падения своей дамы — если такое происходило, кавалер помогал даме подняться, провожал её до места, приносил свои извинения и спрашивал, не нуждается ли она в какой-либо помощи.

Вставать в танец, не зная фигур, вести себя с дамой фамильярно (слишком прижимать к себе во время танца, просить её веер, платок или цветы), забыть отыскать приглашённую даму перед началом танца, наступать на шлейфы платьев — всё это характеризовало танцора не с лучшей стороны. Но умение ловко и красиво танцевать, в сочетании с хорошими манерами и знанием света могло способствовать карьере молодых людей.

По окончании танца кавалер осведомлялся у дамы, куда отвести её: в буфет или же к месту, откуда он её взял. Обменявшись взаимными поклонами, кавалер либо удалялся, либо мог остаться рядом с дамой и некоторое время продолжать разговор (по поводу данной условности указания в книгах противоречивы: в начале, середине и конце XIX века удерживать после танца кавалера не рекомендовалось, в то время как есть упоминания, что в 1830-х и 1880 годах не возбранялся светский разговор, с условием, что кавалер не мешал другим танцорам приглашать даму, с которой он ведёт диалог).

В 1880-х годах паре разрешено было прогуливаться по бальной зале — под ручку, при этом дама едва дотрагивалась до руки кавалера. Кавалер вёл к ужину ту даму, с которой танцевал последний перед ужином танец, и эту же даму сопровождал обратно в бальную залу после трапезы.

В первой половине XIX века дама могла подходить к буфету только в сопровождении своей попечительницы и кавалера, либо кавалер приносил даме из буфета то, что она пожелает. В конце XIX столетия правила упростились и дама могла идти в буфет в компании одного лишь кавалера.

На такие танцы, как мазурка или котильон, кавалер приглашал, как правило, хорошо знакомую ему даму. Часто продолжительный танец служил возможностью признаться в своих чувствах. Котильоном или греческим танцем заканчивался бал, но во второй половине XIX века завершал программу бала, как правило, вальс.

Гости могли уезжать когда им угодно, не акцентируя внимания на своём уходе — но в течение последующих нескольких дней приглашённый наносил хозяевам благодарственный визит.

## Список литературы

[Колесникова, 2005] *Колесникова, А.* Бал в России. XVIII — начало XX века / А. Колесникова. — СПб: Азбука-Классика, 2005.

[Лаврентьева, 2007] *Лаврентьева, Е.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. / Е. Лаврентьева. — М.: Молодая гвардия, 2007.

[Марченко, 2005] *Марченко, Н.* Быт и нравы пушкинского времени / Н. Марченко. — СПб: Азбука-Классика, 2005.

- [Юрьев, 1991] Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. Состав. Юрьев и Владимирский. Репринтное издание, 1889. — М.: «РИПОЛ», 1991.
- [Правила этикета, 2007] Правила этикета, предназначенные для высших слоёв русского общества конца XIX века. Жизнь в свете, дома и при дворе. Репринтное издание, 1890. — М.: Издательство ЛКИ, 2007.
- [Светозарская, 1991] Светский человек, изучивший свод законов общественных и светский приличий. Сост. Светозарская К.. Репринтное издание, 1880. — СПб: Ассоциация «Невский проспект», 1991.

## Сессил Шарп и Пэт Шоу, основоположники изучения и популяризации английских контрдансов

При написании этой статьи были использованы материалы из книги К. Келлер и Ж. Шимер, а также сайта Общества Английского Народного Танца и Песни, Википедии и других открытых ресурсов сети Интернет. Основное назначение этой статьи в том, чтобы познакомить русскоязычную аудиторию с биографиями родоначальников исследований старинного танца.

### Сессил Шарп

Сессил Джеймс Шарп родился 22 ноября 1859 года в Денмаркхилл в Лондоне.

Его отец был мастером по работе со сланцем. Он очень интересовался археологией, архитектурой и старой мебелью. Оба родителя Шарпа интересовались музыкой, так что и жизнь Шарпа оказалась с ней естественно связанной.

Шарп учился в Эпенхейме, но в 15 лет был переведен в Кембриджский университет, где участвовал в соревновании по гребле от колледжа Клер и получил степень бакалавра искусств в 1882 г.

В поисках работы Шарп решил переехать в Австралию. Он прибыл в Аделед в ноябре 1882 г. И в начале 1883 года получил место клерка в коммерческом банке Южной Австралии. Он начал изучать право, и в апреле 1884 г. стал помогать шерифу серу Семьелу Джеймсу Вею. Он продержался на этом месте до 1889 года. Когда он уволился, он отдал все свое время музыке. Он работал помощником органиста в Кафедральном соборе Св. Петра сразу после своего приезда в Австралию. И был дирижером в Государственном и Кафедральном Хоровых Обществах. Потом он стал дирижером Филармонии и в 1889 году совместно с И. Г. Рейманом стал директором в Школе Музыки. Он был очень успешен как лектор, но к середине 1891 года это партнерство распалось. Школа продолжила работать при Реймане и в 1898 году выросла в Консерваторию при Университете. У Шарпа там появилось много друзей и было собрано более 300 подписей на то, чтобы он продолжал работу в этом городе, но он решил вернуться в Англию и прибыл туда в январе 1892 года.

Во время его пребывания в Аделеде он написал музыку для двух легких опер («Сильвия», которую показали в Королевском театре Аделеда 4 декабря 1890 года, и «Жанкилия»). Либретто в каждом было написано Гаем Бувбай.

Он также написал музыку для детских песен, которые пели в Кафедральном хоровом обществе.

Шарп преподавал и писал музыку, он интересовался фолк-песнями и начал интересоваться традиционным английским танцем, когда увидел группу танцовщиков Моррисов в деревне рядом с Оксфордом на Рождество 1899 года. К этому времени танцы Моррисов практически исчезли, и только Шарпу мы обязаны тем, что традиция этих танцев дошла до наших дней.

Возрождение танцев Моррисов началось в 1895 году, когда Мери Нилл, организатор женского клуба «Эсперанс» в Лондоне, использовала еще не опубликованные записи танцев, чтобы научить членов клуба этим танцам. Ее энтузиазм убедил Шарпа опубликовать эти записи в его книгах Моррисов, что и было сделано в 1907 году. Между 1911 и 1913 гг. он опубликовал трехтомную работу под названием «Танцы с мечами Северной Англии», где, в частности, описал два неизвестных и почти исчезнувших танца с мечами – с легкими из Нортгумбрии и с длинными из Йоркшира. Это привело к возрождению традиций сначала на родине, а потом и повсеместно. Шарп часто публиковал версии собранных им песен, добавляя к ним написанный им аккомпанемент на фортепьяно. Оказалось, что традиционные певцы, которые всегда пели *a capella*, считали, что пианинное сопровождение только отвлекает слушателей от слов песен. Тем не менее, эти версии с инструментальным сопровождением помогли Шарпу в его работе по преподаванию фолк-музыки в школах, тем самым знакомя детей с их национальным музыкальным наследием. Для школьного проекта Шарп переписал тексты многих народных песен, убрав из них бранные слова. Эти песни нередко подчеркивали и восхваляли секс и насилие. Таким образом, зачастую записанное Шарпом и опубликованное им сильно отличалось. Примером этого может служить песня «Хранитель», переписанная Шарпом в забавную охотничью песню.

В результате работы Шарпа английская классическая музыка обогатилась национальными фольклорными мотивами. Среди композиторов, которые присоединились к движению возрождения народной музыки, был Ральф Воган Вильямс, который полностью основал свое творчество на фольклоре.

В 1911 году Шарп основал Общество Английских Народных Танцев, которое начало распространять традиционные английские танцы по стране и, соединившись с Обществом Народных Песен в 1932 году, образовало Общество Английских Народных Песен и Танцев. Сегодняшний центр этого общества в Лондоне известен как дом Сессила Шарпа.

Во время Первой Мировой Войны Шарп совершил четыре поездки в США, проведя там в общей сложности около трех лет. Изначально он планировал изучить танцы и музыку интерлюдий к Шекспирским фестивалям, но вскоре он уже путешествовал по стране, собирая народные песни, музыку и танцы. В этом ему очень сильно помог его коллега Мод Карпелес. Их выступления имели огромный успех. Огромные аудитории собирались, чтобы послушать лекции Сессила Шарпа по народной музыке. Путешествуя по горам Аппалачи, Вирджинии, Се-

верной Каролины, Кентуки и Тениси, Шарп и Карпелес записали множество народных песен, которые отличались от тех, что были собраны в сельской Англии. В основном Шарп записывал мелодии, а Карпелес отвечал за слова. Шарп был потрясен достоинством, вежливостью и благосклонностью людей, приветствующих его в горах, и он защищал их ценности и их образ жизни в печати. Работа Шарпа в распространении народных танцев и музыки продолжилась обещанием деревенского танца и песни.

Шарп умер 23 июня 1924 г.

Мод Карпелис пережил Шарпа на много десятилетий и структурировал собранные Шарпом материалы в массивные, хорошо организованные тома.

## Пэт Шоу

Пэт Ноэль Шульдхам Шоу родился в городке Стратфорд-на-Эйвоне, но большую часть детства он провел в Лондоне, где с 6 лет танцевал народные танцы. Его мать, профессионально исполнявшая песни под своей девичьей фамилией — Винфрид Голлуэй, стала Почетным Секретарем Мемориального Фонда Сессила Шарпа, собрав более тридцати тысяч фунтов стерлингов для постройки Дома Сессила Шарпа — штаб-квартиры Общества английских народных танцев и песен (EFDSS), открывшегося в 1930 г.

Пэт обучался в St. Aubyn's Rottingdean, Harrow и Кэмбриджском Колледже имени Королевы, где он изучал музыку. Будучи прилежным учеником по части танцев, песен и музыки, Пэт вскоре стал мастерским исполнителем Моррисов, танцев на мечях и контрадансов, а так же народных песен, вдохновенным композитором и аранжировщиком хоровой и народной музыки, настоящим собирателем и исследователем танцев и песен, умеющим играть на разных инструментах.

После выпуска из Кэмбриджа он работал на Обществе английских народных танцев и песен до тех пор, пока в начале 1942 г. не присоединился к Национальной Пожарной Службе. В 1946 г. он выбрал профессию певца, специализируясь в фолк-музыке разных народов, исполняемой на родных языках, иногда под аккомпанемент гитары. Он так же провел много времени, собирая мелодии для скрипок и песни на Шетландских островах, где он начал играть под аккомпанемент фортепиано (первым его инструментом был гобой).

В 1949 году он и Нан Флеминг-Виллиамс организовали группу «The Countryside Players» (Деревенские музыканты) для того, чтобы собрать деньги на новую спасательную шлюпку для Лервика. Эта группа продолжала давать концерты достаточно долгое время. В пятидесятых годах его часто можно было услышать в программе «Country Dancing» (Деревенские танцы) на западно-английском канале BBC в качестве и ведущего, и певца.

В течение 25-ти лет Пэт принимал участие в Голландском обществе Nederlands Volksdansstichting, где показывал английские танцы, и составил

сборник из 54 танцев на старые датские мелодии под названием «New wine in old bottles» (Новое вино в старых бутылках). Он так же участвовал в работе Обществ Фолк Танцев Уэльса и сочинял для них танцы и мелодии.

После первого визита в 1974 г. в лагерь Pinewoods в Новой Англии, США он подарил книгу «Between Two Ponds» для увеличения сборов лагеря и собрался также подарить и вторую книгу танцев и мелодий «Among the Pines». (Обе книги сейчас издаются под названием «Pat Shaw's Pinewoods».)

Также Пэт известен по концертам рождественской музыки в Доме Сессила Шарпа, для которых он делал оркестровые аранжировки. В такой форме они продолжают и по сей день.

В 1971 г. EFDSS наградило его высшей наградой — золотым значком в ознаменование отличной службы обществу по всем направлениям работы.

С 1972 г. и до своей смерти Пэт работал над ныне опубликованным сборником Krieg-Duncan в Школе Шотландских Исследований в Эдинбурге.

Неоценимый вклад этих исследователей в том, что они положили основу для изучения, сохранения и популяризации традиционных народных танцев, которые сегодня танцуют по всему миру.

## Список литературы

- [Wikipedia] Cecil Sharp. — Wikipedia. —  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Cecil\\_Sharp](http://en.wikipedia.org/wiki/Cecil_Sharp) .
- [Davies, 1996] *Davies, R. Pat Shaw / R. Davies.* — Dance Biographies. — 1996. —  
<http://home.btclick.com/esoft6/dance/people/PatShaw.html> .
- [Keller, 1990] *Keller, K. V. W. The Playford Ball. 103 Early Country Dances 1651 –1820 / K. V. W. Keller, G. Shimer.* — A copublication of A Cappella Books and The Country Dance and Song Society, 1990.
- [Schofield, 2007] *Schofield, D. History of EFDSS / D. Schofield.* — The English Fold Dance and Song Society. — 2007. —  
<http://www.efdss.org/history.htm> .

## Санкт - Петербургский Клуб Старинного Танца

Наш клуб объединяет в своем составе людей,  
по-настоящему увлеченных изучением и реконструкцией исторического танца.  
В рамках Клуба мы не только танцуем, но и знакомимся с этикетом, историей,  
историей культуры и готовим сценические постановки.  
Мы регулярно организуем балы, мастер-классы и конференции.

Занятия проводятся по нескольким программам,  
охватывающим период с XV до н. XX вв.

Подробнее информацию Вы можете получить у преподавателей Клуба:

+7-911-730-96-89 Екатерина Смольникова

+7-921-38-777-49 Евгения Соленикова

<http://historicaldance.spb.ru>

Группа танцев XVIII-XIX веков

## “Рондино”

Мы любим и с удовольствием изучаем танцы эпохи амбир - времени противостояния  
Наполеона и всей Европы. Другим направлением изучения являются контрдансы,  
некогда господствовавшие по всему миру, но позже в России незаслужено забытые.

Основное внимание мы уделяем восстановлению того незримого духа изящества и  
грации, который витал на Петербургских балах начала XIX века.

Другим направлением нашей деятельности является организация и проведение  
балов в стиле XIX века, на которых мы предлагаем всем желающим почувствовать  
себя прекрасными дамами и галантными кавалерами позапрошлого века.

Занятия проходят на базе СПбКСТ.

Руководитель группы - Соленикова Евгения.

[eugeniasolenikova@gmail.com](mailto:eugeniasolenikova@gmail.com)

+7-921-38-777-49

<http://historicaldance.spb.ru>, <http://rondino.spb.ru>

## Ансамбль танцев эпохи Возрождения “*Vento del tempo*”

Погружаться в атмосферу прошлого можно по-разному. Участники ансамбля делают это через Танец, всегда бывший зеркалом взаимоотношений между мужчиной и женщиной, великим и смешным, значительным и мелким.

Основной предмет работы ансамбля - реконструкция и сценическая стилизация танцев и связанных с танцами элементов повседневной жизни европейцев XV-XVI вв.

Занятия ансамбля проходят на базе группы танцев XVI века СПбКСТ. Руководитель ансамбля - Смольнякова Екатерина.

[esmolnyakova@gmail.com](mailto:esmolnyakova@gmail.com)

+7 (911) 730-96-89

<http://historicaldance.spb.ru>

## Фестиваль по эпохе 1500-1635 гг. “Золотой Век”

Фестиваль представляет собой реконструкцию европейского общегородского праздника. Разные мероприятия фестиваля ориентированы как на костюмированных, имеющих специальную подготовку участников, знакомых с эпохой и различными аспектами повседневной жизни, так и на зрителей и гостей фестиваля.

Большая часть мероприятий будет ориентирована на зрителей и подразумевает интерактивное участие.

Организаторы: администрация г. Гатчина, Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, ансамбль старинной музыки “*Lorem ipsum*”

[info@16century.spb.ru](mailto:info@16century.spb.ru)

<http://16century.spb.ru/forum>