

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

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы третьей конференции
по вопросам реконструкции европейских
исторических танцев XIII–XX вв.
6–7 февраля 2010 г.**

2011
СПб

Рецензент:

Фомкин А. В. проректор по учебно-методической работе
Академии Русского Балета им. А.Я.Вагановой,

кандидат педагогических наук, доцент.

Печатается на средства частных лиц.

Научный редактор: Е. В. Еремина-Соленикова

Редколлегия:

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

Содержание

<i>Наталья Скорнякова</i> Рондо, вилеле, баллада как основные песенно-танцевальные формы для некоторых европейских регионов (XII–XV вв.).	5
<i>Екатерина Михайлова-Смольнякова</i> Танец в Испании Золотого века	10
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Английские контрдансы на ранних этапах своего развития	24
<i>Мария Деркач, Дмитрий Филимонов</i> Движения рук в танцах эпохи барокко	65
<i>Анна Рудая</i> Сравнительный анализ работ Гордона Дье и Алесандро Страти (к вопросу о переводе танцевальных книг в начале XIX века)	81
<i>Алексей Мачехин</i> Вальс в XIX веке	83
<i>Ростислав Кондратенко</i> Шаги мазурки в танцевальных учебниках XIX века	110

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.

В последнее десятилетие в России вырос интерес к «бытовым» танцам прошлого. Приятно осознавать, что начало этому 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.

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

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

Рондо, виреле, баллада как основные песенно-танцевальные формы для некоторых европейских регионов (XII–XV вв.).

Эти три структуры могут быть названы рондальными в широком смысле, ибо возвращение к одной из музыкальных строк является их композиционным принципом [Ливанова, 1983, стр. 63–63].

1 Рондо

Окончательная структура **рондо** сформировалась в начале XIII века, когда оно уже было весьма широко известной танцевальной песней.

Корень слова «рондо». В XIII веке оно уже было известно как *ronde*, *rondet*, *rondel* и *rondelet* (от англ. «хоровод»), происходящих от латинской формы *rotundetum* или *rotundellum*, уменьшительного слова, обозначающего «круглый». Такое обозначение обычно использовалось, чтобы показать круговое движение в танцах, для которых такие произведения первоначально пелись.

Структура рондо:

- шестилинейные I-I-II-I-II. XIII век
- восьмиллинейные I-II-I-I-II-I-II. Конец XIII и весь XIV век.

Для конца XIII — начала XIV века характерны 8-ми, 11-ти и 13-тистрочные рондо. Начиная с Машо преобладают рондо в 8 и 16 строк, в течение XV века популярность обретают рондо на 21 строку [Wilkins, a].

Рефрены рондо обретали самостоятельную жизнь и часто использовались в других песнях, мотетах, романах и пр. Часто кажется, особенно в XIII веке, что рефрены рондо — это результат народного творчества, как и некоторые крылатые выражения, например, «*Main se leva bele Aaliz*», «*c'èst tot la gicus*», «*La jus, desouz lòlive*», повторяющиеся в источниках и, по всей видимости, никак иначе не связанные друг с другом [Сапонов, 2004].

Слово «рондо» подразумевает движение по кругу, и, отделившись от танца, идея такого движения находила различный отклик в сознании средневекового человека (рондо Машо, поздние рондо в форме сердца или круга).

1.1 Рондо XIII века

1. Ранние шестистрочные рондо:

- вставки в роман «Гильом де Доль». Автор — Жан Ренар (1210 — 1228 гг.). Всего их в этом романе 16, с варьирующим размером и ритмической схемой, часто «нерегулярные», не встречающиеся позже в истории рондо. Пример - № 6 «*Aaliz main se leva*» (I-I-II-I-II).

- вставки в «Лэ об Аристотеле». Автор — Анри д'Андели.
2. Ранние восьмистрочные рондо (также только вставки):
 - «Клеомадес», Аденет ле Рой
 - «Роман о Кастеляне де Куси», Жакене
 - «Мелиадин», Жерар Амьенский
 - «Роман о Фовеле», Жевре де Бус
 3. Восьмистрочные рондо (отдельные произведения и лирические отступления с музыкой):
 - «*A Dieu commant amouretes*», Адам де ла Аль. В нем встречен т.п. «пересаженный рефрен»
 - «*Prenes i garde*», Гильом Амьенский. Манускрипт Монпелье.

1.2 Рондо XIV века

1. Двадцать два рондо авторства Машо — полифонические. Они рассчитаны на солирующий голос в сопровождении одного, двух или трех голосов без слов. Некоторые, например Doulz viaire gracios, достаточно коротки, всего на 12 тактов, и в этом смысле похожи на более ранние виды рондо. Другие, например Tant doucement, длиннее — на 52 такта — с мелизматическими украшениями.
2. Collection Picardie

2 Вирелэ

Вирелэ как музыкальная форма имеет длинную и сложную историю, тесно связанную с общей историей развития раннесредневековых песни и танца.

Версии происхождения вирелэ:

1. Некоторые научные исследования свидетельствуют о том, что изначально структура вирелэ схожа со структурой арабской песни XI века в Северной Африке и Испании, типа *muwashshah-zajal*. Эта же структура в свою очередь прослеживается в песнях провансальских трубадуров, а к XII веку и в так называемом стиле «старо-французского песнопения», наиболее распространенном на севере страны. В форме вирелэ написаны кантиги Альфонса Мудрого.
2. Вторая группа исследователей предпочитает считать, что любые сходства между арабской песней и романскими песенными формами — это совпадения. Они выдвигают предположение, что главный источник формы вирелэ, а также и провансальской сельской песни в целом, — поэтические и музыкальные образцы, содержащиеся в литургических сборниках [Wilkins, b].

Корень слова «virelai» — старофранцузское слово «vireg» («вращаться» или «крутиться»). Это подтверждает что первоисточник слова имеет прямое отношение к танцу, как минимум во Франции. Интересно, что в XIII веке это слово писалось как «vireli». Вероятнее всего, написание (а возможно и структура) вирелэ образовалось под влиянием еще одной музыкальной и поэтической формы — лэ («lai»).

Структура вирелэ:

1. Рефрен вирелэ обычно длиной в несколько строк и занимает всю первую музыкальную секцию.
2. В вирелэ есть две группы (два комплекта) соотносящегося друг с другом текста для повторяющейся второй музыкальной секции с «открытым» (при первом повторе) и «закрытым» (при втором повторе) тактами.
3. Происходит возврат к первой музыкальной секции с текстом, чтобы получилась рифма и правильный размер рефрена.
4. Сам рефрен также повторяется.

Рефрен всегда появляется в конце, даже если вся структура должна будет повториться дважды или трижды, как это часто и было. В этом случае композиция могла быть сильно расширена [Пэриш, 1975].

2.1 Вирелэ XIII века

1. Короткие однокуплетные «каролы». Нигде не записано более одной строки для таких песенок. Люди проводили часы, распевая их, поэтому, предположительно, они повторяли их множество раз, сочиняя новые слова
 - *C'èst la fins*. Рукопись Монпелье. Структура: I (A6-B5), II (C7), II (D7), I (E7-F5), I (A6-B5).
 - *Tuit cil*. Рукопись Монпелье. Структура: I (A8-B8), II (C8), II (A8), I (D8-E8), I (A8-B8).
 - *Or la truiix*. Рукопись Монпелье, лист 338, также рукопись Ox. Bod. Douse 308, лист 226, 237.
 - *Li Regart de ses vers luz*.
2. Дансы трубадуров. Такие дансы обычно записывались всего одной строфой. Новые куплеты не добавлялись.
 - *Domna, pos vos ai chausida*.
 - *Tant et gaya*.
 - *Dame, bien me doneroi*. Рукопись Ox. Bod. Douse 308, N° 62.
3. Кантиги Альфонса Мудрого. Все произведения этого сборника — вирелэ. Эта песенная схема, очевидно, стала чрезвычайно популярна как в Испании, так и в Португалии, поскольку сохранилось много примеров. Начиная с XV века они описываются термином «villancico».
4. Вирелэ Адама де ла Аля. Ко времени возникновения этих композиций (с конца 1260 года) многоголосие во Франции достигло значительного развития. Однако у Адама де ла Аля трехголосный склад прост и непривлекателен, преобладает движение типа «нота против ноты» [Ливанова, 1983, стр. 66–67].
 - *Fines amouretes ai*. Полифония на три голоса.

2.2 Вирелэ XIV века

1. Вирелэ Жано д'Эскуреля. 1304 год. Он сочинил пять монофонических вирелэ, в каждом из которых были использованы различные метрические схемы.

- *Gracieusette* (№ 32). Имеет отступление от нормы.
- *Douce Amour, confortez moi* (№ 20), а также остальные три, по структуре: I (A7-B7-A7-B7), II (C7-D5), II (C7-D5), I (A7-B7-A7-B7), I (A7-B7-A7-B7).

2. Вирелэ Машо. Важной характеристикой вирелэ XIV века было учащение использования сложных метрических схем в тексте с большим использованием контрастирующих (т.е. неравномерных) длин строк. Машо положил на музыку 33 вирелэ, только 8 из них используют полифонию, причем семь из них имеют очень простые двухчастные партии для голоса и тенор без текста (это служит указанием на возможно более «народную» природу). Единственное исключение — «Tres bonne et belle» (в нем добавлен контратенор) [Wilkins, b]. Очень характерные примеры виреле Машо:

- *Mors sui se je ne vous voy*. Структура: I (A7-B4-B3-B4-A4-A7-B4), II (A7-A7-B4), II (A7-A7-B4), I (A7-B4-B3-B4-A4-A7-B4) и т.п.
- *Se ma dame m*.

3. Песни из «Алой книги» монастыря Монсеррат:

- *Stella splendens*,
- *Ad mortem festinamus*,
- *Cuncti simus*,
- *Polorum regina*

и пр.

3 Баллады

Баллада (от позднелатинского *ballo* — «танцую») — танцевальная песня, содержащая сольный куплет и хоровой припев [Ивлев, 2001]. Фактически, баллада — это самая простая рондальная структура, привычная современному человеку — куплет и припев, регулярно чередующиеся. Однако даже такая простая структура имела в эпоху средневековья четкие правила (которые, впрочем, не всегда соблюдались). Так, баллада написанная по правилам, должна была состоять из трех строф с последующим более коротким посланием, написанным на три рифмы с обязательным рефреном. Число стихов в строфе должно было совпадать с числом слогов в строке [Пуришев, 1973, стр. 370].

Самая ранняя из сохранившихся баллад — провансальская песня *A l'èntrada del temps clar*, датируемая концом XII века.

Известно 9 баллад из поэзии трубадуров, 3 из них написаны Керверри де Жирона. Для XIII века сохранилось несколько баллад Адама де ла Аль.

4 Выводы

1. Три выше рассмотренные музыкально-танцевальные структуры пережили свой расцвет в XIII веке, к XIV веку некоторые из них исчезают, а некоторые усложняются настолько, что перестают быть пригодными для исполнения танцев. Одни из немногих рондальных структур, подходящих для исполнения танцев и датированные XIV веком — вирелэ из «Алой книги» монастыря Монсеррат. В XV веке как танцевальные формы они не встречаются.
2. Рондо и баллады (в стандартной классической форме) более характерны для Франции, вирелэ как для Франции, так и для Испании.
3. Ранние баллады, рондо и вирелэ действительно подходят для исполнения танцев, однако часто это затруднительно ввиду того, что сохранился только один куплет с рефреном (как в случае с некоторыми вирелэ), или небольшая шестистрочная структура (как в случае с ранними рондо).
4. Тем не менее, сохранилось достаточно материала, в том числе и нотного, для возможных реконструкций данных танцев (подобные реконструкции существуют у Евы Крошловой и Джейн Джинджелл).

Список литературы

- [Пуришев, 1973] Зарубежная литература Средних веков / Под ред. Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1973.
- [Ивлев, 2001] *Ивлев, С. А.* Художественная культура Средневековья: материалы для учителя. МХК / С. А. Ивлев. — М.: Международный союз книголюбов, 2001.
- [Ливанова, 1983] *Ливанова, Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 тт. / Т. Ливанова. — 2 изд. — М.: Музыка, 1983. — Т. 1. По XVIII век.
- [Пэриш, 1975] *Пэриш, К.* Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха / К. Пэриш, Д. Оул. — Перевод с английского. — Л.: Музыка, 1975. — Ноты и описание музыкальной структуры третьей мелодии из манускрипта.
- [Сапонов, 2004] *Сапонов, М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. / М. А. Сапонов. — М.: Классика-XXI, 2004.
- [Wilkins, a] *Wilkins, N.* Rondeau / N. Wilkins. — Grove Music Online.
- [Wilkins, b] *Wilkins, N.* Virelai / N. Wilkins. — Grove Music Online.

Танец в Испании Золотого века

1 Введение. Вопросы терминологии.

Постоянное обращение к танцу было характерной чертой общественной культурной жизни в Испании эпохи Золотого века (вторая половина XVI – первая половина XVII вв.). Независимо от происхождения, уровня доходов и места жительства испанца танец сопровождал его на протяжении всего года, в течение всей жизни. Религиозные и светские праздники, уличные гуляния и театральные представления, торжественные процессии и даже религиозные проповеди не обходились без танца.

В данной статье мы ограничимся рассмотрением двух сторон проявления испанской танцевальной культуры: танцем в религиозной сфере жизни и танцем в аристократической среде. Религиозные танцы как таковые и тесную связь между религиозно-обрядовой и танцевальной культурами можно назвать отличительной национальной чертой. Аристократический же танец относится к достаточно полно документированным сторонам жизни испанского дворянства, и его изучение не вызывает существенных сложностей, связанных с недостатком первоисточников.

Предлагаемый материал представляет собой не более чем поверхностный обзор, не затрагивающий частные вопросы истории и реконструкции испанских танцев XVI–XVII вв. Автор ставит перед собой цель лишь обозначить основные известные факты и варианты трактовок, дав импульс будущим более детальным исследованиям.

Прежде чем перейти к основному обсуждению, затронем вопрос терминологии. При обращении к трудам, прямо или косвенно посвященным танцу (описаниям, отчетам, юридическим и финансовым документам, учебникам и инвективам против танца), можно заметить, что зачастую в разном контексте авторы употребляли для обозначения танца два разных слова: *danza* и *baile*. Конкретные определения варьировались, но основными критериями отнесения танца к той или иной группе чаще всего были моральные и социальные. В некоторых случаях слово *danza* использовалось при описании «благородных» танцев, ассоциировавшихся с аристократическими кругами общества и характеризующихся сдержанной манерой исполнения, в то время как термином *baile* обозначали «дикие» танцы низших классов (включая актеров), которым была свойственна более свободная, буйная манера. Нравственную природу различий между использованием разных существительных для определения разных типов танцев подробно описал Каро в своем трактате, посвященном развлечениям: «Но, возвращаясь к *baile*, я утверждаю, что разница между ним и *danza* заключается в том, что в *danza* жесты и движения тела виртуозны и маскулинны, в то время как в *baile* они непристойны и вульгарны» [Esses, 1992, стр. 346]. Каро использовал термин *danza* также и для обозначения того множества танцев, что исполнялись во время отмечания праздника Тела Господня. Установив четкие моральные различия между группами танцев, он мог осуждать почти все *bailes*, не подвергая при этом сомнению пользу от других видов танцев: «Судя по всему, дьявол изверг эти распутные *bailes* прямо из преисподней. Нынче же то, что даже в языческих странах подвергалось осуждению

из-за непристойности, принимается христианами с восторгом и удовольствием. Они не понимают гибельности таких занятий, и похотливости и непристойности, которые молодежь впитывает из этих танцев, как сладкий на вкус яд, в конце концов разрушающий их души. Это касается не одного *baile*, но такого их множества, что для них всех даже не придумано еще названий. К этим *bailles* относятся **zarabanda, chacona, carretería, japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrana, pipironda, guiriguirigai**, и множество других подобных, которые все эти посредники праздности — музыканты, поэты и актеры — изобретают каждый день безо всяких ограничений» [Esses, 1992, стр. 346]. Несколькими отличающуюся трактовку терминов *danza* и *baile* привел Гонзалес де Салас в своих комментариях к «Поэтике» Аристотеля: «Касательство к трагедиям имеют два вида танцев, называемых *bailles* и *danzas*. *Danzas* состоят из более сдержанных и благородных движений, совершаемых только ногами, без рук. *Bailles* допускают более свободные движения, совершаемые одновременно ногами и руками. То же самое разграничение видов я встречал и у древних, и Атенеус писал, что вначале использовались только *danzas*, но позже они смешались, и в трагедиях дозволялись уже и *danzas*, и *bailles* — то есть были разрешены множество движений и ногами, и руками, поэтому мы будем использовать оба термина одинаково» [Esses, 1992, стр. 346]. Термин *baile* также ассоциировался с народным уличным театром. Пьесы того времени испещрены упоминанием *bailles* и *danzas*. В одной из пьес, датированной 1656 годом, разница между двумя типами танцев подчеркивается благодаря их персонификации: в качестве аргумента в споре аристократка исполняет *danzas*, а ее нетрезвые противники — *bailles*. В XVII веке термин *baile* приобрел еще одно специфическое театральное значение. Он использовался для обозначения юмористической интерлюдии, которой обычно перемежались второй и третий акты. В ходе этой интерлюдии актеры пели и танцевали.

Итак, хотя разница между *baile* и *danza*, по-видимому, определялась и хореографическими особенностями, скорее всего, изначальным критерием разделения двух типов танцев был социальный. Определение, которое де Салас дал *danzas*, соответствует тому стилю аристократического танца, приверженцем которого был испанский танцмейстер Эсквивель Наварро. В своем трактате, посвященном придворному танцу, Наварро пренебрежительно отзывался об общественных и специфических танцах, но он не использовал термин *bailles*. Вместо него использовал словосочетания *danzas de cascabel* и противоположное по смыслу — *danzas de cuenta*: «Все преподаватели танцев ненавидят тех, кто имеет отношение к *danzas de cascabel*, и они имеют на то вескую причину, поскольку этот вид танцев совершенно отличен и совершенно другого уровня, нежели чем *danzas de cuenta*. Поэтому уважаемый и активно преподающий мастер должен избегать столь нелепого танцевания. Любой, кто сделает это, больше никогда не сможет преподавать и привлекать в свою школу учеников; любой ученик отвергнет его, едва узнав о том, что он делал. *Danzas de cascabel* — для тех, кому достаточно выйти на улицу, чтобы танцевать... а *danzas de cuenta* — для принцев и уважаемых людей, как я объяснил и показал в этом трактате» [Esses, 1992, стр. 351]. Никаких дальнейших пояснений к использованным терминам Наварро не привел. Очевидно, автор использовал словосочетание *danzas de cuenta* для определения того вида стилизованных танцев, в которых все хореографические движения подчинены определенным правилам исполнения. Точное значение словосочетания *danzas de cascabel* не вполне ясно. По сути оно отсылает нас к тем часто исполняемым на разнообразных празднествах танцам, для которых исполнители надевали связки бубенцов (*cascabeles*), в основном подвывая шурки с бубенцами под коленями. Однако этот термин явно используется в более широком значении. В контексте книг Эсквивеля Наварро *danzas de cascabel* — это во-

обще в целом танцы низших слоев населения, иными словами, синоним *bailes* других источников. Это дополнительное значение, возможно, усиливалось уничижительным подтекстом слова «колокольчик». Вероятно, словосочетание использовалось в большей степени метафорически и отсылало читателя к значению «болтун, болтливый дурак».

Аурелио Кампани в своем трактате рассуждает о дальнейшем смысловом разделении между этими двумя словами: *baile* может относиться к процессу исполнения танца, самому танцеванию, в то время как *danza* относится к танцу как таковому [Brooks, 1988, стр. 36]. Другие исследователи воздерживаются от обозначений столь явных различий, указывая на то, что оба термина часто употребляются в сходном контексте, и фактов, однозначно подтверждающих наличие четких различий между ними, недостаточно. Котарело в своем огромном списке видов танцев относит некоторые из них к *bailes*, например, **contapás, chacona, fandango, quineo, jácara, pasacalle, seguidillas, tarantale, villano**. Другие виды он причисляет к *danzas*, например, **alemana, branle, españoleta, furioso, gallarda, gitano, el hacha, morisca, pavana, saltarelo, serranía, turdión, zapateado** [Brooks, 1988, стр. 37]. В целом эти две группы можно было бы назвать народными и придворными танцами, хотя многие из них, относившиеся в прошлом к народным *bailes*, после многих лет, будучи измененными и адаптированными к придворной культуре, вошли в репертуар балльных танцев (при том, что исходная народная форма продолжала свое существование). Таким образом, нет четкой картины, которая бы однозначно характеризовала различия между этими двумя терминами, хотя мы можем обозначить и их общие черты, и основные принципы разделения.

Архивные исследования наталкивают на еще одну тему для размышлений касательно терминов *baile* и *danza*. Тщательное изучение контрактов между муниципальным правительством и исполнителями, работавшими на городских праздниках, показывает, что термин *baile* чаще всего употреблялся для обозначения танцев в составе какой-либо постановки, в то время как словом *danza* всегда обозначали танцы, исполняемые отдельно, и сочиненные скорее хореографами, чем театральным режиссером или автором пьесы. Театральные труппы постоянно нанимались для исполнения нескольких пьес, включающих в себя *baile*, в то время как несколько *autores de danzas* (хореографов) заключали контракты только на исполнение *danzas*. Каждый *danza* имел свое собственное название, в нем участвовали определенные танцоры и музыканты, в нем использовались отдельные костюмы и для него создавалась специальная хореография. Исключения из этого правила очень редки, и мы можем заключить, что *danza* и *baile* продолжали восприниматься как разные явления и заказчиками, и исполнителями, и публикой.

В конце этого обзора важно заметить, что такие термины как *danza* и *baile* вообще можно использовать лишь с известными оговорками. Специальные значения и оттенки смысла варьируются от источника к источнику. Попытки навязать единство терминологии могут привести к ошибкам. Необходимо рассматривать испанские танцы согласно социальному контексту, в котором они существовали и описывались.

2 Танец в религиозной сфере жизни в Испании Золотого века.

В эпоху Золотого века Испания оставалась ортодоксальной католической страной, в которой религиозная составляющая общественной жизни играла важнейшую роль. При этом испанская католическая церковь отличалась тягой к демонстративности и публичности; сами священнослужители подчеркивали важность эмоционального и

зрелищного элемента литургии, позволявшего привлечь, удержать и направить в нужное русло внимание паствы.

Календарь испанцев был полон самых разных религиозных *fiestas*, празднование которых обычно сопровождалось торжественными шествиями и разнообразными танцами, в которых принимали участие представители всех классов общества. Независимо от происходящего в ходе торжеств, танец всегда был исключительно зрелищной их частью, что соответствовало характерной для испанского Золотого века театрализации всех сторон общественной и частной жизни.

Праздник Тела Господня, ежегодно отмечаемый в первый четверг после Троицы, был одним из самых пышных испанских *fiestas* и образцом для организации и проведения всех остальных религиозных (и иногда светских) празднований. Торжества включали в себя богатую процессию по специально украшенным по этому поводу улицам, танцы, музыку и представление спектаклей, известных под названием *autos sacramentales*. Ежегодная организация и координация всех этих представлений требовала тщательной подготовки. Начиная с середины XVI века в преддверии торжеств праздника Тела Господня во многих городах (например, в Мадриде, Сеговии, Севилье) их подготовка поручалась специальному комитету городских служащих. Толедо был скорее исключением — в течение всего XVII века все необходимые приготовления обеспечивала церковь. Во всех этих четырех городах сохранились связанные с празднованиями архивные документы XVI-XVII вв., в основном в виде контрактов и денежных квитанций. По этим документам можно собрать некоторое количество информации о танцах.

На основе собранных данных можно выделить три основные формы проявления танцевальной составляющей религиозных празднований:

1. Танцы в церквях и за их пределами в исполнении мальчиков-хористов;
2. Танцы во время торжеств в исполнении специально набранных трупп;
3. Танцы как составная часть *autos sacramentales*.

2.1 Танцы в исполнении мальчиков-хористов

Некоторые церкви специально обучали мальчиков-хористов (*los seises*) не только пению, но и исполнению танцев. Часто мальчиков одевали пастухами или ангелами, и они исполняли технически несложные композиции, имевшие в основном иллюстративное аллегорическое значение. К примеру, в соборах Севильи и Толедо в день Тела Господня 12 мальчиков-хористов исполняли «священный балет» — выстроившись в два ряда друг против друга перпендикулярно алтарю, они преклоняли колени перед ним, затем под звуки песен и аккомпанемент кастаньет образовывали круг, обозначающий чашу причастия и облатку причастия, крест и две буквы SS — *Santissimo Sacramento* — Священное Таинство [Силюнас, 2000, стр. 387]. В 1608 году в Мадриде была представлена рождественская мистерия «*Danza del Santissimo Nacimiento*» (Танец Святого Рождества), сочиненная одним из священнослужителей: хористы, одетые пастухами, выходили двумя рядами во главе с барабанщиком. При звуках музыки они начинали танцевать, двигаясь к центру собора, исполняя разные прыжки и фигуры. За «пастухами» шли «ангелы» со свечами, и еще восемь «ангелов» влекли повозку с изображением фигур святых [Brooks, 1988, стр. 129].

После танцев, которые исполнялись перед главным алтарем церкви или собора, мальчики могли с пением выходить во главе процессии, шествовавшей затем по улицам города. По пути шествия заранее располагались сцены с местами для благодарных зрителей, и мальчики могли повторять свое представление для этой аудитории.

Можно предположить, что в основе исполняемых композиций лежали фигуры танцев наподобие **pavana** или **baja danza** [Brooks, 2003, стр. 24]. Некоторые исследователи предполагают даже включение элементов таких танцев, как **zarabanda**, **folia** и **chacona**. С другой стороны, в сохранившихся документах нет никакой информации ни о деталях, ни о характере исполняемых композиций. Когда в церковных документах идет речь о процессе исполнения танца, чаще всего используется существительное *bailar*, но танцы хористов называются *danza*. Сами мальчики, задействованные в процессиях в качестве танцоров, именуются *bailadores*, а их преподаватели-хореографы — *maestro de danzar*. Впрочем, из упомянутых закономерностей есть и исключения [Brooks, 1988, стр. 127].

2.2 Танцы в исполнении специально набранных трупп

Как правило, для подготовки отдельных танцевальных представлений во время основных религиозных праздников город нанимал местных исполнителей, не все из которых были профессиональными танцорами. Каждую такую труппу возглавлял руководитель-хореограф.

Представление эти, часто являвшиеся одним из элементов шествий, включали в себя и *danza* (с использованием которых воспроизводилась обстановка придворных торжеств), и *baile* — разумеется, в приличествующем случаю варианте исполнения. Кроме этих двух видов исполнялись также *danza de espadas* — танцы с мечами [Brooks, 2003, стр. 26].

2.3 Танцы как составная часть *autos sacramentales*

Ауто сакраменталь (*auto sacramentale*) — «священное действие», или «действие о причастии» — целый жанр испанского театра, посвященный Таинству Причастия. Ауто разыгрывались на площадях городов и поселков во время празднований Корпуса Кристи (дня Тела Господня) и изображали аллегорически истолкованные или даже вымышленные сюжеты, так или иначе связанные с основной темой. Поскольку ауто требовали гораздо более серьезного отношения, актеры, допускаясь к их подготовке, как правило, были членами профессиональных трупп и имели специальное королевское разрешение. Они путешествовали по Испании и предлагали свои услуги в разных городах. Эти исполнители сочетали в себе таланты актеров, певцов, музыкантов и танцоров.

Завершая краткий обзор темы, необходимо уточнить, что на самом деле религиозные «фестивали» не были строго регламентированными, чинными и торжественными общегородскими праздниками, как могло бы показаться на основе обзора формальных документов. Выступавший образцом всех остальных религиозных действий праздник Тела Господня, установленный в 1264 году буллой папы Урбана IV, еще в средневековье приобрел карнавалый характер и стал, по сути, сплавом христианских и языческих начал. Танцам на этом празднике была присуща не только сложная религиозная символика и аллегоризм, но и бьющая через край площадная стихийность, характерная

для народной смеховой культуры [Силюнас, 2000, стр. 387]. Священнослужителям приходилось постоянно бороться с «непристойностью» и «хулой»: указ гранадского синода 1573 года гласил, что в день Тела Господня «не должно происходить ничего непристойного в храмах, и нельзя в них исполнять пляски, фарсы и иные представления и светские песни», синод в Помплоне в 1591 году был возмущен тем, что прихожане «едят, пьют и танцуют в церквах», гранадский синод 1626 года вновь запретил бесчинствовать и исполнять в церквах озорные песенки под аккомпанементом виуэль, гитар и прочих инструментов [Силюнас, 2000, стр. 383]... Если так описывалось происходящее перед алтарями, несложно представить себе, что творилось на улицах! Мы смело можем отнести все виды *bailes* и *danzas de cascabel* к характерным для религиозных праздников способам проявления народного темперамента.

3 Танец в аристократической среде в Испании Золотого века.

Для испанской знати XVI-XVII вв. танец был важным видом досуга. Благодаря танцевальным навыкам аристократы и придворные могли заслужить не только уважение, но даже славу. Одного из лучших танцоров Севильи, Педро де Меса, даже включили в книгу «знаменитых и достопамятных севильцев».

Танец был неотъемлемой частью пышных придворных торжеств. Судя по множеству сохранившихся свидетельств, подобные торжества были особенно запоминающимися в первой половине XVII века, что являлось результатом не только страсти придворных к показному великолепию, но и личной склонности членов королевской семьи к танцу. Посол венецианской республики в Испании в своем описании Филиппа III заметил, что король был чрезвычайно искусен в танце и наслаждался танцем более чем всеми другими видами досуга. В эпоху правления Филиппа IV искусство танца, как и театральное искусство, достигло пика своей значимости для придворного общества, и, по словам музыковеда Франциско Барбиери, практически превратилось в своеобразный религиозный кодекс. Хуан дэ Эсквивель Наварро в своем трактате превозносил Филиппа как непостижимо энергичного и ловкого танцора. Наварро утверждал, что любой человек, должным образом овладевший навыком танца, затмит всех прочих красотой строения тела, самообладанием, а также плавностью и непринужденностью движений.

3.1 Sarao

Среди прочих танцевальных развлечений испанского двора выделялось одно, называемое *sarao*. В англо-испанском словаре 1599 года этот термин переводится как «спортивное или танцевальное празднование в большом зале с участием знатных персон, либо придворное празднование или празднование с танцами». В другом словаре дается следующее пояснение к слову, которое пишется как *serao*: «собрание дам и кавалеров на важном памятном торжестве, особенно во дворцах рыцарей и великих лордов, где все нужные сидения расположены в большом, богато украшенном зале: ..., танцы под звуки многих музыкальных инструментов и пение» [Brooks, 1988, стр. 31]. Первые примеры подобных праздников упоминались на территории Пиренейского полуострова еще в XV веке, и именно придворные *sarao* изображались для публики на театральной сцене и в ходе религиозных фестивалей.

Судя по сохранившимся записям, *sarao*s обычно устраивались ввечеру и продолжались до раннего утра. Дамы и кавалеры, облаченные в великолепные одежды, поль-

зовались удобной возможностью продемонстрировать свои умения и искусство обхождения ради того, чтобы привлечь на себя внимание власть имущих или заслужить благосклонность возлюбленных. В придворных испанских *saraos* интересным сюжетным ходом уделялось мало внимания, основной же акцент делался на разнообразных блестяще исполняемых *danzas de cuenta*, возможно, на свободную аллегорическую тему.

Один из первых детально описанных *sarao* состоялся в 1560 году в Гвадалахаре в честь молодоженов Филиппа II и Изабеллы де Валуа.

Обычный для начала XVII века распорядок проведения королевских *saraos* описан в отчете одного из участников от 13 января 1608 года: «Праздник начался в 8 часов вечера и продолжался два с половиной часа. Как обычно, король с королевой располагались под своим балдахином, охраняемые старшими мажордомами, которые стояли рядом, сняв шляпы. Тут же располагались как минимум 15 фрейлин королевы, и рядом с каждой стояло по два коленопреклоненных кавалера; гранды сидели на подушках; и все это соответствовало обычному распорядку при дворе» [Esses, 1992, стр. 354].

Частные танцевальные вечера устраивались по образу придворных. Даже в XVIII веке можно было наблюдать хозяйку вечера, сидящую на подушках на возвышении под балдахином. Новинкой, появившейся в середине XVIII века, было участие в вечере распорядителя, называемого *bastonero* (*bastón* — посох или жезл). С помощью жезла распорядитель контролировал течение всего праздника, включая распределение пар для каждого танца.

Характерный для *sarao* репертуар танцев исполнялся, например, на одном из королевских вечеров в Мадриде в 1647 году: принцесса и ее фрейлины исполнили открывающий танец (возможно, **pavana**), затем была показана сольная **gallarda**, кадрили дам исполнила **españolleta**, повторили **gallarda**, исполнили танцы под названиями **la madama de Horliens, el torneo, la galeria de amor, la alemana, el pie de gibao** [Brooks, 2003, стр. 32]. Среди испанской знати были популярны многие танцы, известные и в других странах Европы, например **saltarelo, morisca, furioso, contrapas, canario, las folias**. Позже знатные танцоры стали исполнять **minuetas** и **contradanzas**. Некоторые другие танцы, например, **la hacha, la dama, el caballero, la zambra**, судя по всему, были известны только в Испании.

3.2 Máscara

Придворные танцы также были составной частью так называемых *máscaras*. Масками, или *máscaras*, называли два вида придворных развлечений: спектакль, показываемый на сцене, и конное представление. Оба они представляли собой экстравагантное зрелище, в подготовке которого участвовали представители аристократических кругов.

Спектакли — *máscaras* создавались в честь членов королевской семьи, особо высокородных дворян или по значительным праздникам. Исполнители всегда представляли перед публикой облаченными в великолепные костюмы, но далеко не всегда надевали маски. Танец был заметной составляющей частью сценических маскарадов.

Королевские *máscaras* могли быть связаны с большими постановочными сложностями и серьезными затратами, как можно судить по следующей цитате: «16 июня 1605 года в ходе празднований в честь рождения принца Филиппа (будущего Филиппа IV) в Вальядолиде была представлена маска. В одном конце специально перестроенного зала располагался трон, сооруженный в виде триумфальной арки с две-

надцатью колоннами и аллегорическими скульптурами, окруженный механическими фигурами Славы. Каждая из фигур трубила в трубу, возвещая появление огромной триумфальной колесницы, влекомой двумя малорослыми лошадками. В ней Инфанта, символизировавшая Добродетель, въезжала в зал, после чего Инфанта проходила в Храм Добродетели, и там она восседала на троне. Инфанта и ее дамы, также изображавшие аллегорические фигуры, являлись, чтобы представиться малышу Филиппу. Затем поднимался занавес над специально сооруженной верхней галереей, и взором присутствующих представляли кавалеры, одетые подобно римским императорам, и их дамы. И те, и другие были в масках, и музыканты в песне объясняли, что это герои и героини античных времен явились, чтобы приветствовать новорожденного. Механизм, замаскированный под облако, опускал стоящих, среди которых были и Король с Королевой, вниз, где они отдавали дань уважения Добродетели, прежде чем приступить к танцам» [Esses, 1992, стр. 355].

Более скромное представление было показано Инфантой и ее восемнадцатью фрейлинами в королевском дворце в Мадриде 21 декабря 1647 года в честь королевы в день ее рождения. Под звуки музыки в зал парами вошли принцесса и ее кадрили из семнадцати фрейлин, все одетые в платья одного цвета и одинакового покроя. Все они были в масках, их костюмы из розовой ткани были оторочены горностаем, а плащи — вышиты серебром. После этого некоторые дамы, включая инфанту, исполнили несколько хорошо известных танцев (см. 3.1).

В то время как некоторые маски готовились исключительно силами придворных дам, в других участвовали только кавалеры. Одна такая маска, состоявшаяся в Кадице 22 декабря 1672 года в честь дня рождения королевы-регентши, состояла из шести танцев-песен в исполнении шести пажей, одетых в костюмы Марса, Геркулеса, Адониса, Любви, Меркурия и Знания, которые ловко и проворно исполнили танцы **torneo**, **españolita**, **la hacha**, при этом одновременно напевая под музыку. Праздник закончился танцем под названием **jákara**, исполненным под веселую и приятную мелодию [Brooks, 1988, стр. 32].

Однако не все придворные спектакли в исполнении костюмированной знати, включающие в себя музыку и танцы, носили название *máscara*. Например, для обозначения одного представления, состоявшегося во дворце в 1564 году, использовался термин *invenciones*. Представление было оформлено в виде состязания между королевой Изабеллой де Валуа и принцессой Хуаной, каждая из которых выступала в сопровождении семи фрейлин. И королева, и принцесса поочередно представляли фантастические сценки (*invención*) с использованием великолепных костюмов и декораций. Сама автор сцены участвовала в ней вместе со своими дамами. Целью состязания для каждой из них было столь искусно задумать и представить свою живую картину, чтобы соперница не смогла узнать ее среди представленных персонажей. Всего было представлено одиннадцать картин, некоторые из которых включали в себя танцы и музыку. Ни в одной из картин ни королева, ни инфанта не смогли узнать друг друга [Esses, 1992, стр. 356].

В контексте драматических спектаклей термином *máscara* также обозначали те сцены комедий, которые представляли при дворе профессиональные труппы. В этих сценах, как и в масках, которые ставили придворные, в танцах и песнях возносилась хвала членам королевской семьи.

Второй значительной группой придворных представлений, по отношению к которым употреблялся термин *máscara*, были конные процессии с участием знати, совершавшиеся обычно поздно вечером и ночью. Такие шествия проводились как правило с грандиозным размахом. К примеру, в честь рождения второго ребенка Филиппа IV (Маргария-

та Марии Каталины) 25 ноября 1623 года по улицам Мадрида проехали 120 кавалеров, каждый из которых держал в руке факел. Конные *máscara* могли по-разному видоизменяться, включая в себя музыку и танцы. Одним из примеров такого изменения был маскарад-бурлеск, *fiesta de mogiginga* в арагонском стиле, показанный перед королевским дворцом в Мадриде в течение карнавальная недели 22 февраля 1637 года. В ходе представления всадники в масках, одетые в причудливые костюмы, скакали по площади, как безумные, вместо того, чтобы выполнять красивые перестроения. Некоторые из них спешивались и исполняли разные танцы на сцене, сооруженной напротив одного из окон дворца [Esses, 1992, стр. 359].

Музыка и танцы сопровождали также и конные парады, в которых участвовали великолепно украшенные колесницы и платформы (*carros*). Участие в таких шествиях уже не были прерогативой аристократов: некоторые исполнители, в том числе танцоры, были представителями более низких слоев общества.

Термином *máscara* иногда обозначали все виды праздничных процессий с участием всадников-дворян. Так было с *máscara*, организованным в Сеговии 5 декабря 1615 года в честь прибытия Изабеллы де Бурбон, невесты принца Филиппа (Филиппа IV). Шествие составляли множество аллегорических фигур, ехавших верхом, в колесницах и идущих пешком. Главными персонажами шествия, двигавшимися в сопровождении своих собственных свит, были семь планет, Гименей и ехавшая в триумфальной колеснице Слава, одетая в гербовые одежды Сеговии. В свиты Луны и Меркурия входили танцоры, исполнявшие **danza de locos** и **danza gitana** соответственно. Им аккомпанировали музыканты и певцы, ехавшие в триумфальной колеснице [Esses, 1992, стр. 361].

3.3 Первоисточники

Нам известно несколько сохранившихся испанских хореографических источников конца XVI–XVII вв. Они гораздо менее подробны в части описания шагов и схем, чем современные им источники на других языках, но все же предоставляют уникальную возможность для ознакомления с искусством танца в Испании Золотого века.

3.3.1 Reglas de danzar

Манускрипт, озаглавленный «Reglas de danzar» датируется концом XVI в.¹ Предположительно он был создан в Мадриде или его составитель имел отношение к столице. Анонимный автор — возможно, преподаватель танцев — адресует текст «тем, кому чтения недостаточно для того, чтобы выучиться». 58 строк текста содержат указания о том, как кланяться, носить плащ, снимать шляпу, брать даму за руку. Чуть более подробные инструкции касаются требований держать корпус прямым, с носка, производя как можно меньше шума, и внимательно следить за ритмом и мелодией музыки. Затем автор дает самые общие советы по исполнению танцев **baxa (baja)**, **alta** и **pavana ytaliana**: перебросив плащ через правое плечо, положить левую руку на эфес шагаи,

¹ Морис Эссе в своем труде, опубликованном в 1992 году [Esses, 1992], пишет, что манускрипт сохранился в виде копии из пяти листов, сделанной Барбиери в конце XIX века (E Mn Barbieri Mss 14059/2, скопировано из E Mrah Biblioteca Valleumbrosiana, Ms misc. en folio, tomo 25, f. 149). Линн Брукс в книге 2003 года [Brooks, 2003] приводит противоречащее утверждение о том, что односторонний оригинал хранится в Archivo de la Real Academia de la Historia, в коллекции Marques de Monteleagre, и отсылает за более подробной информацией к работе: Stark, Alan. «What Steps Did the Spaniards Take in the Dance?» In Proceedings Society of Dance History Scholars, 54-64. University of California, Riverside: Society of Dance History Scholars, 1991.

танцор должен начинать и **baja**, и **alta** с реверанса, за которым следуют *continencias*, а затем — последовательности простых, двойных шагов, *represas*, *quebraditos*, *saltillos* (в **alta**). В *pavana ytaliana*, кроме тех же шагов, используются *carrerillas* и *patadillas*. Многие из упоминаемых шагов встречаются в книге Наварро (см. 3.3.3), несмотря на то, что эти источники разделяют несколько десятилетий. Краткие указания касаются также размера некоторых шагов, траектории движения, разворотов тела и повторения вариаций. Еще два вида танцев упомянуты в манускрипте похода — **canario** (в предложении, касающемся требований к шагам) и **gallarda** (при упоминании правил ношения плаща) [Brooks, 2003, стр. 71].

3.3.2 Манускрипт Тарраго

Каталонский манускрипт, состоящий из единственного листа, составленный, согласно оригинальной подписи, неким Хатотом Тарраго (Jatot Tarragó)². Манускрипт датирован автором, но, к сожалению, дату невозможно разобрать [Esses, 1992, стр. 423]. Возможно, он был создан в начале XVII века. Манускрипт, продолжающий традицию хореографической нотации серверского манускрипта³, содержит краткие данные о хореографии 18 или 19 танцев, но текст не включает в себя ни определения используемых терминов, ни расшифровки используемых символов. Тем не менее по его содержанию можно судить как о продолжении существования бассдансоподобных танцевальных форм, так и о наличии параллелей с современными ему итальянскими учебниками (особенно книгами Карозо).

3.3.3 Discursos sobre el arte del danzado

Трактат Хуана де Эсквивеля Наварро «Discursos sobre el arte del danzado», напечатанный в Севилье в 1642 году, благодаря изложенной в нем информации о хореографии, правилах исполнения шагов и нормах поведения, значительно расширяет наше представление о позднеренессансных танцах в целом и культуре испанского танца в частности. Это единственный хореографический источник, опубликованный в Испании до XVIII века. Эсквивель не был профессиональным *maestro*, хотя репутация великолепного танцора ему льстила. Согласно его собственным словам, он вернулся в Севилью незадолго до 1637 года после некоторого периода обучения танцу в Мадриде у Антонио де Альменды, учителя танцев короля Испании [Esses, 1992, стр. 423].

Как следует из предисловия, Наварро адресовал свой труд в первую очередь тем, кто намеревался стать преподавателями танцев. Он даже посвятил вводную часть книги рассуждению о том, какими качествами должен обладать преподаватель танцев. Сам текст содержит многочисленные советы касательно устройства танцевальной школы и организации процесса преподавания. Поскольку Наварро не ставил своей целью дать

²Е Вc Fondo del Hospital de la Santa Creu, нумерованный Ms. Описание этого манускрипта можно найти в работах: Aurelio Campany, «El baile y la danza», «Folklore y costumbres de Espana», ed. F. Carreras y Candi, vol. 2, Barcelona, 1931, pp. 302-304; Frederick Crane, «Materials for the Study of the Fifthh Century Basse Danse», Brooklyn: The Institute of Medieval Music, Ltd., 1968, pp. 27-29.

³Серверский манускрипт — это еще один каталонский первоисточник, состоящий из двух отдельных листов, сохранившихся среди группы других документов 1468 года. Три его страницы содержат хореографическую нотацию — символическую запись одиннадцати танцев. На четвертой странице записана информация, не имеющая отношения к танцу и датированная 1496 годом. Семь из одиннадцати танцев в названиях содержат слова **baja** или **alta** (подробней см.: Frederick Crane, «Materials for the Study of the Fifthh Century Basse Danse», Brooklyn: The Institute of Medieval Music, Ltd., 1968), pp. 13-14; Mas i Garcia C. *Baixa dansa in the kingdom of Catalonia and Aragon in the 15th century // Historical Dance*, vol. 3, N° 1, 1992. - pp. 15-23).

систематизированное детальное описание существовавших видов танцев, смысл его замечаний не всегда полностью понятен: автор, писавший для будущих танцмейстеров, безусловно, предполагал наличие солидного танцевального опыта у большей части своей аудитории.

Книга состоит из 16 листов введения и 50 листов основного текста, разделенного на 7 частей, включает в себя двадцать шесть хвалебных стихотворений, очерк по истории и значению танца, словесные описания двадцати пяти шагов и ряда вариаций этих шагов, разъяснения касательно позиций и поз, сравнение качества разных танцевальных школ, учителей и систем обучения, информацию о должностующем поведении кавалера и десять списков наилучших танцоров, почитаемых танцмейстеров и наиболее успешных учеников. Наварро также приводит краткие описания танцев **pavana**, **gallarda** и несколько более развернутое описание танца **villano**, и, кроме того, упоминает многие другие танцы.

Любопытно, что все указания Наварро дает только для кавалеров. И из самого текста, и из других источников следует, что учениками академий танца могли быть исключительно мужчины, женщины допускались только как зрители. Без сомнения, эти меры принимались во избежание намеков на те непристойности, в присутствии которым столь упорно обвинял танец. Совместное обучение мужчин и женщин было бы слишком рискованным шагом — дамы обучались на дому.

3.3.4 Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja

Недатированный манускрипт, состоящий из 25 листов и составленный преподавателем танцев по имени Хуан Антонио Хакэ (Juan Antonio Jaque). Оригинал считается утерянным, но содержание манускрипта дошло до нас в виде двух копий XIX века, одну из которых сделал Барбиери⁴.

Очень много касательно этого источника остается неясным. Ничего не известно о самом *maestro*. Барбиери утверждал, что манускрипт, копию которого он сделал, был написан в последней четверти XVII века, но также заметил, что текст, вероятно, и сам был копией, а не автографом [Esses, 1992, стр. 425]. Джейн Джинджелл датирует манускрипт 1680-ми гг. и приводит данные о том, что дэ Рохас Пантоха был городским советником в Толедо [Brooks, 2003, стр. 183]. В манускрипте, копию которого делал Барбиери, после описаний танцев находились тридцать шесть листов поэтического содержания. В свою копию Барбиери включил только часть стихов. Он предполагал, что стихи принадлежали перу Балтасара дэ Рохас Пантоха, и некоторые из них, вероятно, были положены на музыку. Ни для одного танца не указано количество исполнителей — возможно, подразумевалось, что все они исполняются одной или несколькими парами. Только в описании танца **la paradetas** есть явные указания отдельно для *el galan* (или *el hombre* — кавалера) и *la mujer* — дамы, в остальных танцах все термины употребляются в отношении единственного исполнителя.

Автор привел подробные хореографические указания по исполнению шести танцев: **pavana** (с 8 вариациями), **gallarda**, **jacara**, **folias** (с 4 вариациями), **villano** (с 3 вариациями), и **paradetas**. Поскольку цель создания манускрипта до конца не ясна, мы не можем судить о причинах, побудивших автора выбрать именно эту группу танцев;

⁴ Juan Antonio Jaque, «Libro de danzar» (Ms), копии E Mn Mss 18580/5 и E Mn Barbieri Mss 14059/15, транскрипцию и обзор источника см. в работе: José Sibara, «Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (s. XVII)», Anuario Musical, V (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1950), pp.190-198. Дополнительную информацию см.: Gingell, Jane. «Dances of Seventeenth-Century Spain». In Proceedings, Society of Dance History Scholars, 1991, pp. 165-177.

возможно, выбор определялся вкусом адресата текста или эти танцы входили в состав торжества, готовившегося во время создания заметок. Несмотря на достаточно значительный период времени, по-видимому, разделяющий даты создания манускрипта и трактата Наварро, использованный автором словарь шагов в значительной степени перекликается с текстом «Discursos sobre el arte del danzado». В обоих источниках можно встретить упоминание таких шагов, как *vacio*, *vuelta al descuido*, *vuelta de pechos*, *cabriola*, *campanela*, *cargado*, *carrerilla*, *encaje*, *floreo*, *floreta*, *cuadropeado*, *reverencia cortada*, *rompido*, *sacudido* др. [Brooks, 2003, стр. 72].

3.3.5 Манускрипт с описанием хасара [jacara]

Анонимные указания по исполнению танца **jacara** дошли до нас в виде семистраничной копии, сделанной Барбиери с недатированного манускрипта, который одно время принадлежал Хосе дэ Санчо Району (José de Sancho Rayón)⁵. Он включен список частично благодаря содержанию (поскольку танец **jacara**, безусловно, был частью придворного репертуара в рассматриваемый период), частично основываясь на утверждении Барбиери, что почерк, которым был написан оригинал, был характерен для конца XVII в. Тем не менее более вероятным представляется, что он был создан в XVIII веке. Это предположение, в частности, основывается на том факте, что хореографические указания в тексте часто затрагивают движения рук [Esses, 1992, стр. 425]. Текст содержит довольно детальное хореографическое описание *entradas* и *mutanzas* для сольного исполнения **jacara**. Некоторые из терминов перекликаются с текстом Наварро. Автор подчеркивает необходимость плие (*quierbo*) и подъемов (*sustenido*), что также дает основание полагать, что манускрипт был создан ближе к эпохе барокко [Brooks, 2003, стр. 74].

За исключением этой особенности, в остальном текст этого источника схож с содержанием предыдущего упомянутого манускрипта. Шаги даны в терминах, относящихся к единственному исполнителю, какие-либо хореографические знаки и музыкальные записи отсутствуют, ни один из приведенных терминов не разъяснен. Лексикон дает основание предположить, что описанный танец исполнялся знатными танцорами.

3.3.6 Arte para aprender a danzar

Формально перевод «Le Gratie d'Amore» Чезаре Негри, сделанный в 1630 году под названием «Arte para aprender a danzar» (с посвящением юному принцу Бальтазару Карлосу, которому на момент издания был один год), нельзя причислять к испанским первоисточникам, но он дает нам любопытную информацию, позволяющую сравнить испанскую и итальянскую хореографическую традицию, особенно в части используемой терминологии. К примеру, итальянское *spezzato* переведено как *rompido*, *balletti* названы *bailes*, *battuta — compas*, *botte — golpe* [Brooks, 2003, стр. 76].

Перевод не был закончен и, судя по всему, так и не был опубликован (рукопись хранится в Национальной библиотеке в Мадриде); он включает в себя только вторую и третью часть трактата Негри (первая, биографическая, опущена).

⁵Е Mn Barbieri Mss 14059/12 «Хасара». Полная транскрипция манускрипта приведена в работе: Esses Maurice. «Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance». 3 vols. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1992, vol III, pp. 144-146.

3.4 Характер исполнения, виды танцев и танцевальных движений

В конце XVI–XVII вв. между дворами западной Европы существовало значительное сходство танцевальных традиций. Можно опознать даже некий интернациональный стиль исполнения, в пределах которого в каждой стране существовали определенные местные предпочтения — в видах танцев и особенностях исполнения. Хотя конкретные танцы возникали в определенном географическом регионе, они активно циркулировали благодаря семейным связям, существовавшим между разными правящими семьями Европы. Танцевальные трактаты, выпущенные в разных странах, излагали общие принципы. Во многих из них делался сильный акцент на этикете, значении грации и элегантности всех движений и настоятельной необходимости сопоставлять свои движения с музыкой. Итак, следующую цитату из открывающей части «Reglas de danzar» нельзя считать имеющей отношение только к Испании: «Во-первых, в любом танце, исполняемом в одиночку или в паре, не подобает появляться без плаща. Ведя даму за руку, кавалеру следует располагать свою руку поверх ее руки, и никакие обстоятельства, разве что требования самого танца, не должны помешать исполнению этого правила. В начале исполнения реверанса кавалер не должен согнуть, расположив стопы рядом; его левая нога должна быть слегка впереди правой: в таком случае можно будет элегантно отвести левую ногу прямо назад, не заводя ее за правую. Левая пятка в реверансе должна быть слегка развернута, и времени на подъем из реверанса должно быть затрачено столько же, сколько длилось опускание в реверанс. Танцуя в паре, не следует разворачиваться к даме всем телом, чтобы сделать реверанс, достаточно остаться в том же положении, слегка развернувшись к даме лицом. Когда бы во время танца с дамой не требовалось исполнять реверанс, каждый раз кавалер должен снимать и потом надевать шляпу во время первого шага. Танцуя, тело следует держать очень прямо, так что двигаются ноги от колен, стопы перемещаются спокойно и плавно, шаги делаются на носок. Танцуя, следует производить по возможности меньше шума и делать шаги очень мягко, за исключением исполнения **canario**. Какова бы ни была манера исполнения шагов, танцуя с дамой, кавалер должен соотносить свои шаги с шагами дамы, то есть не волочить даму за собой, и не плестись вслед за дамой. Следует также оставлять сколь возможно большее пространство между собой и партнером (дамой). Величайшее изящество танца состоит в его исполнении в точности в ритме инструментального аккомпанемента. Чтобы понять это, очень полезно в любой момент концентрироваться на мелодии аккомпанемента, благодаря чему можно будет понять, когда танец начинается и когда заканчивается» («Reglas de danzar», 1г-2г, цит. по [Esses, 1992, стр. 426]).

Наварро также подчеркивает необходимость держать корпус прямым (но, конечно, не одеревенелым), а все движения совершать нижней частью тела. Кальдерон в своем «Учителе танцев» вторит этому совету, вкладывая в уста своего персонажа слова о том, что верхняя часть тела не должна вторить движениям коленей.

Интернациональный характер некоторых придворных танцев иллюстрирует королевское *sarao*, состоявшееся в Гвадалахаре 29 января 1560 года в честь свадьбы Изабеллы де Валуа и Филиппа II. На этом празднике испанские, французские и итальянские придворные танцевали друг с другом такие танцы, как **alemana**, **gallarda**, **hacha**, **pavana**, **pie de gibao**. В частности, все испанки и французженки принимали участие в **alemana** и **pie de gibao** [Esses, 1992, стр. 427]. В ситуации, когда языковой барьер мешал общению, танец представлял собой важный фактор объединения.

Такие виды танцев, как **baja** и **alta** воплощали в себе существовавшую в течение долгого времени связь между испанским придворным танцем и придворными танцами

стран Западной Европы. Также можно провести параллель между ними, *bassa danza* Италии и *basse danse* Франции.

Знакомство с описаниями движений, приведенных в испанских танцевальных учебниках рассматриваемого периода, тоже демонстрирует тесную связь испанской хореографической школы с общеевропейской. В трактатах можно встретить упоминания таких знакомых нам названий шагов, как *reverencia* (*reverence*), *sencillo* (*simple*), *doble* (*double*), *represa* (*reprise*), *continencia* (*continenza*). Также упоминаются шаги под названием *quebraditos* («маленькие паузы» — возможно, что-то вроде плие) и *patadillas* («маленькие ударные шаги»). Эскивель Наварро описывает (иногда довольно непонятно) вариации движений, называемых *passos* (шаги), *floretas* (небольшие украшения), *saltos* (прыжки), *cabriolas* (каприоли), *sacudidas* (тряски, дрожание), *sustenidos* (подъемы), *bueltas* (повороты), а также серии ударных шагов — *quadropedos*, *encaxes*, *cruzados*, *campanelas* [Brooks, 1988, стр. 42].

Сохранившиеся хореографические источники дают возможность почерпнуть достаточно много данных об аристократическом испанском танце. Однако важно иметь в виду, что в некоторых испанских танцах как минимум в конце XVI — начале XVII вв. исполнителям предоставлялась определенная свобода действий в пределах, заданных нормами хореографии. Эта свобода действий не всегда внятно поясняется в первоисточниках. Детальное описание конкретного вида придворного танца не обязательно является единственно возможной манерой исполнения; вместо этого оно может просто иллюстрировать один из многих приемлимых вариантов. Наличие упомянутой хореографической свободы упоминается в следующей рекомендации, которую дает своим читателям Наварро: «Учителя танца должны давать *mundanzas*, подходящие их студентам. Поскольку некоторые *mundanzas* очень энергичные, а другие исполняются на низких шагах невысоко от земли (*por lo bajo*), они должны быть подобраны в соответствии с возможностями каждого ученика. В целом те, кто танцует на низких шагах выглядят не так элегантно и умело, как те, кто делает в танце высокие прыжки в воздухе (*por lo alto*), но в для каждого стиля исполнения можно найти многих умелых и хорошо выглядящих танцоров. Что до тех, кто танцует низко, некоторые из них обычно в результате тренировок обретают силу, и после небольшого периода времени танцуют во всех стилях» [Esses, 1992, стр. 421].

Список литературы

- [Силонас, 2000] *Силонас, В. Ю.* Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. / В. Ю. Силонас. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
- [Brooks, 1988] *Brooks, L. M.* The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age / L. M. Brooks. — Kassel: Edition Reichenberger, 1988.
- [Brooks, 2003] *Brooks, L. M.* The art of dancing in seventeenth-century Spain : Juan de Esquivel Navarro and his world / L. M. Brooks. — Lwesburg: Bucknell University press, 2003.
- [Esses, 1992] *Esses, M.* Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance / M. Esses. — New York: Pendragon Press, 1992. — Vol. 1.

Английские контрдансы на ранних этапах своего развития

Обычно при описании общих черт английских контрдансов упоминаются такие характеристики как построение пар в колонну, прогрессия пар в процессе танца. «Большинство примеров, которые традиционно приводятся — это «лонгвей на сколько угодно пар». Они танцуются в две линии, кавалеры на одной стороне, дамы на другой, и состоят из определенной последовательности фигур, которая повторяется снова и снова новыми комбинациями пар» [Karpeles, 1980, стр. 14]. Действительно это — наиболее точное описание, применимое к подавляющему большинству контрдансов, созданных в Англии в к.ХVII – н.ХIX вв., к танцам «в английском стиле» бытовавшим в то же время на континенте, а также ко многим контрдансам XX – XXI веков.

Тем не менее есть большая группа танцев, к которым подобное определение неприменимо, но при этом они носят тоже самое название — контрдансы. Это многочисленные танцы, опубликованные в сборниках, выпущенных Джоном Плейфордом, а также танцы, сохранившиеся в записях к.ХVI – первой половины ХVII вв.

Каковы же основные черты, сходство и различие контрдансов, не относящихся к типу «лонгвей с прогрессией» и созданных до того, как этот тип стал фактически единственным?

Прежде чем ответить на этот вопрос, нужно рассмотреть саму базу наших сведений о контрдансах к.ХVI – ХVII вв.

1 Контрдансы в конце ХVI – первой половине ХVII вв.

1.1 Доступные источники.

В к.ХVI – первой половине ХVII вв. контрдансы регулярно упоминаются в английских документах и литературных произведениях. Эти сведения уже неоднократно были собраны и проанализированы. Можно указать работы Мелюзин Вуд [Wood, 1949], Джеймса Каннингема [Cunningham, 1965], современных американских исследователей [Casazza, 1991-1993; Dani of the Seven Wells, 1988-1991]. Однако подавляющее большинство упоминаний этих танцев не позволяет установить особенности их исполнения. Пожалуй, единственное указание, дающее хоть какие-то сведения — это упоминание Сиднея, где говорится, что перед королевой Елизаветой танцевали «старые и новые контрдансы» [Dani of the Seven Wells, 1988-1991]. Dani of the Seven Wells связывает это деление с привнесением в часть танцев форм из итальянской традиции, господствовавшей в конце XVI века при дворе.

Больше информации можно получить, анализируя немногочисленные дошедшие до нас описания контрдансов к.ХVI – первой половины ХVII вв.

На данный момент выявлены следующие источники:

1. Манускрипты Судебных Иннов. Несколько рукописных сборников, содержащих среди прочих и описания отдельных контрдансов. Эти записи были неоднократно

подробно исследованы. Одна из последних серьезных публикаций — книга Яна Пейна «Аллеманцы в Британии» [Payne, 2003].

2. Группа манускриптов, созданных в 1640-х гг.:

- Манускрипт Lansdowne 1115 fols 35v-8r, 1648 г., найденный и опубликованный Дж. Каннингемом, в котором сохранились описания четырех танцев, по хореографии близких к танцам, опубликованным Джоном Плейфордом. Описания этих танцев также приведены в книге Яна Пейна [Payne, 2003, стр. 242–245].
- Манускрипт «Lovelace» (Harvard university, MS Eng 1356). О нем можно судить по докладу Кэрол Марш на конференции во Фрайбурге [Marsh, 2004].
- Манускрипты Add. 41996 и Sloane 3858, хранящиеся в Британской библиотеке. К сожалению, с ними ознакомиться не удалось.

Рассмотрим эти источники.

1.2 Контрдансы, описанные в манускриптах Судебных Иннов.

Ян Пейн в своей книге об аллемандах подробно исследовал вопрос о формах контрдансов и их взаимовлиянии с аллемандами.

К контрдансам он относит такие танцы из манускриптов как Туркелон, Тинтерель, Базилено, т.к. они упоминаются в литературе того времени под этим собирательным названием.

Описанный в сборниках Иннов Туркелон был колонным танцем без фигур, но и без продвижения вперед (в отличие от аллеманд) [Payne, 2003, стр. 142–143]; Базилено — профессиональным танцем, включавшим традиционную для аллеманд связку 4 двойных шага с хопом на конце¹ [Payne, 2003, стр. 156–158]; Тинтерель — также колонный танец, но имеющий фигуры (смену мест с партнером) [Payne, 2003, стр. 17]. В целом ранние контрдансы (особенно в формах из источника А) идентичны по структуре и элементам ранним мезурам, ведут свое развитие от бассдансов² и испытали влияние паванн³ [Payne, 2003, стр. 26–32]. Из шагов в этих контрдансах использовались одинарные (single), двойные (double) и скользящие (slip). Возможно, на этом этапе контрдансами назывались мезуры, адаптированные к ежедневному исполнению в сельской местности [Payne, 2003, стр. 18].

Кроме того, в манускрипте А Судебных Иннов описан танец Каранто Диспайне, который был обойден вниманием Яна Пейна. Но этому танцу была посвящена статья Энн

¹ В отличие от остальных «ранних контрдансов» этот танец появляется только в источнике D. Датировка манускриптов: А — ок.1570, В — 1594, С — 1611–21, D — после 1609, E — ок. 1630, F — между 1672 и 1674/5, G — 1680–1690-e — приведено по [Payne, 2003, стр. 11–16].

² В источнике А Туркелон так и назван *Turquylonye le bass*; другим свидетельством связи ранних контрдансов с бассдансами может быть мелодия танца *Mundesse* (Плейфорд, 1651), которая являлась вариантом опубликованного в 1551 г. бассданса *Mon Desir* — [Payne, 2003, стр. 32].

³ Другие исследователи считают, что контрдансы сложились под итальянским влиянием [Dean-Smith, 1957, стр. 46, 49], о возможном заимствовании итальянских форм будет написано ниже. Ян Пейн отмечает, что Туркелон слишком примитивен и не имеет фигур, и поэтому в нем невозможно проследить итальянское влияние, зато он, по-видимому, может считаться типичным «старым контрдансом» [Payne, 2003, стр. 26], возможно, из тех, что танцевали перед Елизаветой. К сожалению, от к.XVI — первой половины XVII вв. сохранилось слишком мало описаний, и поэтому исследовать полноценно вопрос об итальянском влиянии и переходе «старых контрдансов» в «новые» невозможно.

Кент [Kent, 1993]. В ней отмечено, что Каранто имеет пятичастную структуру, причем каждая часть (кроме последней) начинается связкой двойной вперед — двойной назад (ср. у Плейфорда — lead a double forward and back). Среди других фигур — частые для танцев Иннов одинарные шаги перед партнером (влево — вправо, т.н. «set»), перемена мест с партнером. Но самой интересной является последняя часть, где по очереди кавалеры танцуют «плетенку» вокруг дам, затем дамы танцуют «плетенку» вокруг кавалеров⁴ — то есть, в ней осуществляется взаимодействие партнеров из разных пар [Kent, 1993]. Подобное взаимодействие является одной из основных черт подавляющего большинства контрдансов из сборников Плейфорда и практически всех, созданных после них. Поэтому важно отметить, что, даже если современники не воспринимали Каранто как контрданс (судя по названию, это куранта), танцы со взаимодействием разных пар существовали в той же культурной среде, что и ранние контрдансы, и тесно взаимодействовали с ними⁵.

Резюмируя исследования контрдансов из манускриптов Судебных Иннов, можно отметить:

- Контрдансы, как и другие танцы из сборников, танцевались на разных шагах: одинарных, двойных, скользящих. Причем одинарные шаги встречаются в описаниях танцев из Иннов до 1690-х гг. А скользящие шаги — предположительно с 1591 года⁶.

- Все контрдансы из этих сборников по построению являются лонгвеями на сколько угодно пар (?). Возможно, именно по этому признаку они были отобраны для танцевальных вечеров в Иннах. Остальные танцы тех же сборников тоже танцуются в колоннах.

- Часть контрдансов не предполагают взаимодействия между парами танцующих. Это, например, Туркелон. Является ли эта черта влиянием аллеманд, либо это один из вариантов построения ранних контрдансов — сказать сложно. В сборниках Плейфорда есть танцы, в которых пары полностью изолированы друг от друга, так что танец может исполняться всего одной парой без потери рисунка (однако их крайне мало). Но есть несколько танцев, в которых действует всего одна пара, при этом танцующая вокруг других пар.

- За исключением Базилено, контрдансы из сборников Иннов не носят процессионного характера: в них отсутствует часть с большим продвижением колонны вперед, а после прохода вперед как правило следует аналогичный по длительности проход назад.

- Контрдансы имеют фигуры, хотя бы самые примитивные. Наиболее характерной связкой является двойной шаг вперед — двойной шаг назад, set и поворот на месте (turn single), которые были привнесены также и в другие танцы (под влиянием контрдансов). В других танцах из сборников Иннов присутствуют и другие фигуры: cast off⁷, поворот с партнером, перемена мест за два одинарных шага и один двойной [Raune, 2003, стр. 9].

- Хотя это и не отмечено в описаниях самих контрдансов, мы можем быть уверены,

⁴Энн Кент отметила, что подобные фигуры есть и в контрдансах Плейфорда, причем всегда в последней части — ср. Scotch Cap и Picking of sticks

⁵Однако стоит отметить, что это взаимодействие включено всего в одну часть танца. Так что если Каранто и было первым зафиксированным английским контрдансом, как считает Энн Кент, то такое его постороение свидетельствует об очень постепенном и осторожном формировании этой традиции.

⁶Подробнее правила исполнения характерных для этих сборников шагов см. в книге Пейна [Raune, 2003, стр. 68, 123].

⁷Правда, в непрогрессивных танцах он не опускал партнеров на новое место, а этим термином описывалось движение по кругу, скорее близкое к turn single.

что они начинались с левой ноги. Близкие к контрдансам аллеманды, описанные в тех же сборниках, начинаются с левой, как это отмечено в описаниях из манускриптов F и G (вторая половина XVII века) — см. [Durham, 1997]. Маловероятно, что похожие танцы, содержащие одни и те же движения, бытовавшие в одних и тех же кругах, начинались с разных ног. Тем более, что, как полагают исследователи, во второй половине XVII века аллеманды как тип танца уже слились с контрдансами, и описания из источника F уже во всю оперируют терминами, характерными для сборников Плейфорда [Rayne, 2003, стр. 19, 67]. Наиболее известная связка фигур, встречающаяся как в аллемандах, так и в контрдансах, это двойной вперед — двойной назад — set и поворот на месте (например, она присутствует в The Queen's Alman⁸, источники B-G — [Rayne, 2003, стр. 189])

Как типичный контрданс из сборников Иннов можно привести Туркелон из сборников C и D:

(реконструкция Яна Пейна — [Rayne, 2003, стр. 145])

[Приветствие]

Часть	Такты	Описание
A1	1–6	Вступление: танцоры неподвижны. (Либо они могут сделать поклон на 5-6 тактах, а не перед танцем.
B	7–8	Двойной шаг вперед с левой ноги.
	9–10	Двойной шаг назад с правой ноги.
C1	11–14	Повторить шаги части B.
C2	11–14	Повторить шаги части B.
D	15–18	Повторить шаги части B.
A2	1	Одинарный шаг влево.
	2	Одинарный шаг вправо.
	3–4	Двойной шаг вперед с левой ноги.
	5–6	Двойной шаг вперед с правой ноги.
A3	1–6	Повторить шаги части A2.

[Поклон]

1.3 Контрдансы из манускриптов середины XVII века.

Теперь перейдем к танцам из манускриптов 1640-х гг. Они менее известны, чем записи из Судебных Иннов и тем более книги Плейфорда, поэтому остановимся на них подробнее.

Известны несколько манускриптов, содержащих описания контрдансов. Это манускрипты Add. 41996 и Sloane 3858 из Британской библиотеки. Но они, к сожалению, нам недоступны [Marsh, 2004, стр. 89]. Так же описания танцев есть в хранящемся в Британской библиотеке манускрипте Lansdowne 1115 fols 35v-8r и в манускрипте «Lovelace» (Harvard university, MS Eng 1356).

Записи в манускрипте «Lansdowne» датируются 1648 г. Здесь приведены 4 контрданса: 2 — в квадратном сете, 2 — в колонне (у одного из них 3 и 4 пары стоят на чужих

⁸Считается, что ее предшественником была связка из Аллеманды Лорейн, источник A: двойной вперед, двойной назад, set и cast off — [Rayne, 2003, стр. 67].

местах)⁹. Два из них — это варианты известных контрдансов из 3 сборника Плейфорда — *Hunsdom House* и *Spring Garden*¹⁰. Терминология этих танцев очень близка к терминологии, использовавшейся в сборниках Джона Плейфорда. Из важных черт стоит отметить упоминание в третьем и четвертом контрдансе марша, а также то, что одинарные и двойные шаги не упоминаются.

Манускрипт «*Lovelace*» создан предположительно в 1649 г. [Marsh, 2004, стр. 82] Он также содержит версии контрдансов, известных нам по сборникам Плейфорда, а также несколько танцев, в этих сборниках (и в других манускриптах) не встречающихся.

В отличие от Плейфорда, записи этого манускрипта имеют другой словарь терминов и обозначения построений¹¹. Также некоторые контрдансы, встречающиеся и у Плейфорда, и в манускрипте имеют не только небольшие различия в последовательности фигур, но и серьезные отличия в построениях. Например, *Chiping of Nightengale* в Плейфорде — круговой танец, в «*Lovelace*» — контрданс в лоннее на 6 или 8 человек, с практически полностью иным составом фигур. В таком случае скорее стоит говорить не о версиях одного танца, а о разных танцах, исполнявшихся под одну мелодию¹² [Marsh, 2004, стр. 85]. В других случаях (например, *Giposys* в «*Lovelace*» и *Spanish Jeepsie* у Плейфорда) можно говорить о разных версиях одного танца [Marsh, 2004, стр. 85]. Очень важной чертой, отсутствующей в сборниках Плейфорда, является указание на характер движений в танцах «*Lovelace*»: «*race to the bottom of the set*», «*gun round*», «*lead up softly*», «*arape*», «*turn soundly*» [Marsh, 2004, стр. 86]. Из шагов в тексте манускрипта упоминаются только скользящие (называющиеся *shuffle* [Marsh, 2004, стр. 85]) /

Описания из «*Lovelace*» более подробны, чем аналогичные в печатных книгах, и благодаря ним мы узнаем детали, которые Джон Плейфорд не считал нужным указать: например, в *Cuckolds all a row*, во 2 припеве все движется по кругу сначала в одну сторону, затем в другую (из текста сборника Плейфорда это не ясно — ср. [Marsh, 2004, стр. 87] и [Dean-Smith, 1957, стр. 56]).

Интересно, что в манускрипте постоянно появляются фразы, позволяющие людям танцевать «как им вздумается»: «*dance the hey 3, 4, or 5 times*» (станцуйте *hey* 3, 4 или 5 раз), «*every man shall turn his maid as long as he please*» (каждый кавалер должен кружить свою даму так долго, как ему захочется), и, потрясающее: «*if he please, he may [...] salute ye Lady, that he dances with if he like her*» (если он захочет, он может поцеловать даму, с которой танцует, если она ему нравится) [Marsh, 2004, стр. 83, 89]. Не отсюда ли идет сам принцип определенной вариативности английских контрдансов, проявившийся позже в свободном исполнении фигуры *set (foot)*, подборе шагов каждым танцором, а много позже — в подборе фигур для танца первой дамой?

Анализируя контрдансы 1640-х гг. можно отметить следующие черты:

⁹Текст описаний воспроизведен в [Raune, 2003, стр. 242–244].

¹⁰Танцы из манускрипта впервые опубликованы Каннингемом, исследованы Кристофером Далласом, и приведены в работе Пейна.

¹¹Кэрол Марш считает, что Плейфорд при издании своих сборников стандартизовал хореографию контрдансов и их терминологию — [Marsh, 2004, стр. 83].

¹²Однако стоит отметить, что, в отличие от поздних контрдансов из сборников Вилсона, эти два танца записаны в разных источниках, для разных групп публики — т.е. это не может быть примером произвольного подбора фигур под мелодию, аналогичного распространенной в к. XVIII–н. XIX вв. традиции.

- мы видим уже сложившиеся разнообразные типы построений (круг, квадрат, лонгвей, «неопределенное» построение);
- в контрдансах использовались разные типы шагов — маршевые, скользящие;
- также уже сложилась традиция активного использования фигур в танце. Но при этом танец стандартно начинался с общего прохода вперед-назад [Marsh, 2004, стр. 86];
- танцы построены на активном взаимодействии пар.

В качестве типичного контрданса из этих манускриптов можно привести описание третьего, безмянного танца из манускрипта 1648 г. (структура танца реконструирована Кристофером Даррасом)

Такты	Описание
Часть 1-1	
1–2	Все пары — идут вперед.
3–4	Все отходят от своего партнера (перпендикулярно сету).
5–6	Все маршируют вниз.
7–8	Все сходятся со своими партнерами.
9–16	Повторение тт. 1–8.

Часть 2-1

1–2	Вторая пара проходит маршем сквозь первую, одновременно третья проходит через четвертую.
3–4	Вторая пара cast off, одновременно первая пара меняется местами, пары встают в единую линию. Третья и четвертая пары — аналогично.
5–6	Все идут назад.
7–8	Вторая пара идет вниз и cast off на первое место, одновременно первая пара меняется местами. Третья и четвертая пары — аналогично.
9–16	Повторение тактов 1–8, но солируют другие пары.

Часть 1–2

1–4	[Sides со своим партнером].
5–8	[Set и поворот на месте].
9–16	[Повторение тактов 1–8].

Часть 2–2

1–2	Партнеры меняются местами, и в четверках на сторонах расходятся из сета.
3–4	Первый и последний танцоры в каждой линии сходятся.
5–6	Проходят под руками средних в линии (танцоры из 2 и 3 пар).
7–8	Первая и четвертая пары кружатся за руки, остальные — поворот на месте.

9–16	Повторение тактов 1–8 в линиях поперек сета. Солируют танцоры из пар 2 и 3.
------	---

Часть 1–3

1–4	[Arms со своим партнером].
5–8	[Set и поворот на месте].
9–16	[Повторение тактов 1–8].

Часть 2–3

1–2	Первые и четвертые пары раскрываются, партнеры отходят друг от друга, в то время как вторые и третьи пары сходятся и идут вверх.
3–4	Первые и четвертые пары идут вниз, вторые и третьи — вверх.
5–6	Первые и четвертые пары доворачиваются друг к другу и берутся за руки с контрапартнером, одновременно вторые и третьи идут вниз.
7–8	Первые и четвертые скользят вверх в середине сета, одновременно вторые и третьи кружатся со своими партнерами.
9–16	Повторение тт. 1–8 новыми парами.

Приведено по Daggas [Daggas]. При переводе я убрала упоминания двойных и одинарных шагов, отсутствующее в манускрипте. Также крайне спорным является введение в танец «плейфордовской формулы» (sides и arms).

Таким образом, мы можем быть уверены, что в Англии к 1651 г. (году публикации первого сборника Плейфорда) уже сложилась определенная традиция контрдансов, и этим названием обозначались не все подряд танцы, но имеющие определенные характеристики: танцы, рассчитанные на исполнение несколькими парами, в конце которых все танцующие оказывались на тех же местах, что и в начале, а также исполнявшиеся под определенную музыку¹³. По сути, контрдансы из сборников Плейфорда продолжали эту традицию, так что говорить о том, что в хореографии контрдансов с публикацией сборников начался новый этап, не вполне корректно. Стадии, которые разделяет 1651 г., выделяются по обеспеченности источниками и, возможно, большей доступности разных форм танцев после 1651 г.

2 Контрдансы Джона Плейфорда.

2.1 Общая информация.

Джон Плейфорд, английский книгоиздатель, родился в 1623 году. Его первая танцевальная книга вышла в 1651 г.¹⁴, и была посвящена джентльменам из Судебных Иннов (что в очередной раз подтверждает, что в их среде контрдансы активно использовались).

¹³О музыке см. ниже.

¹⁴Некоторые исследователи, ссылаясь на мартовский календарь, бытовавший в Англии в то время, датируют ее 1650 г.

Всего Джон Плейфорд выпустил 7 изданий, из них третьё выпускалось два раза. Умер Джон Плейфорд в 1686 г. Причем незадолго до смерти от передал издательские дела своему сыну Генри, который продолжил выпуск сборников танцев. Он же выпустил дополнения к 7 изданию. С 8 издания книги издавались под именем Генри Плейфорда. С 8 издания из книг начали активно исчезать танцы из сборников Джона Плейфорда: 12 из них появляется последний раз в 7 издании, 61 — в 8, но некоторые танцы (всего 88) дожили до последнего, 18 издания.

Поэтому мы можем провести некоторую условную границу между деятельностью Джона и Генри Плейфордов, и ограничиться в исследовании ранних форм контрдансов 1-7 сборниками. Хотя, несомненно, в реальной жизни переход от «ранних» форм к господству *progressive longway*, как будет ниже показано, не связан с каким-то конкретным годом, а был постепенным. Стоит также отметить, что состав сборников не всегда полностью отражал танцевальную моду: это подтверждает француз Анри Лоран, совершивший в 1685 г. путешествие в Англию с целью изучения контрдансов и представивший в 1688 г. королю книгу этих танцев. Он пишет, что в английских книгах есть контрдансы в кругу, но их давно никто не танцует. Кроме того, в книге Лорна присутствуют контрдансы, опубликованные Генри Плейфордом уже после путешествия французом¹⁵ [Keller, 2001, стр. 1].

Как уже отмечалось, для анализа взяты танцы из 1–7 сборников Плейфорда.

Сначала стоит дать характеристику самим публикациям.

Первое издание вышло в 1651 г. в Лондоне под названием *The English Dancing Master, or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with Tune to each Dance*. В сборнике помещено 105 танцев. Но 2 танца (*Nonesuch* и *All a mode de France*) представляют собой одну и ту же схему, положенную на разные мелодии. Кроме того, танец *Graies Inne Maske* имеет две схемы¹⁶. Название сборника требует пояснений. Прилагательное *English* (исчезающее уже в названии второго сборника) подчеркивает, что Плейфорд собрался напечатать местные, английские танцы, а не привезенные с континента [Garden, 1995-2011]. Пояснение «ясные и простые правила» свидетельствует о том, что издатель ввел определенный стандарт в описания танцев, в отличие от описаний бытовавших в рукописных сборниках [Marsh, 2004, стр. 83]. Фраза «с мелодией к каждому танцу» показывает, что Плейфорд придавал огромное значение музыке, под которую исполняются танец, и, по-видимому, впервые ввел правило сопровождать каждый контрданс нотной записью (ср. с манускриптами, которые традиционно не содержали музыкальных записей, связанных с описаниями танцев).

Второе издание, *The Dancing Master, ... with the Tune to each Dance to be played on the Treble Violin. The second Edition Enlarged and Corrected from many grosse Errors*

¹⁵ Однако именно определенной консервативности сборников Плейфорда, сохранявшей до 1718 г. контрдансы в «старых формах», мы обязаны тем, что с этими формами смог познакомиться Фейе, который, несомненно, работал со сборниками Плейфорда, а не записывал бытовавшие в Англии контрдансы самостоятельно, прежде чем представить их при дворе. И именно из сборников Плейфорда он почерпнул такие идеи, как многочастные контрдансы, контрдансы с разными типами прогрессии, а также последовательность куплетов-припевов «Плейфордовской формулы», которая позже повлияла на последовательность куплетов — припевов котильонов. О контрдансах Фейе см. [Жданова, 2010].

¹⁶ Создается ощущение, что в данном случае могло быть просто пропущено название второго танца с этой страницы: т.к. это единственный танец из сборников Плейфорда, опубликованный с последовательностью музыка для первой части, первая часть, музыка для второй части, вторая часть. Стандартное описание содержит сначала ноты ко всем частям, затем описание всех частей танца. В случае, если разные части исполняются под разные строки нотной записи, это обозначается в тексте танца специальными знаками или отдельно обговаривается. Обе части этого танца состоят в свою очередь из трех разделов, причем первая часть начинается переходом вперед — назад, а вторая — приветствием, которое также часто бывало началом нового танца.

which were in the former Edition, вышло в 1652 г. и содержало 112 танцев. Во многих схемах были исправлены допущенные ошибки. И в этом издании, как и в предыдущем, появляется пара танцев с одной схемой на разную музыку — Cheryly and Merrily и Mr. Webbs Fancy.

Третье издание выпускалось дважды: в 1657 и 1665 гг. Схемы танцев в них помещены одни и те же, издания различаются подбором нот, не сопровождающихся схемами. Название звучало: The Dancing Master, ... with the Tune to each Dance, to which is added the Tunes of the most usual French Dances. And also other New and Pleasant English Tunes for the Treble-Violin. В издании опубликовано 132 танца, из них 22 новых, исправлена очередная группа ошибок (прежде всего обозначения танцоров), а также к нему прилагались уроки для Treble Violin.

Четвертое издание, The Dancing Master: or Directions for Dancing Country Dances with the Figure and Tunes to each Dance. The Fourth Edition: in which is added many new Dances, never Printed before, Also all the Tunes carefully Corrected, and Amended, вышло в 1670 г. В сборнике 155 танцев, из них 33 новых. Танцы были сгруппированы более или менее по типам.

Пятое издание вышло в 1675 году под тем же названием. В него были добавлены 5 новых танцев.

Шестое издание, опять с тем же названием, вышло в 1679 г. Опубликовано A(nne) G(odbid) and J(ohn) P(layford). Так обычно подписывались книги, изданные вдовами, продолжавшими дело мужьев. Считается, что речь идет о племяннике Джона Плейфорда, также Джоне, занимавшемся типографским обеспечением книг под редакцией своего дяди. В книге 160 танцев, перенесенных из 5 издания, к ней также прилагался appendix с 22-мя танцами, вошедшими позже в основной состав 7 издания.

Седьмое издание: The Dancing Master: ... with the Tunes to each Dance for the Treble-Violin. The 7th Edition with Addition of several new Dances and Tunes, never before printed. Издано в 1686 г. Включало 208 танцев, дополненных красивыми мелодиями. К нему также были выпущены несколько дополнений на 17 танцев и еще 32 мелодии — приуроченные к открытию новых танцевальных залов (Assembly Rooms) и совпавшие по времени с широким распространением контрдансов (в это же время Лоран привозит их во Францию). Аппендиксы были изданы под именем Генри Плейфорда. В сборнике также присутствовало описание фигуры hey (по книге [Dean-Smith, 1957, стр. xxii–xxiv]).

В моей статье рассматриваются только танцы, впервые появившиеся в том или ином сборнике. Схемы, переходившие из сборника в сборник без изменений, я не учитывала. Так же не обрабатывала информацию, какие танцы из сборников были исключены, потому что до публикации 8 сборника такие исключения носили случайный характер и их было очень мало.

2.2 Музыкальное сопровождение танца

При анализе контрдансов из книг Плейфорда прежде всего нужно обратить внимание на музыку этих танцев. Дело в том, что все записи контрдансов, созданные в «доплейфордовский» период, не сопровождалась фиксацией музыки к ним. Это позволяет предполагать, что схема танца была важна авторам манускриптов сама по себе, но лишает нас большого и важного пласта информации — как танцы соотносились с музыкой.

И только начиная со сборников Плейфорда мы можем полноценно изучать музыкальную составляющую этих танцев, связь их композиции с мелодией.

Общую картину, какие именно музыкальные произведения использовались для танцев, тем не менее, установить можно, но начиная только с первой половины XVII в. О более раннем этапе развития именно танцевальной музыки нам сложно судить: в источниках упоминаются контрдансы, танцевавшиеся под музыку типичных английских баллад того времени, но т.к. их хореография не сохранилась, анализировать эти баллады именно в этом ключе невозможно. Танцы из сборников Иннов конца XVI в. не имели каких-то ярко выраженных музыкальных характеристик, отличающих контрдансы как тип танца¹⁷.

Танцы из книг Плейфорда, встречающиеся до 1651 г., написаны для разных мелодий:

Часть — это типичные мелодии в стиле аллеманд, со строками по 8 тактов, транскрипции музыки из Масок¹⁸ (Triumph of Peace, Aye me or the Simphony).

Другие не содержат никаких черт, характерных для музыки Масок; их строки состоят из большого количества тактов, кратного 8 [Payne, 2003, стр. 35].

Многие танцы Плейфорда связаны с мелодиями, созданными в 1630-х гг. В это время появляется новый буколический стиль музыки (Merry Companion, Merry Merry Milkmaids, Merry Old Man, the Milkmaids). В середине 1650-х в танцевальной музыке начинает работать группа композиторов, таких как Davis Mell, John Jenking, William Lawes, которые предлагают новую идеологию соло инструментов с basso contranto, предвосхищая стиль Персела.

Танцы в основном исполняются под мелодии в размере 4/4 и 6/8 [Payne, 2003, стр. 70].

И с 1670-х гг. многие контрдансы танцуются под произведения, сочиненные Перселом¹⁹.

Из традиционных английских музыкальных жанров, использовавшихся в сборниках Джона Плейфорда, можно отметить джиги, хорнпайпы, также мелодии, которые можно назвать «предками» страспеев. Т.е. у контрдансов как типа танцев как минимум с середины XVII века можно отметить важную особенность — они могли быть адаптированы почти к любой мелодии, к любому ритму (это качество ярко проявится ближе к концу века, когда для танцев будут приспособляться мелодии из опер Персела — например, из Индийской королевы).

2.3 Шаги танцев.

Следующей важной характеристикой танцев были используемые шаги. Традиционные для предыдущего периода **одинарные шаги** упоминаются всего один раз — в танце Sellengers Round, известном по упоминаниям с конца XVI века. **Двойные шаги**, также характерные для танцев из сборников Иннов, по началу использовались в контрдансах достаточно часто — из 105 танцев 1 сборника они есть в 72. Но большинство случаев их употребления приходится на самую первую часть танца — lines. Многие исследователи считают, что начало «lead all a D.» в это время было традиционной формулировкой записи первых движений танца. Нечастое упоминание двойных шагов в других частях танцев свидетельствует либо о том, что они были очень распространены и подразумевались сами собой, либо о том, что они постепенно выходили из танцевального обихода. В пользу последнего предположения говорят два обстоятельства: одинарные шаги, на протяжении XVI — первой половины XVII вв. бывшие

¹⁷Как, впрочем, и хореографических характеристик.

¹⁸Английский театральный жанр.

¹⁹Который, кстати, был другом Джона Плейфорда.

одними из основных в танцевальной практике (аллеманды, бранли, ранние контрдансы) и шедшие в тесной связке с двойными, к этому времени из исчезли, и постепенно из описаний также исчезают двойные шаги: с каждым сборником они появляются все в меньшем количестве новых танцев, и последний раз мелькают в одном из контрдансов шестого издания.

Кроме двойных упоминались **скользящие шаги**²⁰ (практически на всех этапах существования контрдансов), а также **маршевые** либо **простые шаги** (но они упоминаются крайне редко — возможно, потому что это был основной вариант используемой техники, и Плейфорд не считал нужным повторять эту всем известную информацию). Один раз в описании зафиксированы **прыжки** — отмечу, что прыжковые элементы будут сильно распространены в контрдансах в XVIII веке.

Т.о., в третьей четверти XVII в. в контрдансной традиции шел планомерный отказ от шаговых средств Ренессанса, но при этом в танцы не вносилось никаких новых элементов, т.е. шаги не воспринимались как существенная часть танца (в отличие от танцев французского барокко, распространенных в это время в Англии, а может быть, такое отношение как раз и сложилось в противовес французской традиции).

2.4 Структура танца.

Но такое положение с шагами ставит вопрос, какими средствами достигался индивидуальный характер танца (забегая вперед отмечу, что скорее всего набор фигур яркой индивидуальности танцу не приносил). Здесь стоит вспомнить характеристики, которые давались еще в манускрипте 1649 года: «бежать по кругу» «вести вверх мягко» и др. В сочетании с музыкальным сопровождением, известным нам благодаря Джону Плейфорду, они показывают, что в этих танцах движения по характеру подчинялись музыке: это были не равномерные проходы вперед-назад в соответствующем темпе (как это принято танцевать сейчас), но танцоры старались придавать танцу определенный характер: например, лирически-задумчивый в *Uron a summer day*, бурный и напористый в *Black nag*, игривый в *Jemeko*, романтический в *Well-Hall*. Скорее всего, подобное отношение сохранялось на протяжении всего исследуемого периода и еще какое-то время после него, т.к. такое видение танца было крайне характерно для эпохи барокко и поддерживалось театральной традицией своего времени²¹.

По своей структуре танцы из сборников Плейфорда были очень разными. Основная черта, объединяющая почти все из них — многочастность. Практически все записи состоят из нескольких частей, разделяющихся жирными линиями. В некоторых каждая часть состоит из 2-3 блоков (причем возможен вариант, когда первые две части состоят из блоков, а последняя — нет). Одночастные контрдансы появляются довольно поздно — только в 4 сборнике, и даже в 7 еще не составляют большинства.

Части танца соответствуют музыке, под которую они исполняются. Бывают разные варианты: например, в первых сборниках каждая часть танцуется под всю мелодию, приведенную в аннотации к танцу. Для второй части мелодию начинают играть заново. Если мелодия записана в несколько музыкальных строк, то в текстовой записи разделы, соответствующие этим строкам, или разделены на блоки, или разделены специальными знаками. Стоит отметить, что даже характерная связка куплет-припев

²⁰Slip, возможно, был одним из шагов уже в *New Cecilia Alman* из манускриптов Иннов, источник А [Рауле, 2003, стр. 67]. Также они регулярно встречаются в сборниках, выпущенных в течение всего XVIII века.

²¹Приношу свою благодарность господину Клаусу Абромейту за его подробные консультации по этому вопросу

записывается в зависимости от мелодии или как разные блоки (если они исполняются под разные нотные строки), или как сплошной текст (если предполагается единая мелодия). В 4–5 сборниках часто возникает ситуация, когда каждая часть повторяется под «свою» строку нотной записи: в конце такой части даже поясняется «это первая строка музыки». Если часть должна повторяться неоднократно (например, в танцах на любое число пар), музыкальное сопровождение воспроизводится столько раз, сколько необходимо. Но в это время хореографически части записи еще соответствуют частям танца. В 6–7 сборниках есть группа танцев, где разделение описания на части — это дань следования традиции: каждая часть соответствует строке нотной записи, но при этом весь танец являет собой единое целое, а не две обособленных части.

За исключением этих «поздних» вариантов, правило исполнения частей было следующим: сначала танцевалась первая часть (однократно или многократно — зависело от типа прогрессии), затем, когда первая пара снова могла начать танец — вторая, и так до тех пор, пока танец не заканчивался. С течением времени количество частей сокращалось.

2.5 Построения и прогрессия.

Танцы первых сборников делятся по построению на несколько типов [Dean-Smith, 1957, стр. xviii].

Лонгвей (колонна) на сколько угодно пар — построение, при котором в колонну встает любое число пар. Размеры Плейфордом не ограничивались, но, исходя из того, что есть танцы, где танцуют все пары одновременно (например, делают heu или фонтан до конца колонны), вряд ли в моде были бесконечные лонгвеи. Учитывая господствовавшую в 1650-х гг. моду на танцы с ограниченным количеством человек, логично предположить, что и в такие лонгвеи вставало немного пар. Это самый распространенный тип танцев, с 5 сборника он становится основным, а с 6 — единственным²². Это еще и самый свободный тип построения — он может сочетаться с плейфордовской формулой, с несколькими не взаимосвязанными частями, и с единой прогрессией на весь танец. Танцы с этим построением, не содержащие прогрессии, можно пересчитать по пальцам — на все семь сборников их меньше пяти²³.

Лонгвей на 8 человек — так же очень распространенное построение — это колонна из 4 пар. В подавляющем большинстве случаев танцы с таким построением танцевались по «плейфордовской формуле»; и крайне редко в них встречается прогрессия. Существовал до 5 сборника включительно.

Лонгвей на 6 человек — колонна из 3 пар. Так же как и лонгвеи на 8 человек, обычно содержали плейфордовскую формулу, и как правило у них отсутствовала прогрессия (даже в припевах) — танцующие действовали как единый ансамбль, выполняя различные фигуры. В 1 сборнике этот тип встречается чаще, чем лонгвей на 8 человек, но после 1651 г. применяется всего один раз — в танце Black nag (3 сборник). Группы по 6 человек, как показала последующая история контрдансов, оказались наилучшим вариантом для мини-сетов лонгвеев с прогрессией, но к этому варианту пришли только в начале XVIII века, и лонгвеи на 3 пары не оказали на сложение нового типа никакого влияния.

Круг на сколько угодно пар — построение, когда пары выстраиваются в круг, и первое движение идет по кругу (как правило по часовой стрелке). Круговые постро-

²²Исключением является лишь Joan Sanderson — игровой танец, появляющийся в 7 сборнике.

²³Правда, достаточно часто распространена ситуация, при которой в одной из частей прогрессии нет, в остальных она есть.

ения считаются одними из самых древних. Как известно, различного рода хороводы можно зафиксировать еще в средневековых танцах. Да и контрдансы, упоминавшиеся в к. XVI в. описываются в том числе как «танцевавшиеся вокруг дерева» [Casazza, 1991-1993]. Для кругов на любое число пар одинаково характерны и плейфордовская формула, и ее отсутствие. В них часто присутствует прогрессия, иногда в варианте, когда партнеры идут по кругу в разные стороны, протанцовывая со всеми подряд. Не смотря на свою архаичность и малое количество танцев в круговых построениях в сборниках Плейфорда (в 1 сборнике всего 6 контрдансов в большом кругу, и 8 — в кругах на ограниченное количество пар), сам тип существовал очень долго — даже в 7 сборнике, когда лонгвеи на сколько угодно пар господствовали безраздельно, воспроизводится игровой танец в кругу. Если не считать этого случая, все круговые построения исчезли после 4 сборника.

Круг на 8 человек и круг на 6 человек — варианты кругового построения на ограниченное количество пар. Для них характерно использование плейфордовской формулы, отсутствие ярко выраженной прогрессии (что логично — прогрессию много удобнее танцевать в линейных построениях), и начало движения по кругу.

Квадрат на 8 человек — самый редкий (если не считать оригинальных построений) тип. Встречается всего в 3 танцах 1 сборнике и в 3 в 3. Это построение особенно тщательно разрисовано на диаграммах в книгах: прочерчены линии, показывающие, что перед нами — квадрат, а не круг, и подписаны пары — счет идет против часовой стрелки. Особенности таких контрдансов является обязательная трехчастная структура (но только в 4 случаях из 6 применяется плейфордовская формула), большое количество движений, направленных внутрь сета либо наружу, а также обязательное исполнение некоторых фигур по-очередно парами-визави: сначала 1 и 3, потом — 2 и 4. Все это роднит квадратные построения из Плейфорда с танцами в таком же построении, распространенными в Европе в XVIII веке. Есть ли здесь прямая связь — через заимствование либо общие корни, или это просто совпадение из-за близости мышления танцмейстеров, работавших с квадратной формой — неясно.

Квадрат на 4 человека — построение, когда две пары стоят лицом друг к другу. Движения в таких танцах, как правило, по большей части направлены внутрь квадрата. Считается, что тип восходит к итальянским танцам [Dean-Smith, 1957, стр. 46–49]. Подобные танцы встречаются в работах Чезари Негри (например, Bizzaglia d'Amore) и, что интересно, для них характерна структура куплет-припев²⁴ (как и для всех контрдансов с таким построением). Появляются только в первых трех сборниках, позже танцы с такой структурой в сборники не добавлялись. Их количество (по сравнению с лонгвеями) крайне небольшое, хотя их и больше, чем квадратов на 8 человек или кругов на 8 и на 6 человек.

Остальные типы танцев встречаются очень редко, их можно перечислить по пальцам, системы они собой не представляют:

Танцы для двух дам и одного кавалера — это танец Confess, в 1 издании Плейфорда ошибочно названный лонгвеем на 6 пар. Сама идея «танца в тройках» регулярно появляется в бытовой хореографии, так что определить его происхождение не представляется возможным.

Танцы, не являющиеся ярковыраженным кругом, квадратом или колоннами — к ним принадлежат: Jack Pudding, также названный Плейфордом лонгвеем на 3 пары, но танцующийся в варианте, когда 2 и 3 пара стоят в одну шеренгу, а первая — перед ними (это стало известно из манускрипта «Lovelace» — [Marsh, 2004, стр. 86, 89]),

²⁴Приношу благодарность Екатерине Михайловой-Смолянской за консультации.

и Dargasson — танец, где все встают в единую линию, родственный шотландским ритмом [Еремин-Солеников, 2009, стр. 56], у Плейфорда он назван лонгвеем на сколько угодно пар²⁵.

Танцы с обычным построением, но необычным развитием сюжета — к ним можно отнести Step Stately, лонгвей, требующий обязательно нечетного количества пар (3, 5, 7 или 9); Greenwood, где вторая пара (из трех) стоит в improper position (кавалер в линии дам, дама — в линии кавалеров), и взаимодействие идет как в линиях, так и по кругу; Lulle me beyond thee, где первые две пары стоят в правильных позициях, а последние две — в improper, и в процессе танца сет перестраивается поперек зала. Также сюда можно отнести Sellengers round, танцующийся в кругу, но в 3 сборнике (где он появляется впервые) описанный как лонгвей.

Игровые либо мимические танцы. Сама идея таких танцев восходит к Средним векам. Из сохранившихся у Плейфорда самыми известными являются Joan Sanderson, or Cushion Dance (7 сборник), Trenchmore (2 сборник), к ним же можно отнести и более традиционные танцы — например, New Boe Peer, чьи элементы, возможно, восходят ко французским мимическим браглям [Rayne, 2003, стр. 59].

Одним из самых важных структурных явлений танцев из первого сборника Плейфорда является так называемая «**плейфордовская формула**» (или, в английском варианте, формула USA — up a double, sides, arms). Это — устойчивая структура танца, исполнявшегося по правилу «куплет — припев»: в первой части всегда шел проход в какую-либо сторону (в настоящее время часто называемый lines), во второй партнеры сходились друг с другом плечами (sides²⁶), в третьей — кружились за руки (arms). «Куплеты» могли заканчиваться связкой set — поворот на месте, хотя она была распространена гораздо меньше, чем основная «плейфордовская формула». Вариантов припевов и их сочетаний было очень много (одинаковые, симметричные, разные, с сольными партиями, исполняемые всеми вместе, с прогрессией, либо без). Их можно посмотреть в таблицах, приложенных к статье. Движения плейфордовской формулы могли модифицироваться²⁷, но «кусками», например без sides или без arms, структура использовалась крайне редко. Плейфордовская формула представлена в большом количестве контрдансов в 1-4 сборниках (чуть больше половины всех контрдансов), а потом внезапно полностью исчезает.

Особо стоит отметить первый элемент «плейфордовской формулы» — **lines** — проход в каком-либо направлении (чаще всего вперед-назад — это характерно для лонгвеев, но мог быть вариант в центр — из центра, по кругу и пр. — в танцах с другим типом построений). Этим проходом традиционно начинаются практически все контрдансы 1–6 сборников: в 1 сборнике без прохода всего 5 схем, в 4 — одна, в 6 — тоже одна. Как было видно на примере контрдансов из манускриптов Судебных Иннов, эта традиция уходит в конец XVI века. Ее значение (рудимент процессионной формы танца?, вариант приветствия?, что-либо еще?) сейчас установить практически невозможно. В XVII веке танцмейстеры осознавали ее необходимость, ее традиционность, но значение этого прохода постепенно теряло свою ясность даже для них. Подтверждением этого являются танцы из 6 сборника (+ несколько схем из 7). К этому времени практически все танцы

²⁵ Вообще эти две группы танцев показывают, что Плейфорд пытался максимально стандартизовать описания, возможно, специально не включая в сборники большое количество танцев со структурой, не вписывавшейся в его систему.

²⁶ Стоит отметить, что описания того, как делать sides, у Плейфорда не сохранилось. Современная трактовка основана на варианте, приведенном Фейе в его сборнике контрдансов 1706 г.

²⁷ Также модифицировалась и связка set — поворот на месте, исполнявшаяся в конце «плейфордовской формулы»: например, в 3-4 сборниках был популярен вариант set — отход назад — поворот за руки.

стали лонгвеями на сколько угодно пар с обязательной прогрессией, и большинство содержало всего одну прогрессию. Но традиция прохода вперед-назад с такой схемой сочеталась плохо, и этот проход был вынесен в первую часть танца, стоящую обособленно, а также соединен с приветствиями (honour). Т.е. танец начинался приветствием присутствующим, приветствием партнеру, затем шел проход вперед-назад, и только затем — танец в лонгвее с прогрессией. В записях танцев не отмечено, под какую часть мелодии данная схема танцуется. Т.о. мы здесь видим попытку переосмыслить традиционный, но не вписывающийся в новые каноны элемент, предпринятую перед тем, как этот элемент был отвергнут. С 7 сборника проход вперед-назад в начале контрданса фактически исчезает из танцевальной практики²⁸.

Справедливости ради стоит отметить, что различные приветствия (honour) и раньше употреблялись в контрдансах, но не так часто, как в 6 сборнике (см. таблицу в приложении к статье). Также для лонгвеев очень характерна ориентация на зрителей, лицом к которым развернута колонна: даже после Плейфорда во многих контрдансах присутствуют движения в голову колонны — например, шеренга поперек сета, движущаяся вверх — но редко появляются аналогичные движения лицом в хвост²⁹.

Последней нерассмотренной, но крайне важной частью структуры контрдансов является прогрессия.

Прогрессия — это течение танца, при котором первая пара после каждого проведения (однократного повторения неких фигур) оказывается на новом месте (в случае лонгвея — ближе к хвосту сета).

Прогрессии известны с самых первых сборников Плейфорда, и в танце (пока в моде были многочастные танцы) могли сочетаться несколько частей с разными прогрессиями, либо несколько частей с прогрессиями, несколько без. Ситуация, когда в танце не было прогрессии характерна только для первого сборника. В последних же сборниках такие танцы являются исключениями.

Прогрессии бывают нескольких типов (и все типы присутствуют уже в первом сборнике Плейфорда):

Первый тип³⁰ — первая пара танцует со второй, и к концу проведения меняется с ней местами, спускаясь на одно место ближе к хвосту колонны. Вторая пара, соответственно, поднимается наверх. Следующее проведение первая пара танцует с новой второй парой. Дойдя до хвоста колонны, бывшая первая пара стоит в течении одного проведения, после чего продолжает танцевать, но уже под вторым номером. (Вторая, наоборот, простояв одно поведение в голове колонны продолжает танец как новая первая пара.) Танец обыкновенно заканчивается, когда все пары возвращаются на свои места. Первая и вторая пары могут танцевать одинаково активно, вторая пара может быть пассивной — т.е. большую часть времени простаивать. В сборниках Джона Плейфорда есть и тот, и другой варианты. Существует также вариант прогрессии на три пары. Он постепенно появляется, начиная с 4 сборника (например, Northern Nancy). Но вариант с прогрессией на три пары считался очень сложным, и довольно долго

²⁸Кэйт Ван Винклер Келлер, впервые исследовавшая эту группу лонгвеев, считает, что появление связи приветствие-приветствие-проход связано с необходимостью проявить почтение к какой-то важной особе, возможно, королю. Но тогда непонятно, почему это (либо другое) приветствие не было обязательной частью танца раньше. А также противоречит мнению самой исследовательницы, которая считает, что формирование нового стиля контрдансов связано с потребностями укреплявшего свои позиции класса буржуазии. А все изменения в структуре танцев, репертуаре шагов и фигур скорее подтверждают последнее предположение — [Keller, 2001].

²⁹Хотя именно в хвосте стоят не вступившие еще в танец пары, которые наблюдают за танцующими, в отличие от гипотетических зрителей, которых может и не быть в зале.

³⁰Названия предложены в статье [Жданова, 2010].

в таком случае активно действовала только первая пара, обходя по разным траекториям стоящих вторую и третью. И только в 7 сборнике появляется взаимодействие (кружение) с третьей парой.

Этот тип постепенно стал господствующим.

Существует вариант, когда **при прогрессии первого типа действует только первая пара**. Он не стоил бы отдельного внимания, если бы в первых сборниках Плейфорда не было нескольких контрдансов, где все пары танцуют независимо: фактически, такие танцы можно танцевать даже вдвоем (например, New Voe Peer, первая схема Graies Inne Maske). Возможно, эти танцы сохранили в себе наследие аллеманд, в которых пары также были независимы друг от друга. И их наличие позволяет предположить, что прогрессия, при которой активно танцует только одна пара — это не просто частный вариант первого типа прогрессии, но рудимент более ранних традиций.

Второй тип прогрессии: «после первого повторения мелодии кавалер и дама в паре меняются местами и разворачиваются вниз по залу. После чего кавалер протанцовывает со всеми дамами, спускаясь вниз по залу, а дама — со всеми кавалерами в колонне, оставаясь на одном уровне со своим кавалером. Дойдя до конца колонны, они опять танцуют друг с другом, разворачиваются в голову колонны и заново протанцовывают со всеми танцорами противоположного пола, продвигаясь теперь вверх по залу. Любая другая пара, дойдя до головы колонны, не пропуская музыки, сразу начинает танцевать, повторяя путь первой пары» [Жданова, 2010, стр. 45]. Этот вариант крайне редко используется в контрдансах Плейфорда.

В первом сборнике (и частично в четвертом) встречается вариант, когда **только один партнер спускается по сету** (либо идет по кругу), а второй ждет его на своем месте. Маргарет Дин-Смит считает его рудиментом древних форм танцев [Dean-Smith, 1957, стр. 35].

И последний тип прогрессии, который также быстро исчезает (но возрождается потом в XIX веке) — **первая пара за одно проведение спускается на последнее место**. Новое проведение начинает бывшая вторая пара и т.д.

Таким образом, анализ всех структур танца показывает, что первые сборники Джона Плейфорда были выпущены во время, когда в танцевальной традиции еще сохранялось большое разнообразие форм: в построениях, в последовательности частей, в типах прогрессии, когда сохранялись еще типы танцев, характерные для предыдущей эпохи. Но уже в 1651 г. можно увидеть тенденции к выростанию нового стиля — большое количество лонгвеев на сколько угодно пар с прогрессией первого типа и малое количество круговых и квадратных танцев. Постепенно лонгвее стали единственным типом танца, а прогрессия стала обязательной, хотя некоторые элементы (проход вперед-назад) по традиции исполнялись в начале любого контрданса, но и были переосмыслены по сравнению с первым сборником.

2.6 Фигуры.

В контрдансах, описанных в сборниках Плейфорда, упоминается гораздо больше фигур, чем в более ранних источниках (что не удивительно, учитывая их объем — с 1 по 7 сборники опубликовано более 200 танцев, не считая повторений).

Основными («базовыми») фигурами были разнообразные сходы и расходы, проходы по сету, перемены мест — как людей, так и пар, проходы по кругу, повороты

в паре, cast off³¹. Эти фигуры появляются в танцах регулярно, и от года издания их применение не зависит. Каких-то изменений в характере «базовых» фигур не замечено. Исключением является только **cast off**.

Этот термин встречается еще в описаниях из сборников Иннов. Но, т.к. танцы из Иннов не имели прогрессии и перемещения пар, там танцующие во время cast'a делали круг на месте — с разворотом через плечо, дальнейшее по отношению к направлению движения. Сейчас термин cast off чаще всего подразумевает разворот через «дальнее» плечо и спуск на одну пару вниз по сету. Но судя по текстам из сборников Джона Плейфорда, такое значение этого термина стало основным далеко не сразу. В первом сборнике cast off чаще всего описывает или движение снаружи круга до своих мест, или то, что принято называть «фонтаном» — пара расходится в разные стороны и снаружи сета спускается вниз, иногда за ней таким же образом следуют другие пары. Также встречаются варианты спуститься на одно место и подняться на свое (иногда при этом обходят соседа), и чуть ли не реже всего — только спуститься на одно место. Стоит также отметить, что в связке «поменяться с партнером местами и спуститься на одно место вниз по сету» термин cast никогда не употребляется (хотя во второй половине XVIII — первой половине XIX вв. такая связка называлась cross — cast). Такое же разнообразие трактовок встречается во 2, 3, 4 сборниках, и только с 5 cast off чаще обозначает спуск на одно место вниз, чем другие варианты. Разнообразие в движениях, обозначаемых термином, подтверждается и описанием cast off'a из современного Плейфорду источника: «Man and woman ... lose hands, and stand off one another, each facing thy partner; or to cast off from the leading to the lower part or last» (Holme, Rondle Academy of armory. London, 1688, цитата по [Payne, 2003, стр. 26]).

Из прочих фигур стоит отметить использование следующих: **set и поворот на месте** использовались не только как часть «плейфордовской формулы», но и внутри отдельных частей. Интересно то, что, если в 1 сборнике связка set-turn single в середине танца встречается в каждом четвертом танце, а по отдельности set и поворот на месте — гораздо реже, то начиная с 5 сборника связка пропадает, а фигуры отдельности встречаются гораздо чаще, особенно set. Сейчас считается, что сеттинг — форма приветствия, исполняемая в течении танца [Payne, 2003, стр. 124]. Стоит также отметить, что в сборниках, начиная с 4, стало появляться обозначение этой фигуры как foot (от англ. foot — нога, например, танец Black Jack), т.е. стал возможен вариант, когда вместо примитивной связки «шаг влево — приставить — шаг вправо — приставить» танцующие могли исполнять любые движения ногами на месте, попадающие в такт и ограниченные 2 тактами, что несомненно вносило в танец разнообразие. Интересно, что в Althea (3 сборник) и в Sweet Kate (4 сборник) появляются примечания, свидетельствующие, что set начинался с правой ноги, так что возможно, общепринятое сейчас мнение, что во времена Джона Плейфорда все контрдансы начинались только с левой ноги, должно быть еще раз проверено.

Интересно также употребление термина «hey»³². В самых первых сборниках идет разделение на single hey — в котором все движутся по одной линии, double hey — в котором все движутся по кругу. Изредка пояснение какой именно hey перед нами, от-

³¹Этот термин традиционно не переводится, т.к. не имеет соответствия в русском языке. Смысл описанного им движения состоит в том, что танцующие выходят из своей линии/своего места в круг и переходят на новые места за спинами других танцующих. О конкретных значениях термина см. ниже.

³²Аналогично термину cast off он не переводится. Обозначает фигуру, где все танцующие движутся по цепочке навстречу друг другу, меняя по-очередно разными плечами. Движение аналогично описанному во французской фигуре «шен», но выполняется без подачи рук. Holme (1688) определял Single hay как «turning tooo and again between each person» [Payne, 2003, стр. 51].

существует. Но к последним сборникам, выпущенным Джоном Плейфордом, термины «одиночный» и «двойной» исчезают из употребления. Параллельно развивается фигура, обозначаемая термином **right & left** — перемены мест по кругу с по-очередной подачей правых и левых рук. В первом сборнике есть только отдельные элементы — например, в the Saraband именно меняясь сначала за правые с партнером, затем за левые с контрпартнером, пары расходятся из центра. Позже (в 3 сборнике) появляется и фигура полностью, и ее название.

Хочется также отметить, что в сборниках Джона Плейфорда уже присутствует **пуссет** (фигура, в которой пары меняются, кружась друг вокруг друга), хоть и редко, и без собственного термина. Причем есть случаи даже draw пуссета³³.

По мере продвижения к 7 сборнику, увеличивается частота использования фигур «восьмерка» и **Back to back** (обход спинами)³⁴.

Однако постепенно из репертуара контрдансов исчезают **игровые фигуры** — из всех многочисленных вариантов (воротики, оглядки и многое другое) к 7 сборнику остаются только хлопки в ладоши. Так же достаточно быстро исчезают **поцелуи**, хотя в какой-то момент поцелуи на глазах у других в Англии считались нормальным явлением — иностранцы писали о «целующихся англичанах» [Garden, 1995-2011]. Но в танцах поцелуи (называемые kiss или salute) фиксируются только до 4 сборника.

Интересно отметить, что в 1, 6 и 7 сборниках появляется взаимодействие с «**углами**» (танцорами, стоящими по диагонали от ведущей пары) — фигуры, основанные на таком взаимодействии, будут крайне популярны во второй половине XVIII в., когда все танцы будут рассчитаны на мини-сеты по три пары. У Плейфорда «углы» появляются в таких танцах как Stingo, or the Oule of Barley и Woodcock (1 сборник).

По отношению к 6-7 сборникам можно говорить об определенной моде на фигуры — к примеру, в 6 сборнике есть несколько контрдансов, где первая пара обходит 2 и 3 (Bore la Bass, Dragoons March, Sawney and Jockey), а в 7 сборнике много контрдансов, в которых по-очередно то кавалеры делают обход своих дам, то дамы — кавалеров (Vienna, Sion-house, Wolverton-Hall, Young Jemmy и др.)

Таким образом, анализ фигур контрдансов показывает, что со временем их репертуар незначительно сокращался, теряя многие черты былого разнообразия.

2.7 Движения руками.

В контрдансах из сборников Джона Плейфорда руки использовались очень мало. Иногда, конечно, встречаются упоминания, что партнеры берутся за руки, подают друг другу руки, обнимаются или сплетают пальцы. Но никаких активных движений руками, подъема их вверх или вбок не было. За исключением служебных движений («взяться за руки»), почти единственное «сольное» движение, которое упоминается — это хлопки в ладоши. Исследователи считают, что такая ситуация является наследием традиций эпохи Ренессанса³⁵. Позже она сохранилась потому, что активные движения руками могли помешать танцу, одной из главных составляющих которого были перемещения по траектории вокруг других танцоров.

³³Если в обычном пуссете пары все время обращены лицом в одну сторону, и партнеры по-очереди друг друга «толкают» и «тянут», то в draw пуссете один из партнеров тянет на себя, а другой идет за ним по траектории кружения.

³⁴Впервые фигура, описанная как go back to back появляется только в третьем сборнике — и с этого момента прочно входит в практику контрдансов. До того ее наличие можно предполагать, но нет ни одного однозначного случая ее описания.

³⁵Мнение Ливена Варта и Клауса Абромейта.

Как типичные примеры контрдансов из сборников Плейфорда можно рассмотреть следующие:

Upon a summer day

Опубликован: The English Dancing Master, London, 1651, (1-е издание Плейфорда)

Записан: Евгенией Солениковой

Музыкальный размер: 6/8

Лонгвей на три пары

Такты	Описание
1 куплет	
1–8	Lines, set, turn с правых ног.
9–16	То же с левых.

Припев

1–4	Кавалеры и дамы берутся в своих линиях за руки, за два контрдансных шага сходятся — расходятся.
5–8	Первый кавалер и первая дама проходят спереди через арку под руками второго и третьего партнеров в своей линии и становятся в конце колонны. Руки в линии отпускаются в самый последний момент. Весь проход — на восемь счетов, пока первые партнеры на восемь шагов идут, вторые и третьи мелкими приставным шагами сдвигаются к началу колонны.
9–16	Повторение 1 – 8 счетов второй парой.
17–24	Повторение 1 – 8 счетов третьей парой.

2 куплет

1–8	Sides, set, turn с правых ног.
9–16	То же с левых.

Припев

3 куплет

1–8	Arms, set, turn с правых ног.
9–16	То же с левых.

Припев

The fit's come on me now (The B. of Chester's Jigg)

Опубликован: The Dancing Master, London, 1686, (7 издание Плейфорда)

Записан: Евгенией Солениковой

Музыкальный размер: 9/4

Лонгвей на сколько угодно пар

Такты	Описание
1–2	Вторая дама обходит первую, проходя через центр, первый кавалер cast off, а затем обходит второго кавалера.

3–4	Все делают поворот за руки в своей паре.
5–6	Первая дама обходит вторую, а второй кавалер — первого.
7–8	Все делают поворот за руки в своей паре.
9	Все меняются местами со своим партнером (без рук!).
10–11	Первая пара обходит вторую по половине «восьмерки».
12	Первая пара делает поворот на месте.
13	Первая пара меняется местами со второй (дама — с кавалером), при этом вторая пара cast up (проходит снаружи сета).
14–15	Вторая пара обходит первую по половине «восьмерки».
16	Вторая пара делает поворот на месте.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

Нам, к сожалению, не известны пути сложения контрдансной традиции. Но мы можем быть уверены, что в ней соединились местные формы (возможно, идущие еще из глубины веков), влияние итальянских придворных танцев XVI века, влияние различных форм танцев, популярных в Англии в к. XVI – первой половине XVII вв. (прежде всего аллеманд).

На момент, когда Джон Плейфорд выпустил свой первый сборник, контрдансы уже представляли большую и, видимо, неоднородную группу танцев, так что при составлении сборника Плейфорду пришлось разработать стандарт описания танцев и выработать терминологию. В 1651 г. еще существовали разнообразные шаги, построения, структурные варианты, использовались многочисленные фигуры. Однако постепенно это разнообразие было отвергнуто обществом. Вероятно, этот процесс был связан с процессом укрепления позиции буржуазии в Англии [Keller, 2001, стр. 7].

И в конце хочется кратко остановиться на этапах формирования «стиля лонгвеев», покорившего весь мир.

Лонгвее с прогрессией существовали уже в середине XVII века. Как правило, они были только частью танца, в других частях могла быть другая прогрессия, либо прогрессия отсутствовала вообще³⁶.

Но к 4-5 сборникам из практики английских контрдансов исчезли многие формы: построения в круге и квадрате, плейфордовская формула. Танцы на части разбивались исходя только из музыкального сопровождения, а не из структуры танца.

Если не учитывать традиционный проход вперед — назад, то уже в 5 сборнике большинство танцев являются одночастными лонгвееми с одной прогрессией.

Последний элемент раннего стиля — lines — был переосмыслен в 6 сборнике, после чего танцмейстеры от него отказались окончательно.

³⁶ Стоит отметить, что в 1 сборнике есть контрданс, который несмотря на двухчастную структуру фактически является лонгвеем с единой прогрессией — это Tom Tinker. Но по сравнению с поздними лонгвееми, он очень сложный и многофигурный.

Таким образом, с 1686 г. (7 сборник Плейфорда) в Англии господствовал новый стиль лонгвеев.

Интересно, что одновременно с этим, в Англии стали активно возводиться общественные танцзалы (Assembly Rooms): основные помещения в них были вытянутыми, как раз под стать новому стилю танцев [Keller, 2001, стр. 1–2], [Dean-Smith, 1957, стр. xxiv].

Список литературы

- [Еремин-Солеников, 2009] *Еремин-Солеников, Д.* Шотландские рилы / Д. Еремин-Солеников // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2009.
- [Жданова, 2010] *Жданова, М.* Французские контрдансы эпохи барокко / М. Жданова // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2010.
- [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 .
- [Cunningham, 1965] *Cunningham, J.* Dancing in the Inns of Court / J. Cunningham. — London: James & Sons, Ltd., 1965.
- [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/ECOrigin.html> .
- [Darras] *Darras, C.* English Country Dancing Before Playford. Dances from the Lansdowne Manuscript / C. Darras. — <http://sca.uwaterloo.ca/~praetzel/sca/lansdowne.html> .
- [Dean-Smith, 1957] *Dean-Smith, M.* Playford's English Dancing Master. 1651. A Facsimile Reprint with an Introduction, Bibliography and Notes / M. Dean-Smith. — London: Schott & Co. Ltd., 1957.
- [Durham, 1997] *Durham, P.* Танцы из манускриптов «Inns of Court» (Dances from the Inns of Court): Пер. с англ. / P. Durham, J. Durham. — 1997. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/40> .
- [Garden, 1995-2011] *Garden, A.* Танцы XVII века / A. Garden, J. Garden. — Сайт Earthly Delights Historic Dance Academy. — Canberra, 1995-2011. — <http://www.earthlydelights.com.au/history3.htm> .
- [Karpeles, 1980] *Karpeles, M.* England: Folkdance / M. Karpeles // New Grove dictionary of music and musicians / Ed. by S. Sadie, J. Tyrell. — London, 1980.

- [Keller, 2001] *Keller, K. V. W. Social Change as Reflected in The Dancing Master / K. V. W. Keller. — 2001. — <http://www.colonialmusic.org/Resource/SocialChange.pdf> .*
- [Kent, 1993] *Kent, A. Caranto Dyspayne / A. Kent // Historical dance, Dolmetsch Historical Dance Society. — 1993. — Vol. 3, no. 2. — <http://www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd3n2p27.pdf> .*
- [Marsh, 2004] *Marsh, C. G. The Lovelace manuscript. A Preliminary Study / C. G. Marsh // Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert. — Freiburg: Rothenfelder Tanzsymposion 9.–13. Juni 2004, 2004. — Pp. 81–90. — http://fagisis.zeddele.de/morgenroete-pdfs/Marsh_.pdf .*
- [Payne, 2003] *Payne, I. The Almain in Britain, c.1549–c.1675. A Dance Manual from Manuscript Sources / I. Payne. — Hampshire — Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2003.*
- [Wood, 1949] *Wood, M. English Country Dance Prior to the 17th. Century / M. Wood // Journal of the English Folk Dance and Song Society, English Folk Dance + Song Society. — 1949. — Vol. 6, no. 1. — Pp. 8–12. — <http://www.jstor.org/stable/4521321> .*

Название	До Пл	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	L мод	S	S мод	A	A мод	Set	Ts	Sts	Sts мод	1 тип	1 тип (т. 1 п)	2 тип	Прогр 1 п.	Нет прогр	Пара вниз	Honour
Picking of Sticks	+	1-10	3 ч; пф с доп /Доп разные	L6	К и п слиты во- едино из-за му- зыки	+	+	+		+										+		
Punks Delight, The (The new way)		1-18	4 ч	LW	Перед постр по- мета the new way	+								+		+				+		
Rose is White and Rose is Red	+	1-8	3 ч; пф с доп /Доп разные.=	RW	К и п слиты во- едино из-за му- зыки	+		+		+				+								
Row Well ye Marriners		1-18	1 часть из 4 б	LW	Повторяется, по- ка все не вернут- ся к своим па- рам; момент сме- ны не прописан	+		+										+				
Saint Martins		1-7	3 ч по 2 б, все разные	For 4			+							+								+
Saraband, The		1-7	3 ч; пф с доп /Доп разные	LW	К и п слиты во- едино из-за му- зыки	+		+		+				+							+	
Saturday Night and Sunday Morn		1-18	4 ч по 2 б	LW	б и 8 б одинако- вые	+								+								
Skellamefago (or Don Pedro)		1-8	3 ч; пф с доп /Доп разные	LW	К и п слиты во- едино из-за му- зыки	+		+		+				+		+						
Scotch Cap		1-10	3 ч к - п (разные)	L6	1 ч повторяется 3 раза из-за сме- ны парлтеров.	+		+		+												+
Shepherds Holiday, or, Labour in Vaine		1-10	3 ч к - п (разные)	L6			+		+		+											
Slip, The		1-18	3 ч по 2 б	LW	3 ч - повторение 2; предполагает- ся что и дальше идет повторение 2 ч, пока все не вернутся на свои места; 2 б - одни и те же движе- ния, но каждый раз новые испол- нители															+		

Таблица 2: Общая информация и типы построений, использующиеся в конгрансах из сборников Джона Плейфорда. Второй сборник.

Название	До Пл	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	L мод	S	A	Sts	1 тип	1 тип (т. 1 п)	2 тип	Нет прогр	Пара вниз
Silver Faulken, The		1-2	3 ч; пф с доп. Доп. разные	LW	К и п слиты воедино из-за музыки	+		+	+	+					
Tutch and Take (Touch and Take)		1-3	3 ч	LW	Весь танец - единая прогрессия, после L идет повторение фигур с новой парой. Фактически две ч - L и прогрессия. Название отражает дей-я в танце.	+		+	+	+		+			
I Loved Thee Once, I Love No More (Blew Breches)		1-7	3 ч к - п (разные)	LW	Фактически на 4 пары, активно действует только 1.	+		+	+		+			+	
Open the Door to Three. Winifreds Knot, or Parson upon Dorothy (Shepherds Daughter, The c 4 сб)		1-16	3 ч; пф с доп. Доп. разные.	RW	К и п слиты воедино из-за музыки П 1 и 3 - одинак, 2 - сим	+		+	+	+				+	
Solomons Jigge, or Green-Goose-Fair		1-10	3 ч к - 2 п (одинаковые)	L8		+		+	+						
Trenchmore	+	1-18	3 ч	LW	1 ч расписана на 3 пары, во 2 ч дважды пара вниз - сначала делая S, затем A; аналогично дважды прогрессия в 3 ч - мельница	+		+	+	+			+		+
Under and Over		1-18	3 ч к - п (разные)	LW		+		+	+	+			+		

Таблица 3: Общая информация и типы построений, использующиеся в контрансах из сборников Джона Плейфорда. Третий сборник.

Название	До Пл	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	L мод	S	A	Set	Ts	Sts	Sts мод	1 тип	2 тип	Нет прогр	Пара вниз	Honour
Abergenie		1-18	3	L8	1 и 2 - по 2 б, 3 - 1 б	+						+	+			+		
Althea		1-7	3 ч к - п (разные)	For 4		+		+	+			+						
Black Nagg		1-16	3 ч к - п (разные)	L6		+		+	+									
Buckingham-House, or Chelsey-Reach		1-8	3 ч; пф с дол; Дюп разные	SS	К и п слиты воедино из-за мультязыки	+	+	+	+									
Cuckow, The or Smith's Rant		1-8	4	LW		+						+	+	+	+			
Devels Dream, The (Divels Dream, The)		1-18	5	LW		+	+							+	+	+		
Duke of Lorain's March, The		1-18	4	LW	3 и 4 ч нач. с одинак фигур, но сим	+			+			+	+	+		+		
Gelding of the Devil		1-8	3 ч к - п (одинаковые)	R6		+		+	+									
Ginnie Pug, or Strawberries and Cream		1-7	3	LW	1 и 2 - по 2 б, 3 - 1 б	+						+	+	+				
Gossips Frolick, The		1-18	4	LW		+						+	+	+				
Hunsdon House		1-18	3 ч к - п (разные)	SS	Все к - одинак		+											+
Lady Banburies Hornpipe, The (Lady Banbury, The)		1-8	3	LW		+			+			+	+	+				
Lady in the Dark		1-8	3 ч	For 4		+		?	?	+								
Merry Conceit, The (New Conceit, The, or The Sparaguss Garden)		1-7	3 ч по 2 б	For 4			+											
New Royal Exchange, The (New, New Exchange, The, New Exchange, The)		1-18	4	LW	2, 3, 4 ч начинаются с одних и тех же фигур (на сторонах расход-сход)	+				+		+	+	+				

Название	До Пл	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	L мод	S	S мод	A	A мод	Set	Ts	Sts	Sts мод	1 тип	1 тип (т. 1 п)	Прогр 1 п.	Нет прогр	Пара вниз	Honour	
Mulbury-Garden, The		1-18	2	LW	1 - вариация стандартного L, 2 - прогрессия	+	+							+							+	
New Vegarie, The (Vagary)		1-18	1	LW		+																
Northern Nancy		1-18	2	LW	В 1 ч в начале L, потом фигуры; во 2 ч 1 пара танцует вокруг 2 и 3	+										+						
Oken (Oaken) Leaves		1-8	5 ч, фактически 6, схема к - п	R8	В 5 ч соединены к и п, которые в ост ч разделены	+		+		+				+			+					
Pegasus, or The Flying Horse		1-7	3 ч к - 3 п (одинак)	L8	Или только последний или все 3 п повторились до вращения на места, (есть элемент прогрессии)	+		+		+				+		+					+	
Phenix, The [#1]		1-10	8 ч по 2 б	L8	Б 1b, 4b, 7b, 8b, одинаковые; 6 5b, и 6b, - сим; ч 2 осн, 3 - сим; 4a осн, 8a - сим	+								+								
Put on thy Smock a Munday		1-8	3 ч к - п (одинаковые)	R6	Из-за длинного описания технически запись разделена на 4 ч	+		+		+				+								
Putney Ferry		1-8	3 ч к - 2 п (одинак)	R6	П 1a и 3a одинаковые, 2a - сим; припевы «b» различаются игровыми деталями: согнутыми руками и протертыми глазами	+		+		+											+	
Sage Leaf		1-18	1	RW		+																
Singleton's Slip		1-18	1	LW			+									+						
Sweet Kate		1-18	3 ч к - п (одинак)	LW		+																
Ten Pound Lass	+	1-16	3 ч к - п (разные)	L8	3 и 4 пары - improger		+	+		+												
Thomas you Cannot		1-7	3 ч к - п (одинак)	LW	Действует 1 пара	+		+		+												
Wallingford House		1-18	2	LW												+						

Таблица 5: Общая информация и типы построений, использующиеся в контрансах из сборников Джона Плейфорда.
 Пятый сборник.

Название	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	1 тип	2 тип	Honour
New Market	1-6	2 ч, у каждой - своя мелодия	LW	Нопург - к presents	+	+		+
Green Stockens	1-18	2	L8	1 - типичные L 2 - предп. прогрессия (хотя в оп. это не прописано)	+		+	
Opera, The (or The Apes Dance)	1-18	1	LW	Нопург - к presents	+	+		+
White-Hall	1-18	2	LW	Нопург - к presents	+	+		+
Witches, The	1-18	1	LW	Нопург - к presents	+	+		+

Таблица 6: Общая информация и типы построений, использующиеся в контрдансах из сборников Джона Плейфорда. Шестой сборник.

Название	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	1 тип	1 тип (т. 1 п)	2 тип	Нет прогр	Honour
Bore la Bass	1-18	2	LW	1 - L, 2 - прогр; танц. 1 пара, но вокруг 2, и 3 Honour - к presents и к своему	+		+			+
Bore, The, or Sweet William	1-10	3	LW	1 - L, 2 - описано без прогр; 3 - прогр. Упом., что 2 ч - на 1 строку муз, 3 - на вторую - видимо, исп. 1, 2-3, 2-3 и т.д. Honour - к presents	+	+			+	+
Bouzer Castle	1-18	3	LW	1 - L, 2 и 3 - прогр Honour - к presents и к своему	+	+				+
Christchurch Bells	1-16	4	LW	Весь танец - единая прогр Honour - к presents и к своему	+	+				+
Cobbler's (Cobler's) Jigg, The	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему.	+	+				+
Dragoons March	1-18	3	LW	Весь танец - единый б, с 1 прогр во 2 ч В частях указана связь с нотными строками. Танц. т. 1 пара, но вокруг 2 и 3. Honour - к presents и к своему	+	+	+			+
Duke of York's Delight, The	1-18	3	LW	Honour - к presents и к своему	+	+	+			+
Hedge-Lane	1-16	4	LW	Весь танец - единая прогр Honour - к presents и к своему	+	+				+
Hey-Boys up go We	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
Jack's Health	1-16	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
King's Jigg, The	1-13	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
Ladies Delight, The	1-8	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
Mermaid, The	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
Mr. Staggin's Jigg	1-18	2	LW	Первая пара поочередно танц. с 3 и 2. Honour - к presents и к своему	+	+				+
Never love thee more	1-18	3	LW	Единая прогрессия на все ч Honour - к presents и к своему	+	+				+
No-Body's Jigg	1-18	4	LW	Единая прогрессия, ч расписаны по муз. строкам. Honour - к presents и к своему	+	+				+
Old Simon the King	1-18	2	LW	Возм. 2 ч нач. с 1 gfls improper Honour - к presents и к своему	+	+				+
Parsons upon Dorothy (2)	1-16	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+	+			+
Sawney and Jockey	1-18	4	LW	Весь танец - единая прогр, ч соотв. муз. стр. Действ. т. 1 пара вокр 2 и 3, лишь с углами - поворот. Honour - к presents и к своему	+	+	+			+
Smith's new Rant	1-18	3	LW	2прогрессии. Honour - к presents и к своему	+	+				+
Under the Green-wood Tree	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+		+		+
Valentine's Day	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+
Well-Hall	1-18	2	LW	Honour - к presents и к своему	+	+				+

Таблица 7: Общая информация и типы построений, использующиеся в конгрансах из сборников Джона Плейфорда. Седьмой сборник.

Название	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности	L	1 тип	1 тип (т. 1 п)	Нет прогр	Honour
29th of May, The	1-18	3	LW	3 прогр. Honour - в середине ч.		+			+
Acacia	1-18	1	LW	1 пара нач. в impropet position.		+			
Black and Gray	1-18	1	LW	Прогр. четко не прописана.		+			
Country Abigail	1-18	1	LW	1 пара обходит 2 и 3		+			
Excuse me	1-18	3	LW	В 2 ч прогр. нет, в 1 и 3 - не явно прописана		+			
Fit's Come on Me now, The	1-18	2	LW	Единая прогр		+			
Green-Sleeves and Pudding-Pies	1-16	2	LW	Единая прогр, 1 пара обходит 2 и 3		+			
Grenadeers March, The	1-18	2	LW	Единая прогр		+			
Hap-hazard	1-18	2	LW	2 прогрессии		+			
Hey ho my Honey	1-18	1	LW			+			
Joan Sanderson, or The Cushion Dance	1-18	1	RW	Игровой танец					
Johnny, cock thy Beaver	1-18	2	LW	2 прогрессии		+			
Knot, The	1-18	2	LW	2 прогрессии: в 1 ч 1 танцуют вокруг 2 и 3; в 2 ч танц 1, а 2 и 3 - только круж.		+			
Love Lies a bleeding	1-18	2	LW	1 часть как у танцев из 6 сб. Honour - к presents и к своему		+	+		+
Miller's Jigg [#1]	1-16	2	LW	Прогр. плохо прописаны, 2 или 1 - не совсем ясно		+			
New Bath, The	1-18	2	LW	В 1 ч прогр нет		+			
Pall-Mall	1-18	2	LW	Прогрессия нечеткая		+			
Prince George	1-18	1	LW			+			
Rummer, The	1-18	2	LW	В 1 ч 1 пара обходит 2 и 3; во 2 ч танцуют 2 пары; прогр. единая		+			
Short's Garden	1-18	2	LW	1 пара начинает impropet; прогр общая		+			
Ston-House	1-18	2	LW	Ч живут отдельно. В 1 есть прогр?, но похоже, после исп. 1 ч парами 1 и 2, далее это танцуют 3 и 4; во 2 ч все начинают в impropet				?	
Vienna	1-18	1	LW			+			
Westmorland	1-18	2	LW	Единая прогрессия		+			
Wolverton-Hall	1-18	1	LW			+			
Young Jemmy [#1]	1-16	3	LW	1 часть как танцы из 6 сб; во 2 ч прогр. нет		+			+

Таблица 8: Общая информация и типы построений, использующиеся в контрдансах из сборников Джона Плейфорда.
 Дополнения к седьмому сборнику.

Название	Последняя публикация	Части	Тип постр	Особенности
Astropo Wells	1-18	1	LW	
Bonny Dundee [#1]	1-16	2	LW	
Cupid's Garden	1-18	1	LW	Действует 1 пара. Начало идет по траектории хея на 4 место)
Garter, The	1-18	2	LW	
Holy-Rood day	1-18	2	LW	Действует т. 1 пара, но она дважды обходит 3
Jenny, come tye my Cravat	1-18	3	LW	Действ. 1 и 2 пары. В 1 ч обход 1 парой 3
Jockey, The	1-16	1	LW	
Ladies of London	1-18	2	LW	
Lady of Pleasure	1-18	1	LW	
Maids Delight, The	1-18	1	LW	
Mask, The	1-16	3	LW	
Painted Chamber	1-18	1	LW	1 танцует со 2 и 3 фигуры
Bellamira	1-18	2	LW	
Juice of Barley, The	1-16	3	LW	
Maids Morris	1-18	2	LW	
Rigadoon	1-18	2	LW	
Siege of Buda, The	1-18	2	LW	

Таблицы танцев

Столбцы

До Пл. — есть ли упоминания об этом танце до сборников Плейфорда

L — lines, различные формы прохода вперед / по кругу

L мод. — они же, модифицированные (отличающиеся от варианта вперед - назад)

S — sides, сход плечами

S мод. — они же модифицированные

A — arms, проворот за руку в куплетах пф

A мод. — они же модифицированные

Set — set в пф

Ts — turn single, поворот на месте

Sts — связка set — turn single

Sts мод. — она же модифицированная

1 тип — в конце проведения пара оказывается на 1 место ниже, на своих сторонах

1 тип (т. 1 п.) — прогрессия 1 типа, но танцует только 1 пара вокруг 2 и (изредка) 3

2 тип — пара спускается по чужим сторонам: кавалер танцует со всеми дамами, дама — со всеми кавалерами

Прогр 1 п. — прогрессия 1 партнера (2 остается на своем месте)

Нет прогрессии — кроме плейфордовской формы

Пара вниз — в результате прогрессии пара спускается сразу на последнее место

Сокращения

пф — плейфордовская формула

к — куплет

п — припев

ч — части

б — блоки

оп — описание

кав — кавалер

сим — симметричный (те же фигуры, но начинают дамы, в то время как в основном варианте начинают кавалеры)

доп — дополнения.

Мария Деркач, Дмитрий Филимонов

Движения рук в танцах эпохи барокко

Pour moi, je dirai seulement que je regarde les bras qui accompagnent bien le corps en dansant comme la bordure fait à un Tableau : car si elle n'est faite de façon qu'elle puisse convenir au Tableau, quelque beau qu'il soit, il n'est pas si parent : ainsi quelque bien qu'un Danseur fasse les pas, s'il n'a point les bras doux & gracieux, sa danse ne paroitra pas animée, & par consequent sera le même effet que le Tableau hors de sa bordure.

Pierre Rameau «Le Maître A Danser».¹

1 Введение.

Эпоха барокко² — один из немногих примеров европейской бальной культуры, когда в танце активно использовались движения рук, и, пожалуй, единственный, когда эти движения образовывали строгую систему и четко соответствовали движениям ног танцора.

Формально став королем, несовершеннолетний Людовик XIV в действительности не решал судьбу Франции, а только лишь подписывал указы, подносимые ему матерью-регентшей Анной Австрийской и кардиналом Мазарини. Единственным местом, где Людовик чувствовал себя Королем, была бальная зала. Его Величество не только любил танец, но и сам танцевал прекрасно. Пытаясь угодить Людовику, французские танцмейстеры привозили танцы из-за границы и сочиняли свои, все более и более сложные. Согласно П. Рамо [Rameau, 1748, стр.195], Пьер Бошам, танцор Королевского Балета и придворный балетмейстер, был одним из первых, кто начал использовать движения рук в танце³. Эта мода вскоре распространилась и закрепилась в сложных социальных и сценических танцах.

¹Я считаю, что руки для тела танцора все равно, что рама для картины: если рама не подходит к картине, какой бы красивой ни была последняя, без рамы она будет неполноценной. Подобно этому как бы хорошо танцор ни выделялся на ногах, если его руки не грациозны, его танец не будет живым. Также выглядит и картина без рамы. (Пьер Рамо «Учитель танцевания»)

²В танце под эпохой барокко понимают время с начала XVII до конца XVIII века. Расцвет этого стиля приходится на 1680–1750 годы.

³Хотя мы знаем, что движения рук упоминались уже в книге Ф. де Лоза [Lauze, 1623, стр.95] 1623 года.

Почти все авторы танцевальных учебников конца XVII – первой половины XVIII века в своих трудах упоминают движения рук в танце. Зачастую эти упоминания сопровождаются рисунками, однако большинство танцмейстеров ограничивается описанием начального положения рук и их движений в менюэте. Иногда упоминается понятие оппозиции (рис. 11). Однако мало кто пишет про то, для каких па следует брать оппозицию и как после этого ее снимать.

Сложность реконструкции движений рук состоит еще и в том, что при нотировании танцев положение рук нигде не прописывалось. Рауль Ожер Фёйе⁴ в своей книге «Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse»⁵ [Feuillet, 1713] предпринял попытку ввести нотацию и для движений рук, но эта нотация не прижилась.

Наиболее полным трудом по движениям рук является книга Пьера Рамо «Le Maître A Danser»⁶. В ней можно найти множество рисунков, иллюстрирующих положения рук и их соответствия движениям в ногах. Однако даже в труде Рамо не все описания очевидны. Например, для перевода руки из верхнего положения (правая рука на рис. 11) в нижнее (рис. 1) танцмейстер приводит два глагола: *s'étendre* (выпрямляться, вытягиваться) и *s'ouvrir* (открываться), но нигде не отмечает, определяют ли эти термины одно и то же или разные движения и как в каждом случае должна двигаться кисть: по прямой с разгибанием локтя или по кругу с центром в локтевом суставе. Аналогичный вопрос возникает с терминами *contraste* (контраст, противоположность) и *opposition* (противоположность, оппозиция).

Современные европейские танцмейстеры для смены и снятия оппозиции используют три термина: *retour* обозначает движение, описанное у Рамо в главе о смене оппозиции (см. ниже); *changement direct* — рука, находившаяся в верхнем положении по кругу уходит в нижнее, а вторая рука одновременно с этим переходит в верхнее; и *tendu* — снятие оппозиции — кисть движется по прямой из верхнего положения в нижнее. Однако ни одного упоминания этих трех терминов в книге Рамо нет.

В данной работе мы подробно рассмотрим как, согласно Рамо, следует держать руки танцору, какие движения в запястье, локте и плечевом суставе возможны в танце и как эти движения должны соответствовать барочным шагам.

2 Расположение рук (рис. 1).

Движениям рук у Рамо полностью посвящена вторая часть книги «Le Maître A Danser». Повествование начинается с описания высоты, на которой следует держать кисти рук.

...Танцмейстер знает, как их [руки] расположить в соответствии с телосложением Ученика, как-то: поднять выше, если танцор низкого роста; если же он высокого роста, руки должны находиться на высоте бедер; но если он пропорционально сложен, он будет их держать на высоте подложечной впадины. [Rameau, 1748, стр.195]

О том, под каким углом следует держать руки относительно плоскости тела, можно судить в основном по рисункам (рис. 3, 4) и описаниям взятия оппозиции. Можно дать следующую рекомендацию: для правильной позиции рук следует вытянуть их строго под углом 45° к плоскости тела, после чего немного смягчить локти и кисти.

⁴Raul-Auger Feuillet

⁵ «Хореография, или искусство записи танцев»

⁶ «Учитель танцевания». Первое издание книги вышло в 1725 году, переиздания — в 1734 и 1748 гг.

3 Три движения в суставах.

На протяжении всей книги Рамо акцентирует внимание на взаимосвязи между движениями рук и ног: подъему ноги должно сопоставляться запястье, колену — локоть, а тазобедренному суставу — плечевой.

*В руках, как и в ногах, насчитывают три движения, которые соответствуют друг другу, а именно: движение в запястье, движение в локте и движение в плече, однако необходимо, чтобы они согласовывались с движениями ног. Так, если Вы делаете *demi-couré en des tems* и *ouvertures de jambes* или другие движения, которые задействуют больше подъем, чем колено, работать должны запястья. А если это движения с плие, как *pas de Bourrée, tems de Courante, pas de Sissone, Contretems* и другие движения, которые требуют контраста, или оппозиции, то работать должен локоть, ну или по крайней мере так должно казаться, поскольку не следует сгибать локоть, без того, чтобы это движение сопровождалось движением в запястье. [Rameau, 1748, стр.200]*

3.1 Движения в запястье.

Рамо различает два положения кисти (рис. 2⁷): открытая кисть (*la main en haut*) — тыльная сторона ладони повернута вниз — и закрытая кисть (*la main en dessous*) — тыльная сторона ладони повернута вверх. А также два движения в запястье: сверху вниз (*de haut en bas*) и снизу вверх (*de bas en haut*). Второе переводит кисть из закрытой позиции в открытую. С первым же происходят терминологические трудности: в четвертой главе второй части этим термином обозначается движение, переводящее кисть из открытой позиции опять в открытую через полный круг, однако уже при описании рук к *pas Grave* под этим термином подразумевается переводение кисти из открытой позиции в закрытую через полукруг, а полный круг позже (стр. 227) упоминается как *rond entier de haut en bas*.

*Что касается второго движения, которое производится снизу вверх, то вначале рука закрыта, как показано на фигуре 2. (рис. 2). Отсюда следует согнуть запястье (фиг. 4), потом повернуть ладонь вверх по полукругу, как вы можете проследить по словам *rond du roignet* и после этого движения ладонь окажется в положении, показанном на фиг. 1. [Rameau, 1748, стр.204]*

3.2 Движения в локте.

Движения в локте, также как движения в запястье, бывают двух типов: сверху вниз и снизу вверх. Важно помнить, что подобно тому, как движение в колене всегда сопровождается движением подъема, также и движение в локте всегда сопровождается движением в запястье. Здесь, как и с движениями в запястье, движение *de haut en bas* заканчивается в открытом положении (внизу), а не в закрытом, как в середине смены оппозиции (см. ниже «Оппозиция»). Кроме того, среди фигур, соответствующих этому описанию, отсутствует фигура 7.

*Так, чтобы сделать движение сверху вниз, из положения, показанного на фигуре 5 (рис. 3) следует согнуть локоть и кисть также, как показано словами *rond du**

⁷Здесь и далее рисунком называется любая целая иллюстрация из помещенных в статью, а фигурой — часть иллюстрации, отмеченная соответствующей цифрой на рисунке

Coude, rond du Poignet, и, поскольку руки согнуты (фиг. 6), вы заканчиваете их вытягивать (фиг. 7), и они возвращаются в ту же позицию, из которой начиналось движение (фиг. 5).

Логично предположить, что рука делает полный круг, а значит, здесь слово «вытягивать» обозначает проведение руки по части круга перед корпусом, не помеченной на фиг. 5 словами.

Что касается второго движения, которое производится снизу вверх, то из положения, когда руки находятся внизу, как показано на фигуре 8, следует согнуть запястье и локоть и нарисовать в воздухе круг согласно словам de bas en haut с одной лишь особенностью: обе руки должны сгибаться одинаково и должны возвращаться в одно и то же положение, которое показано на фигуре 5. [Rameau, 1748, стр.206–207]

3.3 Движение в плече.

Движение в плечевом суставе встречается только на *pas tombé*.

Что касается движения в плече, оно не встречается нигде, кроме pas tombé; так, из положения руки вытянуты (фиг. 9 на рис. 3), следует их опустить чуть ниже, чем бедра, не сгибая ни локтей, ни кистей, как показано словами «tombé & relevé», которые подписаны под каждой рукой, и из этого положения вернуть их на исходную высоту, что можно сделать только с помощью движения в плече. [Rameau, 1748, стр.208–209]

4 Оппозиция.

Прежде чем описывать движения рук к различным па, Рамо посвящает отдельную главу такому важному понятию, как оппозиция. Общее положение корпуса, рук и ног можно понять из рисунка 11, относящегося к описанию шага *pas Grave*.

Обе руки находятся в нижнем положении, откуда левая рука возвращается снизу вверх (фиг. 5) тем путем, который показан словами Rond du coude de bas en haut, а правая рука в это время поворачивается в открытую позицию через маленький круг в запястье снизу вверх, что и заканчивает смену оппозиции, как и представлено на фигурах 6 и 7. [Rameau, 1748, стр.211-212]

5 Описание движений рук к различным шагам.

После описания вращений в различных суставах рук и оппозиции танцмейстер приводит подробные описания движений рук ко всем шагам, встречающимся в первой части книги. Мы остановимся только на основных шагах: *pas de Menuet, pas Grave, pas de Bourrée, pas couré и contretemps*.

5.1 Pas de Menuet.

Описания рук к шагу менуэта Рамо выносит в первую часть книги [Rameau, 1748, стр.99-101] — туда, где описывается сам шаг и схема танца. Здесь танцмейстер рассказывает о движениях рук для кавалера. Руки дамы на *pas de Menuet*, согласно Рамо, остаются неподвижными.

Начальное положение.

... Таким образом, руки должны располагаться по бокам корпуса, как показано на рисунке (рис. 5), ладони ни открыты, ни закрыты, поскольку если большой палец соединить с остальными, движение будет выглядеть статичным... и будет препятствовать тому, чтобы руки двигались с необходимой мягкостью, которой нужно придерживаться в данной ситуации.

Как следует из контекста, когда Рамо пишет про закрытость ладоней (*les mains fermées*), он имеет в виду соприкосновение большого пальца и остальных.

Движения рук на протяжении всего шага.

Отсюда вы уведите руки почти до уровня карманов одежды, в то время как делаете первое *demi-couré* с правой ноги, а ладони закрываете внутрь, как показано на следующем рисунке (рис. 6).

На рисунке 6 изображена фигура в плие уже с новой позицией рук. Поскольку *demi-couré* начинается с плие, перевод рук в описанную позицию надо делать на это плие (счет «6» менуэтного шага), а не в течение всего *demi-couré*.

Но в то время, как вы делаете второе движение с левой ноги, локоть немного сгибается едва заметно приподнимая ладони, как показано на последнем рисунке (рис. 7);

Аналогично предыдущему замечанию указанное движение в локте, согласно изображению, необходимо исполнять на плие перед шагом левой ногой, то есть на счет «2» менуэтного шага.

и после этого вы их мягко открываете, распрямляя с грацией до конца вашего шага менуэта; это движение и производится в течение всего шага менуэта независимо от того, делаете вы его вперед, назад или вбок.

Поскольку этот текст находится раньше второй части книги, где приводятся описания движений рук в трех суставах, остается неясным, по какой траектории следует распрямлять «до конца ... шага менуэта». Однако, исходя из рисунков, следует предположить, что предплечья и кисти равномерно разводятся в стороны движением в локтевом суставе.

Важное замечание.

Надо также обратить внимание на то, что несмотря на то, что я поместил здесь три разные фигуры ... эти движения составляют не что иное, как единое движение протяженностью в целый менуэтный шаг.

5.2 Pas Grave и demi-couré назад.

Во второй части книги описание рук к различным шагам открывается шагом *pas Grave (tems de Courante)*. Именно *pas Grave* танцмейстер считает самым простым шагом для тренировки координации движений рук и ног. Подробное описание движений сопровождается четырьмя рисунками. Здесь же приводится полезное упражнение: *pas Grave* вперед до головы зала, а потом *demi-couré* назад. Руки к шагу *demi-couré* также описаны.

Исходное положение (рис. 8)

На первом рисунке вес тела находится на правой ноге в четвертой позиции (фиг. 1), пятка левой ноги поднята (фиг. 3), а носок касается земли, как следствие — левая нога готова начинать движение. Левая рука (фиг. 4) находится в оптической к правой ноге, а правая рука (фиг. 5) вытянута в сторону, ладонь открыта (фиг. 6); надпись 7 сделана в виде полукруга для того, чтобы обозначить движение, которое должна сделать рука.

Комментарий к первому рисунку. (рис. 8)

Для того, чтобы начать это движение, необходимо приблизить левую ногу к правой, и в это время повернуть руку в локте так, как показано словами *Rond du coude du haut en bas*, которые имеют форму полукруга; а также сделать круг кистью правой руки сверху вниз, как показано другими словами *Rond du poignet*.

Комментарий ко второму рисунку. (рис. 9)

На втором рисунке показано, до какой точки следует делать плие. Вес находится на правой ноге (фиг. 2), левая нога в воздухе (фиг. 3), каблуки вместе, руки внизу закрытые на одной и той же высоте...

Заметим, что здесь Рамо дает под тем же названием (*Rond du coude du haut en bas*) иное движение, чем в главе с описанием отдельных движений рук, так как здесь по окончании движения левая рука оказывается в закрытой позиции.

Комментарий к третьему рисунку. (рис. 10)

На третьем рисунке показано, как следует вырастать после плие (иначе говоря, *приходить в равновесие*). Вес тела на носке правой ноги (фиг. 3), левая нога вытянута также как правая, но стопа в воздухе (фиг. 4). Руки повернуты наружу (фиг. 5).

Нет никакого указания, как следует перевести руки из закрытого положения в открытое (из позиции, показанной на рис. 9, в позицию из рис. 10), но, исходя из соответствий суставов и пользуясь описанными ранее движениями, можно предположить, что обе кисти совершают движение снизу вверх (*de bas en haut*, рис. 2, фиг. 4).

Комментарий к четвертому рисунку. (рис. 11)

Четвертый рисунок изображает оппозицию к левой ноге, которая проводится вперед, и в то время, как нога скользит в четвертую позицию, ваша правая рука должна взять оппозицию, что и заканчивает шаг и описание действий рук для этого шага.

Описания к последнему рисунку (рис. 11) совсем туманны: согласно главе 6 второй части книги (см. п.4 «Оппозиция»), мы знаем, как менять оппозицию, но нигде не описано, как брать оппозицию из положения руки вверх. Возможно их следует сначала закрыть и после провести правую руку движением в локте снизу вверх, или из положения открытых ладоней просто согнуть локоть правой руки, оставляя неподвижными остальные суставы. Какой из этих вариантов предпочтительнее, остается неясным.

Дойдя шагом *pas Grave* вперед до головы зала, следует тренировать руки с *demi-courré* назад.

Demi-courré.

Предположим, что ваше последнее *pas Grave* было сделано правой ногой. Тогда в оппозиции находится левая рука. Отсюда вы делаете плие на левой ноге... и в это время рука, которая находилась в оппозиции, делает полукруг сверху вниз, а та, которая была вытянута, вращается снизу вверх, беря оппозицию.

Такая одновременная смена называется некоторыми исследователями "*changement direct*". Это движение получается естественным упрощением полной смены оппозиции, описанной ранее (п.4 настоящей статьи), если пытаться исполнить ее в быстром темпе.

В конце этой главы танцмейстер уделяет внимание очень естественному, но важному факту: если при движении ноги вперед оппозиция делается противоположной рукой, то при движении назад, рабочие рука и нога должны совпадать.

Останавливается Рамо и на движениях рук к *pas Grave* вбок. Рисунок к данному шагу, на который ссылается автор, отсутствует.

Pas Grave вбок

...поскольку этот шаг открытый и делают его обычно из третьей позиции во вторую, которая является открытой и, как следствие, не требует оппозиции, руки в течение этого шага открыты, при этом следует сделать мягкое движение обеими руками и запястьями снизу вверх: например, ваши руки открыты, кисти развернуты так, как показано на первой фигуре. Делая плие, следует развернуть руки вниз и, поднимаясь на завершение шага, сделать маленькое движение локтями и кистями снизу вверх, что приведет ваши руки в исходное положение.

Отметим, что здесь автор упоминает небольшое движение и в локте, и в кисти, хотя ранее одновременное движение двух рук в локтях не упоминалось.

5.3 Pas de Bourrée.

Рамо подробно описывает движения рук ко всем разновидностям шага *pas de Bourrée*: шаг вперед, шаг назад, шаг вбок с закрытием вперед-назад, *pas de Bourrée emboité*, *pas de Bourrée ouvert*, *pas de Bourrée en effaçant l'épaule* и *pas de Bourrée vite* вперед и вбок (стр. 223–230).

Несколькими главами раньше (стр. 211) танцмейстер останавливается на важном моменте, касающемся шага *pas de Bourrée* вперед: несмотря на то, что он состоит из трех шагов, не следует делать три смены рук, а достаточно взять оппозицию только к первому шагу, поскольку все три шага формируют одно движение.

Во всех описаниях, приведенных ниже, присутствуют два глагола: выпрямляться (*s'étendre*) и сгибаться (*se plier*), пояснение к которым танцмейстер не дает. На сегодняшний день каждый танцмейстер трактует эти термины для всех движений по-своему.

Pas de Bourrée вперед.

... пусть вы делаете *pas de Bourrée* вперед с правой ноги, тогда смена рук должна выполняться следующим образом: правая рука, находящаяся в оппозиции к левой ноге, должна выпрямиться в то время, когда вы делаете плие, а левая рука закрывается в это же время, чтобы потом согнуться перед вами, когда правая нога проходит вперед для поднятия корпуса, что и составляет оппозицию левой руки к правой ноге. Что касается двух шагов, которые следуют за этим и составляют часть вашего *pas de Bourrée*, в них не следует менять руки, поскольку в этом шаге есть только одна оппозиция.

Судя по всему, здесь Рамо следует описанию смены оппозиции, данному им в соответствующей главе (п.4 настоящей статьи).

Pas de Bourrée назад.

Что касается шагов назад, тут действует то же правило, что и в *demi-couré*, то есть, если вы делаете *pas de Bourrée* с правой ноги, начиная первое *demi-couré* с этой ноги назад, сгибаться должна правая рука, таким образом мы рассматриваем оппозицию только к передней ноге. Отсюда общее правило: если вы делаете шаг ногой назад, в оппозицию должна приходить рука с того же бока.

Здесь следует отметить, что от шага *demi-couré* назад берется только правило для соответствия рук и ног, из чего можно заключить, что в отличие от *demi-couré* назад, в *pas de Bourrée* назад, также как и в шаге вперед, исполняется полный набор движений по смене оппозиции.

Pas de Bourrée вбок.

В описании шага вбок много опечаток: Рамо путает право и лево (исправления написаны в скобках, часть из них указана в списке исправлений в конце книги).

В отношении pas de Bourrée вперед-назад, если вы идете с правой ноги налево вскрест, в оппозицию приходит левая рука, а правая выпрямляется. Но на втором шаге вашего pas de Bourrée, который выполняется левой ногой вбок во вторую позицию, вы одновременно с этим открываете левую руку, а когда закрываете правую ногу назад в третью позицию, что составляет третий шаг вашего pas de Bourrée, правая рука сгибается, образуя оппозицию к левой ноге, находящейся спереди.

Самый естественный способ проанализировать эти движения это: на первый шаг берется оппозиция к передней ноге, далее на второй шаг рука, находящаяся в оппозиции, выпрямляется и мы приходим в позицию, изображенную на рис. 1, после чего на последний шаг другая рука плавно сгибается в локте, формируя оппозицию. У этого буквального прочтения есть один недостаток: движения выпрямления и сгибания рук не описаны ранее как базовые. Напротив, смена оппозиции, четко прописанная ранее, противоречит буквальному прочтению. Из этой ситуации есть два выхода

1. Можно считать, что описанная ранее смена оппозиции относится только к смене между шагами, но не внутри одного шага. Кроме того, из этого правила, как следует из дальнейшего текста Рамо, есть исключения. В этом случае следует пользоваться буквальным прочтением текста Рамо.
2. Можно интерпретировать слова «вытягиваться» и «сгибаться» как указания следовать по своим траекториям, описанным ранее. В этом случае движения руками на этом шаге становятся довольно трудными.

Современная европейская традиция реконструкции танцев барокко использует второй вариант интерпретации.

Pas de Bourrée Emboîté.

Что касается pas de Bourrée emboîté, здесь надо взять две оппозиции, а именно, одну в начале, а вторую в конце на последний шаг, который вы делаете: например, вы начинаете с правой ноги, и вы, как и предписано правилами исполнения шага, вводите ее назад в 4 позицию, что вас обязывает согнуть правую руку, чтобы взять оппозицию к левой ноге, которая находится впереди. Но только вы выросли на правой ноге, левая нога уходит позади правой в третью позицию и, постояв недолгое время на полупальцах обеих ног, собранных вместе⁸, не меняя руки; и пока вы скользите правой ногой вперед, что составляет последний шаг вашего pas de Bourrée, выпрямляете правую руку назад, уводя плечо, и сгибаете левую руку перед собой, что формирует оппозицию к правой ноге.

На первый шаг обычным образом берется оппозиция к остающейся спереди ноге. Для третьего же шага, как и ранее (см. описание *Pas de Bourrée* вбок), реконструкцию осложняют термины «выпрямлять» и «сгибать». Таким образом мы имеем три варианта реконструкции:

1. На третий шаг рука в оппозиции вытягивается по прямой, а другая рука сгибается до уровня оппозиции.
2. На третий шаг рука в оппозиции идет вниз по кругу в открытую позицию, а другая рука идет ей навстречу.
3. Возможен также смешанный вариант: рука в оппозиции выпрямляется по прямой и после небольшого закрытия обеих кистей другая рука берет оппозицию обычным образом.

⁸ *emboeter*, совр. *emboîter* — собирать

К настоящему моменту наиболее распространены второй и третий варианты.

Pas de Bourrée ouvert.

Существует еще один тип pas de Bourrée, который делается на месте и лицом к зрителю; но поскольку вначале позиция открытая, руки повторяют шаги: например, если вы делаете первое demi-souré с правой ноги в бок во вторую позицию, то поскольку ваши руки открыты, вы сгибаете запястья и делаете целый круг сверху вниз. Я говорю целый круг, поскольку ладони возвращаются в открытое положение, как они и были. Но на втором шаге, который вы делаете в сторону, как и предписано правилами его исполнения, при закрытии другой ноги назад, что является третьим шагом, вы сгибаете руку с той же стороны, с какой была нога, которую вы увели назад, что и составляет оппозицию к ноге, находящейся спереди.

В данном шаге, несмотря на неясность с взятием последней оппозиции, естественным является сгибание руки в локте по прямой, так как оно продолжает движение в ту же сторону после полного круга кистью.

Еще одна разновидность pas de Bourrée — pas de Bourrée с уведением плеча назад (*en effaçant l'épaule*), который встречается в первом куплете l'Amable Vainqueur, на последней странице сюиты la Bretagne и еще в нескольких танцах.

Pas de Bourrée en effaçant l'épaule.

...оппозиция к этому шагу берется только в самом конце: например, левая нога впереди и правая рука в оппозиции; вы делаете demi-souré опускаясь в плечо на левой ноге, и вырастаете на правой и вытягиваете в то же время правую руку, что дает вам возможность повернуть корпус, или развернуться чуть-чуть вбок; когда же левая нога уходит назад, вы остаетесь на полупальцах обеих ног. После этого вы скользите правой ногой вперед в 4 позицию, одновременно сгибая левую руку, и подаетесь вперед, что заканчивает оппозицию правой руке.

В реконструкции этого шага всплывает все та же проблема: взятие оппозиции из открытого положения рук. Однако, в отличие от pas de Bourrée en effaçant l'épaule, логичнее оказывается призакрыть кисти и взять оппозицию через движение рук снизу вверх в локте и запястье. Такой вариант реконструкции связан с тем, что после этого в большинстве танцев идет pas de Bourrée ouvert, которое должно начинаться с открытой руки.

Pas de Bourrée vite вперед.

Существует еще вид, который называется pas de Bourrée vite или pas de Bourrée à deux mouvements. Этот шаг можно делать вперед и в сторону. Что касается рук, здесь есть только одна оппозиция. Если вы делаете его с правой ноги, левая рука сгибается спереди и когда вы делаете последнее движение, то есть demi-jeté, левая рука вытягивается, и таким образом обе руки оказываются в открытой позиции.

Pas de Bourrée vite вбок.

Но когда вы делаете этот шаг вбок, получается немного по-другому. Если вы делаете первое demi-souré с правой ноги, закрывая ее взакрест перед левой, левая рука приходит в оппозицию и сразу же выпрямляется на втором шаге; а на третьем шаге, когда вы закрываете правую ногу назад и, прыгая на левую ногу в четвертом движении (что является разновидностью tombé), вы в это же время опускаете вытянутые руки и немного их возвращаете на место, что заканчивает движение рук, которое следует делать во время этого шага.

Описания движений рук к последним двум шагам достаточно подробно и не нуждаются в комментариях.

5.4 Couré.

Couré — самый сложный из основных шагов, как по движениям ног, так и по оппозициям рук, которые рекомендует Рамо. В первой из двух глав, посвященных этому шагу, танцмейстер рассматривает шаги *couré* вперед (с различными его вариациями), *couré* назад, *couré* вбок и *couré battu* назад (стр. 231–235). Вторая глава (стр. 236–238) посвящена шагу *couré de mouvements*⁹. Остановимся на основных видах *couré*: вперед, назад, вбок и *couré de mouvements*.

Сouré вперед. На простом *couré* вперед оппозиция берется ко второму из двух шагов, составляющих это движение. В тексте Рамо, видимо, содержится печатка.

Когда вы хотите сделать Couré, допустим с правой ноги вперед, у вас должна быть левая нога впереди и правая рука в оппозиции. Поэтому уходя в плие на первом demi-couré, вы выпрямляете эту руку по контуру сверху вниз, не сгибая левую руку, а когда вы скользите левой ногой вперед, что составляет вторую часть вашего couré, правая рука сгибается вперед, что формирует оппозицию руки к ноге.

Очень странно, что левая рука не движется во время снятия оппозиции. Кроме того, не совсем ясно, приходим ли мы в первое *demi-couré* с открытым или закрытым положением рук. Рассматривая обе эти возможности, мы получаем следующие два варианта реконструкции:

1. Считая, что Рамо под фразой «не сгибая левую руку», имел в виду отсутствие движения в локте, получаем, что на первое *demi-couré* необходимо снять оппозицию, а на второй шаг ее взять. Такое движение, в частности, полностью соответствует описанию в главе об оппозиции.
2. Если считать, что левая рука действительно неподвижна, то снятие оппозиции приводит к открытому положению рук и мы вновь сталкиваемся с проблемой взятия оппозиции из открытого положения (варианты решения см. в описании шагов *pas de Bourrée*).

В современной европейской традиции реконструкции принято придерживаться довольно странной хореографии, а именно: вначале шага руки переводятся в закрытое положение (движением *retour*), на первый шаг делается легкий взмах обеими руками в запястьях, а на второй шаг берется оппозиция.

Сouré назад.

Купе назад отличается тем, что в нем следует взять две оппозиции. Первую оппозицию вы берете на первое demi-couré: пусть вы делаете шаг с правой ноги, тогда правая рука уходит в оппозицию и сразу возвращается в исходное положение. Вторая оппозиция берется, когда левая нога уходит назад, а левая рука выводится вперед, что и составляет оппозицию к передней ноге.

В быстром темпе довольно трудно точно произвести все описанные Рамо движения. В современных реконструкциях смену рук в этом шаге часто делают на *changement direct*.

Сouré вбок.

Что касается шага вбок, если вы его начинаете с правой ноги, вы можете взять оппозицию левой рукой, делая demi-couré, и выпрямить эту руку во время второго шага, поскольку позиция становится открытой, а следовательно не требует оппозиции.

⁹Этот шаг в других работах (см. например, [Feuillet, 1713] называется *couré à deux mouvements*.

Рамо описал только *coupé* с закрестом на первый шаг, но ничего не сказал про *coupé* с закрестом на второй шаг. Логично предположить, что для последнего применимо движение рук, как для *coupé* вперед.

Coupé de mouvements.

Когда вы делаете первое, очень затянутое demi-coupé, вы разворачиваете обе руки немного вниз и делаете пол-движения в запястьях и локтях, как если бы вы начинали круг снизу вверх... но когда вы делаете второй шаг, которым является jeté echarré, начиная садиться в плие, вы выпрямляете руки и в этот же момент делаете маленькое движение плечом, опуская его и возвращая его место, корпус выпрямляется, как и голова, которая уводится назад.

Эта вариация *coupé* одна из самых трудных. Если первое движение вопросов не вызывает (призакреть руки на плие и начать брать «опозицию обеими руками»), то второе движение (на *jeté echarré*) можно трактовать следующими способами:

1. Если читать буквально описание Рамо, то следует по прямой вытянуть руки, а на прыжок чуть опустить и приподнять их.
2. Можно увести руки обратно по той же траектории, по которой их сгибали, но в открытую позицию, после чего чуть опустить и приподнять их.

Большинство европейских реконструкторов барокко пользуются вторым вариантом, заменяя последнее опускание и поднятие на закрытие рук в кистях.

5.5 Contretemps.

Contretemps вперед и назад часто называют *contretemps du Gavote*. Что же касается этого шага вбок, то существует два варианта: *contretemps du Gavote*, или *contretemps ouvert* (открытое) — когда движение оканчивается в открытой позиции (например, если идти с правой ноги в правую сторону) и *contretemps du Chaconne* — когда движение оканчивается в закрытой позиции (например, если идти с левой ноги в правую сторону). Руки ко всем этим шагам танцмейстер описывает. Движение назад делается по той же схеме, что и вперед. Поэтому мы приводим описание движений рук к шагам вперед и вбок.

Contretemps du Gavote вперед.

я начну с правой ноги, и следовательно левая нога спереди в четвертой позиции, поэтому правая рука должна находиться в оппозиции, отсюда уходя в плие на левой ноге для прыжка вперед, вы в это же время выпрямляете правую руку по контуру сверху вниз (de haut en bas) и кисть левой руки тоже поворачивается сверху вниз, однако эти три движения должны делаться вместе, т.е. когда вы делаете плие на левой ноге, руки, как следствие, делают свои движения в этот же момент.

Заметим, что всё движение рук делается на плие и прыжок, в то время как на оставшихся шагах руки неподвижны.

Contretemps du Gavote вбок.

*А именно: ваши ноги находятся во второй позиции, вес корпуса на двух ногах. Следовательно, как это показано на первой фигуре (рис. 12), руки вытянуты, а слова *chemin du bras* рядом с каждой рукой показывают до какого положения руки должны сгибаться.*

*Когда вы начинаете движение *contretemps*, как показано на второй фигуре (рис. 13), корпус ровный, вес находится на двух ногах, голова прямо, колени согнуты, а поясница жесткая, но поднявшись во время прыжка, вы опускаетесь на левую*

ногу и ваши руки выпрямляются по контуру, который обозначен словами *contour du bras de haut en bas*, написанными с обеих сторон, что сделано для того, чтобы дать понять, что обе руки движутся одинаково и одновременно.

Третья фигура (рис. 14) приведена для того чтобы показать, что руки должны быть выпрямленными после прыжка, и для того, чтобы дать почувствовать, как я это и говорил в первой части, что правая нога выпрямляется в сторону, когда вы прыгаете на левой и потом вы закрываете ее перед левой в пятую позицию и переносите левую ногу во вторую, но во время этих двух движений руки остаются вытянутыми и не составляют оппозицию.

Этот шаг описан наиболее подробно: помимо рисунков с позициями Рамо тщательно прописал все траектории движений рук, что исключает двойную трактовку.

Contretemps du Chaconne.

если левая нога у вас впереди, то правая рука находится в оппозиции, из этого положения, располагая вес корпуса на левой ноге, следует сделать плие и прыгнуть, вытягивая правую руку, потом перенести правую ногу в сторону во вторую позицию, идя вправо, и, если вы уводите левую ногу назад в третью позицию, что является вашим вторым шагом, в это же время нужно согнуть левую руку снизу вверх (*de bas en haut*), что составит оппозицию в правой ноге, которая находится впереди. Но если вы уводите левую ногу перед правой в пятую позицию, правая рука должна брать оппозицию; как следствие в течение всего шага есть две разные оппозиции одной рукой, что появилось только в одном шаге, будь он вперед или назад.

Для реконструкции движений рук к этому шагу разумно воспользоваться правилом для *contretemps* вперед. Таким образом, на плие и прыжок руки уходят в закрытое положение, а на последний шаг берется оппозиция к находящейся спереди ноге.

6 Заключение

Книга Рамо является единственной, в которой подробно описаны движения рук в танцах эпохи барокко. Основную сложность при реконструкции движений рук представляют собой движения рук из оппозиции в открытое положение и обратно. Та или иная версия реконструкции должна выбираться с учетом динамики движения, а также с учетом окружающих шагов в конкретном танце. Кроме того, при реконструкции отдельных шагов можно использовать графические источники и имеющиеся знаки для нотации движений рук системы записи Бошама-Фёйе.

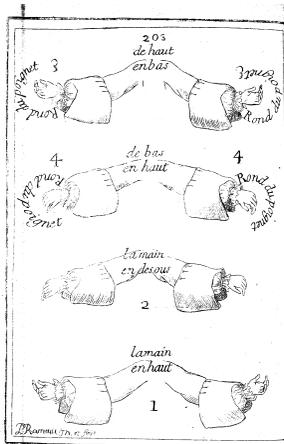
Список литературы

- [Feuillet, 1713] *Feuillet, R. A. Chorégraphie, où l'Art de l'Écrire la Danse / R. A. Feuillet. — A Paris: Chez le Sr. Dezais, 1713. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.072> .*
- [Lauze, 1623] *Lauze, F. de. Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames / F. de Lauze. — Geneva: Minkoff Reprint, 1977, 1623.*
- [Rameau, 1748] *Rameau, P. Le Maître à Danser / P. Rameau. — A Paris: Chez Rollin Fils, 1748. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.142> .*



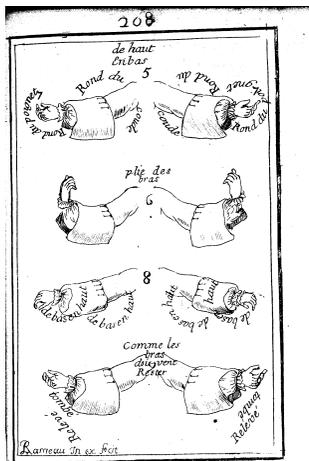
L'levation des bras pour Dames

Рис. 1:



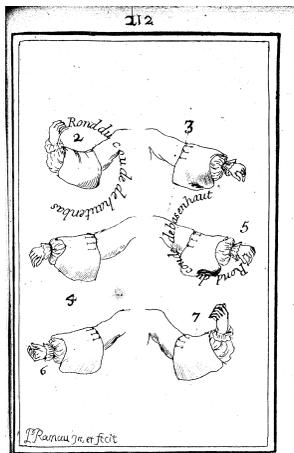
Premiere Representation des bras pour le mouvement des Poignets

Рис. 2:



Representation des mouvements des poignets coudes et de l'épaule

Рис. 3:



Demonstration du changement de l'oposition

Рис. 4:



Рис. 5:



Рис. 6:



Рис. 7:



Рис. 8:



Deuxieme Figure du tems de
Courante

Рис. 9:



Figure du mouvement du coudant

Рис. 10:



Naissance de l'oposition

Рис. 11:



Premiere attitude pour le contretem
en allant du cote gauche

Рис. 12:



Рис. 13:

Анна Рудая

Сравнительный анализ работ Гордона Дье и Александро Страти (к вопросу о переводе танцевальных книг в начале XIX века)

Тема моей статьи — сравнительный анализ работ Гордона Дье и Александро Страти. Оба автора были преподавателями танцев в начале XIX века.

Книга Александро Страти [?] была напечатана в Шотландии, в 1822 году и называется «Элементы искусства танцев и описание основных фигур кадрили». Это одна из основных работ о танцах начала XIX века, которая описывает кадрили. Александро Страти делит свою работу на две части. Часть первая посвящена подробному описанию упражнений для усовершенствования мастерства танцора, а вторая часть описывает более двадцати шагов кадрили, популярного бального танца, исполняющегося четырьмя парами, стоящими друг напротив друга в квадрате. В дополнении Александро Страти описывает комбинации шагов для распространенных фигур кадрили. Работа Александро Страти заканчивается описанием одиннадцати фигур кадрили.

Книга Гордона Дье [?] была напечатана во Франции в 1804 и в 1811 годах. Затем, в 1817 году была переведена на английский язык в Америке, в штате Филадельфия. Книга называется «Элементы и принципы танцевального искусства, используемые в дворянских кругах: правила поведения для дворян». Эта книга важна с точки зрения описания шагов и их последовательности в популярном танце — кадрили (в переводе называется котильоном). Книга начинается с рассказа о правилах поведения в танце, затем автор переходит к последовательности и описанию различных шагов, таких как *assemblé*, *jeté*, *glissade* и других.

Оба автора считают, что искусству танца может научиться любой и для этого не нужны какие-то природные склонности, а важными являются регулярные занятия и регулярная отработка техники. То, к чему должны быть склонности от природы, — это наклонность ко вкусу, наличие которого находится в одном шаге от успеха, склонность к хорошему слуху (хороший слух позволяет придать танцу нужные движения в соответствии с музыкой), склонность к правильным шагам и правильной осанке. Правильная осанка является одной из самых главных составляющих искусства танцора. Большую часть книги оба автора посвящают правильной осанке, затем отмечают важность правильно держать голову, уметь владеть своими руками и танцевать с правильным выражением лица, которое должно быть зеркалом души и отображать веселость, скромность и уверенность танцора.

Оба автора описывают пять танцевальных позиций. Гордон Дье описывает еще и пять обратных позиций, а Александро Страти останавливает свое внимание только на пяти правильных позициях. Оба автора уделяют много внимания отработке комбинаций различных шагов.

В описании шагов кадрили Гордон Дье говорит, что танцевать ее нужно по третьей позиции. Гордон Дье описывает правила исполнения фигур, о том, как нужно переходить на противоположную сторону, как двигаться влево и вправо, как нужно

связывать очередность шагов, чтобы превратить их в связанные, синхронные с музыкальной частью танца. Любая кадрили начинается с поклона или, другими словами, с приветствия друг друга. Во время танца существенным и обязательным является необходимость смотреть в глаза друг другу; и нельзя просто прогуливаться, вместо того, чтобы делать связанные отработанные шаги.

Несоблюдение двух последних, очень важных элементов танцев (не смотреть в глаза и просто прогуливаться) является грубым нарушением правил и манер дворянина в танце.

Александро Страти описывает пять частей кадрили с последовательностью фигур и комбинации шагов. Шаги в кадрили в описании Александро Страти начинаются из пятой позиции.

Книга Гордон Дье носит более описательный характер, затрагивает больше эстетическую сторону танца, манеры поведения в танце, важность владения вкусом, слухом, управлением движением своих рук, выражения лица, взглядом в танце и неотъемлемой частью танца является отработанная техникой последовательности шагов в кадрили.

Александро Страти, также как и Гордон Дье, уделяет большое внимание эстетической стороне танца, но все-таки немаловажное место во второй части книги Александро Страти занимает практическая сторона танца кадрили — описание комбинаций последовательных шагов и фигур в пяти частях французской кадрили. Отличием в описании исполнения шагов у двух авторов является то, что у Гордона Дье кадрили танцуются по третьей позиции, а у Александро Страти кадрили танцуются по пятой позиции.

Сравнив содержание двух книг, можно сделать вывод, что книга Александро Страти напечатанная на английском языке в Шотландии в 1822 году, т.е. через 18 лет после появления книги Гордона Дье, является повторением французского труда в описательной части с добавлением некоторых элементов, особенно касающихся практического исполнения кадрили.

Алексей Мачехин

Вальс в XIX веке

Предлагаемый текст является обзорной статьей, рассматривающей историю развития и распространения в XIX веке бальных танцев, объединенных общим названием «Вальс». На основании исторических источников — старинных танцевальных учебников, мемуаров современников и некоторого количества иллюстраций, показываются основные особенности техники исполнения, характера танца, его места в бальном зале.

Для удобства рассмотрения, XIX век условно разбит на три отрезка:

1. Первая треть XIX в. В это время вальс только начинает свой путь в европейских бальных залах. Это обуславливает неоднозначную реакцию консервативно настроенной публики на новый танец с нескромным, закрытым положением партнеров в паре. Неуверенность в исполнении непривычного танца порождает особенные способы поддержки партнеров. И с новизною же связано очень малое количество описаний ранних вальсов, которых было, несомненно, достаточно много. Такой дефицит источников позволяет поместить в статье почти все доступные сегодня для реконструкции вариации начала века.
2. Середина века выделяется относительно неизменным положением вальсов в бальных залах. К этому времени уже выработался своеобразный канон исполнения основных техник вальсов, на который ориентировались большинство авторов танцевальных учебников до конца столетия.
3. Конец века выделен в основном для иллюстрации эволюции вальса в три па, которая в силу обстоятельств протекала различно на американском и европейском континентах. Логичным следствием такого развития стали и отличные традиции исполнения вальса, и различные его вариации. Разнообразие вальса в три па конца века, широко представленное в многочисленных источниках, не позволяет рассмотреть множество его техник в формате обзорной статьи и заслуживает отдельного исследования. Здесь же помещаются лишь несколько характерных техник и особенностей европейской и американской традиций вальса в три па конца века.

Введение вальса в высший свет

Центральная Европа: Священная римская империя, Австрийская империя.

Большинство авторов XIX века, пишущих о вальсе, сходятся во мнении, что этот танец придумали немцы. В пользу этой точки зрения говорит тот факт, что слово *walzer* (раннее название вальса) имеет немецкое происхождение.

Одно из самых ранних упоминаний о вальсе принадлежит Гете (Страдания юного Вертера):

Я попросил у нее второй контрданс; она обещала мне третий и с очаровательной откровенностью призналась, что до страсти лобит танцевать немецкий танец (deutsch tanze). «Тут у нас принято, — продолжала она, — чтобы дама танцевала Немецкий (Deutschen) со своим постоянным кавалером. Но мой кавалер прескверно вальсирует и будет мне признателен, если я избавлю его от этого труда. Ваша дама тоже не охотница и не мастерица танцевать вальс, а я заметила еще в англесе, что вы вальсируете превосходно. Так вот, если вам хочется танцевать со мной, ступайте попросите разрешения у моего кавалера, а я пойду к вашей даме». Я согласился, и мы решили, что ее танцор будет между тем занимать мою танцорку.¹

Как видим, в 1770-х (книга увидела свет в 1774 году) немцы уже вальсировали. Однако следует учитывать, что приведенная цитата свидетельствует лишь о существовании техники вращения в паре, т.к. немецкий танец — это самостоятельный вид фигурных танцев, содержащих вальс как одну из своих частей. Делать выводы о существовании в это время вальса как самостоятельного танца, о его технике, положении партнеров в паре и прочих деталях без дополнительных материалов невозможно.

Как самостоятельный танец вальс в Берлине, возможно, вошел в употребление уже в 1790-х. Об этом можно судить по цитате из «Очерков по истории танцевальной музыки» М.С.Друскина (1936):

Современник в 1791 году пишет: «В Берлине мода на вальс и только на вальс». [Захарова, 2003, стр. 283].

Из Центральной Европы танец расходитя как на восток — в Российскую империю, так и на запад — в охваченную революцией Францию.

Российская Империя

В Российской Империи вальс распространился к концу XVIII века, о чем мы можем судить по мемуарам современников. В частности, общеизвестен факт, что император Павел I строго запретил вальс.

Приведем известное свидетельство Н.И. Греча о запрещении вальса Павлом I:

Мало ли что предписывалось и исполнялось в то время! Так, например, предписано было не употреблять некоторых слов, например, говорить и писать «государство» вместо «отечество»; «мещанин» вместо «гражданин»; «исключить» вместо «выключить». Вдруг запретили вальсовать или, как сказано в предписании полиции, употребление пляски, называемой вальсеном. [Греч, 2002]

На причину этого внезапного запрета проливает свет В.Д. Давыдов, рассказывая интереснейший анекдот о причине запрета популярного уже тогда танца:

Однажды император Павел упал, вальсируя с княжной Лопухиной, и немедленно отдал приказ, чтоб вальс был исключен из танцев, и никто не смел бы впредь вальсировать. Так прошел год. Васильчиков был в то время камергер или камер-юнкер, несмотря на свою молодость, и весьма ловким и смелым молодым человеком без страха и упрека. Он, не боясь навлечь на себя гнев государя, угаживал за княжной

¹Перевод Н.Касаткиной, с уточнениями названий танцев согласно первоисточнику:

Ich bat sie um den zweiten Contretanz; sie sagte mit den dritten zu, und mit der lebenswürdigsten Freimütigkeit von der Welt versicherte sie mir, daßsie herzlich gern deutsch tanze. "Es ist hier so Mode, — fuhr sie fort, — daßjedes Paar, das zusammen gehört, beim Deutschen zusammenbleibt..." [Göthe, 1774]

Лопухиною. Как-то раз на бале она ему призналась, что очень желала бы провальсировать. Желая понравиться прелестной княжне, Васильчиков решился на поступок, который мог бы обойтись ему весьма дорого. Он смело подошел к оркестру и объявил ему, именем государя, что велено играть вальс, и как только раздались первые звуки, он с княжною Лопухиною полетел по зале к изумлению всех. Государь вошел в это время в залу, посмотрел, нашел, что эта пара отлично вальсирует, похвалил их, и с тех пор помину не было о запрещении танца. [Давыдов, 1871]

Но, несмотря на то, что запрет при дворе был снят, исполнительная система не спешила изменять положение вальса в быту петербуржцев:

Принуждение дошло до отмены некоторых самых обыкновенных наименований, например слова: клуб. Существовал один клуб, который был известен под названием: Музыкальный клуб; указом заставили его назвать Музыкально-танцевальным собранием. В танцевальных собраниях вальс воспрещен, в то время как он разрешен при дворе. Тем не менее, склонность публики к удовольствиям сделала то, что эти балы все еще были блестящими в начале зимы. Тогда император запретил всем военным там танцевать. [Брэ, 1899]

Однако, учитывая, что правление Павла было недолгим и сила подобных его указов едва ли распространялась за пределы столиц, мы можем предположить, что вальс прочно вошел в бытовой репертуар исполняемых танцев уже к началу XIX века.

Франция

О.Ю.Захарова пишет о появлении вальса во Франции:

В 1790 году вальс через Страсбург попадает во Францию. Один из французских писателей издевался: «Я понимаю, почему матери любят вальс, но как они разрешают танцевать его своим дочерям?!» [Захарова, 2003, стр. 283]

Американец Ферреро пересказывает [Ferreiro, 1859, стр. 143] что вальс во Францию принесли из немецких провинций солдаты Наполеона.

Хорошо известны французские карикатуры на вальсирующих модников, которых сравнивают с немецкими простолудинами.

Великобритания

В сборниках английских танцев конца XVIII века вальсовые контрдансы появляются не позже 1797 года, но в то время в этих танцах едва ли использовалось вальсовое вращение в каком-либо виде: англичане настолько ярко прореагировали на появление вальса, что не приходится сомневаться — до этого момента закрытая пара в британском бальном зале была немислима. Даже несмотря на то, что вальсовая музыка играла повсеместно.

Вальс в Британию попадает из Франции, откуда его около 1812 года привезли, видимо, участники военных кампаний. Эффект от нового танца был столь велик, что даже лорд Байрон написал сатирическую оду вальсу, издав ее в 1813 году под псевдонимом.

Английские карикатуристы занялись перерисовкой французских карикатур десятилетней давности и сочинением своих.

Но, тем не менее, новая мода взяла свое. И, дождавшись, пока какой-нибудь лорд решится повальсировать с какой-нибудь леди, лондонские обыватели принялись танцевать этот новый танец со все усиливающимся рвением.

И хотя карикатуры на вальсирующих издавались до 1820-х годов, в 1815 году вальс уже прочно закрепился в лондонском зале:

Никому не позволено между контрдансами представлять вальсы, рилы, кадрили, котильоны или любые другие танцы без разрешения Распорядителя. [Wilson, 1815?a]

А в 1816 году в Англии увидел свет первый из известных нам учебников с подробным описанием техники вальса [Wilson, 1815?b].

Таким образом, можно говорить, что к началу XIX века вальс успел распространиться в большинстве государств континентальной Европы, а в первой половине 1810-х гг. закрепляется и на Британских островах.

1 Вальс в первой трети XIX века

Изучение вальсов первой трети XIX века опирается в первую очередь на знаменитую работу Томаса Уилсона «Как правильно танцевать вальс» (A Description of the correct method of waltzing), вышедшую в 1816 году в Лондоне [Wilson, 1815?b]. В данной книге описаны четыре разных способа вальсировать. Три из них автор относит к Франции: медленный вальс (реконструирован на видео в Библиотеке Конгресса США), Сотез, Быстрый Сотез. Еще один танец — Немецкий вальс.

Вторым, не менее важным источником, выступает учебник харьковского учителя танцев Людвиг Петровского, вышедший в Харькове в 1825 году [Петровский, 1825]. Здесь мы встречаем большое разнообразие местных вальсов, описанных с разной степенью точности: Венский Вальс, Венгерский, Allemande, en deux graces, Вальс в три па, три подробно описанные вариации немецких вальсов.

Третий доступный учебник — изданная в 1830 году (но написанная двумя годами ранее) в Лондоне работа известного итальянского балетмейстера Карло Блазиса [Blasis, 1831], содержащая одно, но очень подробное описание вальса.

Два первых, более близких к балльной традиции автора, указывают на большое разнообразие вальсов в Европе, где не только каждая страна, но и каждый край (особенно это касается немецких провинций) мог иметь свою разновидность танца:

Сей танец известен под именем народного Немецкаго и в Германии получил свое начало. Он разделяется почти на столько родов, сколько есть Немецких наречий и племен. Австрийцы, Саксонцы, Баварцы, Вестфальцы, Виртембергцы, Прусакы, — всяк из них разным образом танцует; а другия малья владения, стараясь им подражать, прибавляют еще что нибудь свое для отличия от них; от чего одни вытягиваются во всей фигуре, как струны, и сиы, сохраняя давнее обыкновение, танцуют правильнее; другие при начале в скорости и комически поворачиваются к дамам, иные то отбрасывают ноги назад, что даже в пренаде делают; то балансируют в одну и другую сторону, дабы лучше разгуляться; то выбивают на подобие тропака в такт, что, как кажется, в употреблении у простолыдинов, как то у Швабов и т.п. [Петровский, 1825, стр. 67–68]

Вальс, с начала своего существования во многом дополненный, измененный и улучшенный, в соответствии с национальными предпочтениями и изобретательностью разделился на национальные разновидности, адаптированные к стилям этих стран. И все же, они основаны на изначальной схеме. [Wilson, 1815?b, стр. 39]

И правда, как и пишет Уилсон, все представленные в книгах вальсы, за исключением некоторых авторских постановок (у Петровского: *вальс Тирольский en grace, en deux graces*), имеют одинаковый рисунок танца: привычное нам вращение в закрытой паре, где за два такта выполняется полный вальсовый поворот. При этом, как показывают современные написанию учебников ноты, музыка вальсов сохранялась преимущественно трехдольной: 3/4, 3/8. Но для сотезов Уилсон приводит мелодию на 6/8, а во

Франция сотезы этого времени танцевались и вовсе под 2/4 [Wilson, 1815?b; Clariches, 1815?; Blasis, 1831].

Также следует отметить, что в первой трети XIX века, еще до возникновения польки как жанра, вальсом (walzer, waltzer) называли любое кружение в паре. В том числе и кружение под двухдольные мелодии, на что указывают упоминания Цорном Ecossoise-waltzer'a как раннего варианта польки [Zorn, 1905, с.233] и Петровского про возможность вальсирования в англезях [Петровский, 1825, стр. 61]. Названия Polka-Valse, Schottische-Valse, Redowa-Valse и проч. встречаются и в учебниках середины века применительно к обыкновенной польке, скоттишу, редове и т.д. (но такого не наблюдалось, например, с галопом, который в то время подразумевал не кружение, а полуобороты через несколько тактов продвижения и потому вальсом не считался).

1.1 Постановка в паре и исполнение вальса.

В первой трети XIX века постановка партнеров в вальсирующей паре еще только формировалась, хотя делать какие-либо однозначные выводы на основании всего трех источников очень трудно.

В закрытой паре партнеры, видимо, находились друг напротив друга без каких-либо смещений. И хотя расстояние между кавалером и дамой должно было обеспечивать удобство вальсирования, условия этикета, особенно в самом начале века, требовали соблюдать в паре значительную дистанцию.

В случаях, когда не оговаривалось особая работа стопы, вальс исполнялся на высоких полупальцах с твердыми коленями, базовая позиция ног — III, с возможными отклонениями в I (Петровский) и V (Уилсон).

Руки в закрытой паре уже начали занимать привычную нам позицию: кавалер удерживает правой рукой даму за талию, либо немного выше талии, не далее середины спины. Округленной левой, не поднимая ее высоко, чтобы не мешать другим, поддерживает правую руку дамы (обе ладонями вниз). Правая рука дамы покоится на плече кавалера.

Из описаний Уилсона понятно, что, как минимум в его классе, танцорам прививался навык варьирования позиций рук, изменять которые автор предлагал в процессе танца, по завершении какой-либо части музыки. Варианты, представленные в его книге показывают, что в это время дама и кавалер еще не находились постоянно в одном и том же положении в течение всего танца, а выступали скорее как самостоятельные исполнители. Насколько распространенной была такая практика — неизвестно. Хотя в английских рисунках соответствующего периода руки вальсирующих часто принимают «нетрадиционные» положения.

Людвиг Петровский в 1825 году уже описывает для вальса привычное нам положение рук: *руки закруглить, из которых левая у дамы положена быть должна ловко на плечо кавалера, а правая у кавалера должна охватить даму среди талии; другая же рука удерживаемые в пальцах вниз опущенные для того, что бы возле них другом удобно было стать, или танцевать.* [Петровский, 1825, стр. 72]

Но вместе с тем харьковский автор упоминает неприятную для себя моду, когда дама опирается согнутыми локтями на руки кавалера. Очевидно, в таком положении кавалер удерживает даму двумя руками. Блазис также пишет о возможности поддержки дамы двумя руками в случаях, когда ей сложно танцевать вальс.

Очевидно, такая поддержка была достаточно распространенной в первой трети XIX века, когда вальс еще только становился основным бальным танцем и действительно искушенных в вальсе танцоров было немного.

	1	2	3	1	2	3	
К:	II	V	III	Pas des Bourée			Wilson, 1816
К:	II	V	III	IV	IV	III	Blais, 1830
К:	II	V	III	IV	II	III (I)	Петровский, 1825

Таблица 1: Вальс в три па

В бальном зале вальс исполнялся одновременно несколькими парами, которые распределялись по залу до начала музыки, занимая исходную позицию боком по ходу танца, кавалер спиной в центр круга. Уилсон особенно отмечает, что обыкновенно вальс (но не все разновидности) начинается с четырех pas Marche в полуоткрытой паре, после которых пара закрывается и начинает вальсировать.

Вальс не обязательно было танцевать до конца музыки. Напротив, в любой момент пара могла покинуть круг для отдыха, особенно если музыканты убыстряли темп:

Мы хотели бы скромно предложить альтернативу в способе ведения этого танца в пользу тех дам, которые мало танцуют на наших балах. Это просто: пусть музыке вальса играют половину времени (скажем, через два раза), в меру медленно, а потом так же быстро, как играют сейчас. Таким образом, те, кто действительно умеет вальсировать, смогут начать этот грациозный танец, и во время ускорения легко освободят место для тех, кто любит вызывать головокружения у себя и окружающих. [Yates, 1829, с.55–56]

Интересно, что в своем учебнике Уилсон настойчиво предлагает развивать умение танцоров переходить от медленного вальса к сотезу без пауз, прямо с первой ноты следующего такта [Wilson, 1815?b, стр. 74–80], что говорит о возможном комбинировании этих мелодий и техник. Это свидетельствует о возможности прерывать танец и вступать в него не дожидаясь перерыва в музыке. Этим практика вальсирования существенно отличается от правил танцевания кадрили и контрдансов того времени, в которых пара участвовала в танце от начала и до конца мелодии, пока весь сет не закончит выполнение фигур.

1.2 Вальс в три па

Основным бальным вальсом XIX века, не исключая и первую его треть, был вальс в три па (Trois temps, на шесть шагов и т.д.).

В начале XIX века вальс в три па (Trois temps Waltz) еще не получил единого названия. В разных источниках эта разновидность вальса упоминается под своим описательным названием (медленный вальс, вальс в шесть шагов, простой вальс), либо называется просто — вальс, обыкновенный вальс. В это же время другие разновидности танца имеют имена собственные. Как то: Немецкий вальс, Тирольский вальс, Сотез, и т.д., из чего можно заключить, что вальс в три па в это время являлся основной формой вальса.

Существуют как минимум три описания техники, достаточно подробных для восстановления танца (см. табл. 1).

Самое раннее из доступных на данный момент описаний — учебник Уилсона, относящийся к 1816 году, в котором танец называется Медленным вальсом (Slow Waltz, чем отличается от сотеза) и относится к французским. Его техника несколько отлична от привычной нам манеры исполнения вальса в три па (см. табл. 1, первая строка). Второй такт для кавалера содержит Pas des Bourée, т.е. три приблизительно равных шага,

в обход проворачивающейся партнерши. Таким образом, за исключением проворота на 2–3 доле первого такта, танцоры не ставят ноги в закрытую позицию.

К тому же, привычное для вальса в три па параллельное положение корпусов в паре тоже не сохраняется — танцуя *Pas des Bourgés*, танцор как бы недоворачивается к пропускающему партнеру. Очень похожее описание вальса встречаем в учебнике Максина [Максин, 1839]. Не владея, видимо, терминологией, Максин вместо *Pas des Bourgés* указывает три шага. В остальном же работа ног мало чем разнится от описанного Уилсоном медленного вальса.

Развитие этой техники видим в описании вальса итальянца Блазиса (см. табл. 1, вторая строка). Здесь на втором такте происходит равномерный разворот, который завершается на третьей доле, в закрытой позиции. Этот вариант вальса в три па сохранился во французских источниках середины века без каких-либо признаков разворота пары боком в круг.

Еще одно описание техники вальса встречаем у Людвиг Петровского (см. табл. 1, третья строка). Оно уже мало чем отличается от привычного нам вальса в три па (закрытие ног в I позиции скорее говорит о нестрогости танцмейстера, чем о каких-либо особенностях), где на второй доле второго такта кавалер переходит во II позицию, на третьем лишь приставляя правую ногу. Очевидное знакомство Петровского с практикой исполнения немецких бальных танцев дает основания полагать, что вальс в три па в Пруссии и Австрии в это время танцевался приблизительно в том же варианте.

Музыка вальса в три па, как и прочих центрально- и восточно-европейских немецких разновидностей вальса в начале XIX века писалась преимущественно в размере 3/8 (например, вальсы Бетховена), чем отличалась от некоторых Немецких танцев, аллеманд и лендлеров, которые составлялись в размере 3/4. Следует отметить, что в эпоху классицизма, музыкальный размер в значительной степени влиял на скорость исполнения мелодии и, значит, на примере сохранившихся нот можно заключить, что вальсы танцевались значительно быстрее аллеманд и лендлеров. Таким же размером 3/8 обладают и вальсы в учебнике Уилсона, а в сборнике Жюльена чередуются мелодии 3/4 и 3/8.

О достаточно скором исполнении вальса пишет, или даже жалуется, Дж. Йейтс:

Вальс, когда он хорошо исполняется под спокойную мелодию, является одним из самых изящных из интересных танцев. Как, или почти как Аллеманда. Но модные скачки, которые сегодня узурпировали это название, на самом деле не являются ни вальсом, ни сotesом, ни полонезом [Здесь полонез, очевидно, — род вальса. Прим. пер.] ни чем-либо иным, в чем можно распознать танец. Это — ни что иное, как шумная игра, лишённая смысла и разнообразия словно, движение мельничной лошади... [Yates, 1829, с.55–56]

Быстрый темп исполнения, возможно, и привел к преобразованию трех шагов вперед (*Pas des Bourgés*) в один вперед+один вбок+приставить ногу и, таким образом, изменения положения корпусов партнеров между тактами до параллельного.

Отметим, что свидетельство Йейтса, наравне с пушкинским «однообразный и безумный...» начала 1820-х, говорит как о скорости (очевидно — относительно других современных авторам танцев) вращения, так и об отсутствии в этом танце фигур. Описаний каких-либо фигур нет и в танцевальных учебниках. Однако Людвиг Петровский указывает технику вальсового променада, предлагая его для отдыха после длительного вальсирования или напротив — для вступления в вальс.

По-видимому, для таких же целей Томас Уилсон описывает *pas Marché* (March steps).

Хотя изображения самого начала XIX века, созданные когда вальс только утверждался в бальных залах, показывают что в это время танец состоял не только из

одного вращения, предполагая действия в полукрытой и открытой паре.

1.3 Сотез

Еще одним популярным парным танцем начала XIX века был вальс Сотез, название которого происходит от французского глагола sauter — скакать. Сам вальс также имеет французские корни. Как отдельный, самостоятельный танец, Сотез выделился в первой трети XIX века, именно в это время появляются музыкальные записи этого танца, и сам он, так или иначе, упоминается в танцевальных учебниках и используется в составных танцах (например The Royal Galopade [Guardiola, 2009]). Как и в случае с обычным вальсом, к сотезу сперва отнеслись не очень приветливо. Известна французская карикатура, изображающая всю неестественность нового модного вальса (см. [pemberley]).

Но через несколько лет сотез уверенно закрепится во французских и английских балльных залах.

Строго говоря, едва ли сотезом называлась какая-то определенная техника вращения — этим названием могли называть в Европе любой способ кружения с прыжком на первой доле. Только Томас Уилсон (пока единственный достоверный источник начала XIX века, описывающий сотезы) подает два примера этого вальса. Очевидно, чем-то вроде техники сотеза предлагает вальсировать в англезях (вероятно, на пусете) Петровский. Подобные вращения можно встретить в середине и конце века в Скотишах, в пусетах шотландских контрдансов (two-step waltz, [Mackenzie, 1910]), других подобных танцах. Музыкальный размер, используемый в этих вальсах, выводится из 6/8 [Wilson, 1815?b] (где такт отчетливо разбивается на две акцентированные части) к 2/4 [Clariches, 1815?] с такой же структурой такта.

Различие достаточно условно и на хореографию танца практически не влияет.

В Австрии сотез, как отдельный танец, популярен не был — ни Моцарт, ни Сальери, ни Гайдн, ни Бетховен, ни Ланнер не писали сотезов, хотя вальсов (на 3/8 и 3/4), лендлеров и аллеманд сочинили множество. В русских учебниках также ничего не говорится об этих вальсах как отдельном жанре, но вальсирование в контрдансах с двухдольным размером позволяет предполагать использование в них либо сотеза, либо близких по форме техник.

Вместе с тем очевидно влияние сотеза на описанные в 1825 г. Петровским немецкие вальсы, которые и по его свидетельству, и по своей форме имеют явные признаки влияния французских прыгающих техник (см. подробнее Немецкие вальсы).

Главное отличие Сотеза от вальса в три па — выразительное акцентирование первой доли такта, на которую выпадает прыжок. Музыка, предлагаемая для сотезов, независимо от размера, предполагает один полуоборот на один такт (см. табл. 2).

Как видно, кроме прыжка на первой четверти, этот вариант сотеза отличается в технике от обыкновенного вальса еще и продвижением кавалера по л.т. после проворота на левой ноге.

Похожий вариант сотеза — вальс в три па с жете на первой доле на 2/4 — неожиданно войдет в моду в парижских залах в середине 1850-х гг. [Coulon, 1860, с.70] и будет достаточно распространен в США во второй половине века под названием Hop-Waltz.

Второй описанный Уилсоном сотез — быстрый (The Jeté or Quick Sauteuse Waltz) — исполняется под музыку того же размера, но в более быстром темпе (см. табл. 3).

Здесь Уилсон особенно отмечает, что оба партнера танцуют одинаковые шаги — прыжком во II позицию. Схема этого танца, как видно, легко и естественно раскла-

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1 (1/4)	подпрыгивая и поворачиваясь корпусом, л.н. во II; п.н. в высокую V сзади л.н.	п.н. прыжком в IV, (Pas des Bouréé)
2 (1/8)	п.н. во II	л.н. Pas des Bouréé
3 (1/4)	л.н. в V сзади	п.н. Pas des Bouréé
4 (1/8)	затакт (начало нового прыжка)	затакт (начало нового прыжка)

Таблица 2: Sauteuse Waltz (Т. Wilson, 1816)

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	(не описано) Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	(не описано) Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1(3/8)	подпрыгивая и поворачиваясь корпусом, л.н. во II;	подпрыгивая и поворачиваясь корпусом, п.н. во II;
2(3/8)	п.н. в высокую V сзади л.н., продолжая доворот	л.н. в высокую V сзади п.н., продолжая доворот

Таблица 3: The Jeté or Quick Sauteuse Waltz (Т. Wilson, 1816)

двывается под музыку 2/4, и в учебнике Цорна [Zorn, 1905, стр. 240] этот вальс описан именно в таком размере.

Этот сотез тоже не будет забыт, хотя в качестве самостоятельного танца существовать уже не будет. С середины века его техника будет использоваться как второе па скоттиша в размере 4/4 под названием Hop Waltz или La Sauteuse (напр. [Garmo, 1875, стр. 104]).

В целом можно говорить, что Сотез занимал значительное место как самостоятельный танец в балльных залах Франции и Британии первой трети XIX века, после чего его популярность пошла на убыль в связи с появлением новых парных танцев, таких, как вальс в два па, скоттиши, польки и проч. Но техника сотезов не была забыта, в том или ином виде просуществовав до конца исследуемого периода.

1.4 Немецкие вальсы

Когда танцмейстеры начала XIX века говорят о разнообразии вальсов, они обычно имеют в виду немецкие вальсы. И если правда, что вальс имеет немецкие корни, это не удивительно. Сегодня нам доступно несколько описаний немецких вальсов: первое, от Уилсона, описывает немецкий вальс до влияния сотеза (см. табл. 4).

Немецкие вальсы у Петровского несколько отличны от описания Уилсона, как по технике, так и по своему характеру:

Немцы в старину танцевали его (Вальс) как можно потише с вытянутыми не только ногами, но и целым корпусом, поднявшись на носках, что называли steif; подвигали ноги свои и фигуры так тихо, что не слышать, а видеть только можно было повороты танцующих. Но [...] молодые, пылкие Немцы вздумали переменить что нибудь у Англичан и Французов и тихое переделали на скорое и на совершенно

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в закрытой позиции	Лицом в круг, ноги в закрытой позиции
1	поворачиваясь корпусом, л.н. во II на полную стопу;	п.н. в IV
2	п.н. Соурée: ставится на полную стопу за левой, левая слегка поднимается перед ней	л.н. с подъемом или подпрыгиванием приводится вперед, до V (III) спереди
3	л.н. Соурée: ставится на полную стопу сзади на место правой, правая слегка поднимается перед ней	п.н. в IV

Таблица 4: Немецкий вальс (Т.Wilson, 1816)

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1	поворачиваясь, л.н. во II	п.н. прыжком в IV, л.н. в высокую III сзади
2	п.н. в V	доворачиваться
3	Проворачиваясь, подняться на носках и подпрыгнуть на левой, п.н. спереди на воздухе	л.н. пяткой подбивает пятку п.н. спереди (по х.т.)

Таблица 5: Вальс в 5 шагов, прыгающий, отбиваемый впереди (Л.Петровский, 1825)

скорое. Вместо того, что предки их танцовали в шесть шагов, ходя на носках, молодые, дабы разниться с ними, одни выдумали вальс прыгающий в пять шагов с отбивкою впереди, другие в пять шагов с отбивкою назад, иные напоследок дабы совершенно отличиться, в четыре шага с отбивкою впереди и назад. [Петровский, 1825, стр. 68–69]

Интересно, что упомянутый *steif* удивительным образом перекликается с манерой исполнения французского медленного вальса. Описываемые Петровским вальсы с отбивками, очевидно, танцевались не только немцами, но и народами Российской Империи, поскольку подробно автором описаны (см. табл. 5, 6).

Комбинация вальсов, в которых ногу подбивают в обоих полуоборотах, названа Пет-

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1	поворачиваясь, л.н. во II	п.н. в IV
2	доворачиваться, п.н. в высокой II	л.н. по II
3	Подбить правой	п.н. в I

Таблица 6: Вальс в 5 шагов, отбиваемый назад (Л.Петровский, 1825)

ровским *Вальс в 4 па, прыгающий*.

2 Середина века.

В середине XIX века, приблизительно в конце 30-х — начале 40-х годов, популярность вальса была весьма подпорчена модной полькой. Но вместе с тем в бальных залах становилось все больше круговых танцев: вальс, полька, галопад, скоттиш, редова — вот только основные круговые парные танцы, распространившиеся во второй трети века по европейскому и американскому континенту. Они резко меняют атмосферу бала. Строгая, теряющая технику кадрили, томный вальс в три па с большой дистанцией в паре заменяются резкими, прыгучими, но при этом легкими и потому веселыми техниками. Эти танцы не имели определенной схемы и даже направления вращения в паре — определялась лишь техника их исполнения и, иногда, основные фигуры. Количество желающих поучаствовать в танце не ограничивалась количеством мест в каре или контрдансном сете, в связи с чем в бальных залах нередко возникала путаница, весьма затрудняющая исполнение круговых танцев, особенно к середине века. В связи с этим на публичных балах (иногда в помощь Мастеру церемоний, иногда и без него) стали назначать распорядителей или стюартов, которые следили за порядком в зале, в особенности — за количеством и чередованием пар на танцполе [Cellarius, 1847, с.138–139], [Warne, 1866, стр. 28], [Radestock, 1877, с.43].

Функции распорядителя, в отличие от мастера церемоний, состояли преимущественно в организации танцев, хотя и распорядитель выполнял функции представления и поиска партнеров.

Круговые танцы.

Вальс, Галопад, Полька и Скоттиш начинаются от длинной стены бального зала, где пары выстраиваются в ряд одна за другой. Присоединяющиеся позже пары должны пристраиваться в конце колонны, поскольку становиться перед кем-либо невежливо. Если бальный зал заполнен, распорядитель не разрешает дополнительные туры и делает серьезный выговор каждому нарушителю этого правила, поскольку при большом количестве танцующих совершенно невозможно поддерживать порядок в зале [Meуen, 1852, стр. 15–18].

Как видим, именно теснота в бальных залах, а вовсе не выполнение этикетных норм, повлекла за собой администрирование круговых танцев. Это, в свою очередь, привело к «правилу двух туров» в парных танцах, которое и обеспечивало чередование пар на танцполу.

Кроме того, круговые парные танцы регулировались и другим правилом, рекомендовавшим неспособным поддерживать темп движения парам перемещаться из общего круга к центру зала [Hillgrove, c1863, стр. 158].

В технике вальсирования к этому времени уже не встречаются высокие полупальцы и твердые колени, как то описывают Уилсон и Петровский. Характер танца теперь предполагает кружение на низких полупальцах, не напрягая колени, но и не сгибая их:

Не нужно пытаться идти на высоких полупальцах или постоянно держаться на каблучках — половины стопы вполне достаточно для уверенной поддержки равновесия без потери легкости.

Только в некоторых случаях и при использовании сложных элементов, характерных для вальса в два па, и только для дам допускается изменять обычную позицию и подниматься на полупальцы, как будет показано далее. Но следует помнить, что это исключение, а во всех движениях вальса тело не должно изменять естественное положение, гарантирующее одновременно элегантность осанки и легкость исполнения шагов [Cellarius, 1849, гл. VII].

Танцор должен держать колени несколько расслабленными. Излишнее их напряжение вызывает напряженность движения и принуждают танцора к прыжкам. Но колени сгибаются совсем мало и почти незаметно для глаза — излишнее сгибание не только неэстетично, но и вредит вальсу так же как и напряжение [Cellarius, 1849, гл. VIII].

При этом до середины XIX века разнообразие в вальсе и других круговых танцах достигалось в основном за счет изменения техники вращения. Таким образом возникают польки-вальсы, вальсы-мазурки, редова, полька-редова, полька-мазурка и проч. Комбинации разных техник создают такие новые танцы и жанры, как: скоттиш, варшавянка, эсмеральда, горлица, датский танец.

Вместе с тем, в парных танцах возникает разнообразие в пределах основной техники. Кавалеры стали использовать правый и левый оборот (сначала в вальсе в два па, затем, к 1860-м гг., в три па), прямой и обратный ход, пируэты (провороты) [Garino, 1865, стр. 35], [Roberts, 1875, стр. 44], [Garino, 1875, стр. 88, 103], однако традиции танцев с заданной последовательностью фигур, подобно фигурным вальсам, в середине XIX века не наблюдается. Напротив, немногочисленные танцы, состоящие из двух-трех фигур, приобретают собственные имена и не привязываются к определенной мелодии.

2.1 Вальс в два па.

Первое вероятное описание вальса в два па можно встретить в учебнике Петровского под названием Wiener Walz:

Еще другого рода вальс случалось мне видеть, под названием Wiener Walz, состоящий из двух шагов, которые заключаются в том, чтобы ступить на правой, да на левой ноге и притом так скоро, как бы шалёной танцовали [Петровский, 1825, с. 70]

В книге 1873 года (переиздание 1840-х) известный танцмейстер Кулон рассказывает: *Этот вальс впервые появился при венском дворе и был станцован на парижских Opera-Balls. На карнавале 1832 года его станцевал балет, но танец остался без внимания. Спустя полгода в Баден-Бадене его станцевал собравшийся там высший свет и танец был отмечен. По закрытии сезона, когда представители европейских элит возвратились в свои столицы, вальс в два па был представлен на балах в Берлине, Санкт-Петербурге и Лондоне. Но лишь в последние несколько лет он превзошел по популярности остальные вальсы [Coulon, 1873, с71–72].*

Француз Целлаирус [Cellarius, 1849], описывая этот вальс, особенно отмечает что немцы танцуют его замечательно. Итальянец Карло Блазис считает [Blasis, 1831, стр. 34] что вальс в два па произошел из сотеза, который также называется Русским вальсом (в работе 1828 Блазис еще не смешивал Русский вальс и сотез).

Уже в самом конце века гомельский танцмейстер Идельсон назовет вальс в два па искаженным немецким и вменит это искажение в вину французам [Идельсон, 1899].

И все-таки вальс в два па действительно имеет австрийские корни и его возникновение связано со знаменитой венской композиторской школой, где Ланнер, Шуберт,

Иоган Штраус I пишут замечательные вальсы, отличающиеся от более ранних не только ускорившимся темпом, но и достаточно резкими его изменениями в ходе исполнения танца. Подобное изменение тут же встречаем в чертах вальса в два па, главное отличие которого от старого вальса состоит даже не в технике вращения, в которой используется па галопа. Подробнейший рассказ Целлариуса говорит о смене характера танца — теперь вальсирующая пара, варьируя размер шага, и, очевидно, следуя музыке, могла значительно ускориться и приостанавливаться. Во избежание головокружения (а темп вращения вырос) пары могли легко идти несколько тактов без вращения. Дальнейшим развитием техники танца стала реверсная (*à l'envers*) и обратная (*rebours*) его форма, что, конечно, не добавило порядка в бальных залах, в которых и без того одновременно танцевали редову где-то в уголке, старый, относительно медленный вальс в три па на основном пространстве, и, обгоняя старомодных тихоходов — новый быстрый вальс в два па. Возможность быстрой смены направления вращения и направления передвижения, легкость изменения скорости стали визитной карточкой нового вальса [Cellarius, 1849, гл. X].

Галопообразная техника нового вальса позволяла делать переход на реверс и ребор без пауз и выразительных остановок, но обязывала партнеров уделять внимание ведению в паре, для чего кавалер использовал преимущественно правую, но иногда и левую руку [Ferrero, 1859, стр. 142]. Такое новшество способствовало свободному передвижению пары в зале. Партнерам стало проще обходить другие пары, они могли достаточно резко изменять направление и скорость движения. Соответственно, бальный зал во время массового исполнения вальса не радовал глаз красивыми равномерно вальсирующими кругами. Открывающийся вид скорее походил на хаотичные перемещения закрытых пар под музыку.

Этот вид вальса стал широко известен, но особенной популярностью пользовался во Франции и Британии [Ferrero, 1859, стр. 149], [Durang, c1856, стр. 61], где, наравне с полькой, почти совершенно вытеснил из бальных зал старый вальс, став одним из модных новшеств европейских зал. Вместе с тем, новая техника не вызвала особого доверия в США, и в американских учебниках неоднократно встречаются пренебрежительные отзывы о модном европейском танце, называемом американцами *ignotamus*.

Вальс в два па отличался от традиционного еще и постановкой партнеров в паре — кавалер и дама стоят немного ближе, слегка склонившись плечами. К 60-м годам этот взаимный наклон был перенесен на другие парные танцы, и в старом вальсе в три па пропала описываемая Целлариусом отстраненность партнеров. Иногда в вальсе в два па кавалеру предлагалось сместиться на пол-корпуса дальше дамы (чтобы облегчить себе разворот на глассаде) и отклониться направо.

Техника вальса в два па описывается в разных источниках приблизительно одинаково (см. табл. 7).

Следует обратить внимание, что разворот происходит на каждый первый глассад (кроме первого такта).

В этом виде, фактически без изменений, вальс в два па просуществовал до конца XIX века. Отдельно следует отметить только несколько встречающихся особенностей:

1. Во французских источниках середины века в описании этого вальса *chassé* предлагается делать на одну долю, а на первые две — *Glissé*[Gawlikovski, 1858, стр. 50], [Blasis, 1831, стр. 36].
2. Достаточно редко, но встречаются описания вальса в два па, где разворот начинается уже на *Chassé*.

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1	Glissé влево с левой	Glissé вправо с правой
2–3	Chassé с левой: подтянуть п.н. к левой, вынести л.н. влево	Chassé с правой: подтянуть л.н. к правой, вынести п.н. вправо
1	Разворачиваясь на л.н., Glissé назад с правой	разворачиваясь на п.н., Glissé влево с левой
2–3	Chassé с правой: доворачиваясь, подтянуть л.н. к правой, вынести п.н. вперед	Chassé с левой: подтянуть п.н. к левой, вынести л.н. влево

Таблица 7: Вальс в два па (середина XIX века)

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1	Glissé влево с левой	Glissé вправо с правой
2–3	Слегка пропуская даму вперед: Chassé с левой: подтянуть п.н. к левой, вынести л.н. влево	Слегка заходя вперед от кавалера: Chassé с правой: подтянуть л.н. к правой, вынести п.н. вправо
1	Разворачиваясь на л.н., Glissé вперед и вправо с правой	разворачиваясь на п.н., Glissé назад с левой
2–3	Chassé с правой: подтянуть л.н. к правой, вынести п.н. вправо	Chassé с левой: подтянуть п.н. к левой, вынести л.н. влево

Таблица 8: Переход на реверс в вальсе в два па (Целлариус 1840-е)

Популярность вальса в два па в Европе заметно уменьшилась в 1890-х годах и к началу XX века упоминания об этом танце уже почти не встречаются.

Особое внимание авторы книг уделяют тому, что в вальсе в два па отсутствуют какие-либо прыжки и толчки — вальс исполняется быстро, с изменяющимся темпом, переходами на вращение и обратный ход, но все это пара делает плавно [Reilley, 1870, стр. 113].

2.2 Вальс в три па.

Исследование вальса в три па середины XIX века, этого, как нам кажется, самого популярного в XIX веке танца, приводит к удивительному выводу, что уже в начале 40-х годов века этот вальс считается устаревшим во Франции и Британии, где его вытесняют к этому времени вальс в два па. На это указывает Целлариус [Cellarius, 1849], об этом пишет Эдвард Ферреро [Ferrero, 1859, стр. 143, 149], отмечая, что с конца 30-х годов вальс в три па вытесняют из бальных зал редова и другие, похожие на полку танцы (ведь именно полка в это время — самый популярный парный танец).

Сохранив за собой репутацию однообразного и тихого танца, вальс в три па уступает место более вариативным и быстрым танцам — в вальсе в два па есть реверс и ребор, в нем легко можно варьировать скорость движения. Редова — вальсовая сестра модной полки. Но зато вальс в три па при умелом исполнении красив и потому не покидает бальных зал, хоть и отнесен на второй план. Французская практика его исполнения в основном совпадает с приведенным в Табл. 9 описанием [Blasis, 1831, стр. 34], [Cellarius, 1847, стр. 29], [Gawlikovski, 1858, стр. 46].

К 40-м годам формируется особая позиция партнеров для этого вальса, которая со временем будет вытеснена позицией для вальса в два па. Так, в середине века партнерам предлагалось держаться несколько отстраненными, дама слегка отклонялась от кавалера, голова поворачивалась немного левее (в направлении правого плеча партнера).

В двух доступных Российских источниках середины века [Максин, 1839; Клем, 1873] в описаниях вальса в три па можно наблюдать интересную особенность — кавалер здесь начинает танец с внешней стороны круга. При этом в обоих упомянутых учебниках техника вальса в три па, по сравнению с европейскими изданиями, описана весьма неаккуратно, но вальс скорее похож на французский в три па за исключением некоторых деталей.

В это же время в англоязычных источниках (британских и американских) начинают появляться описания вальса в три па [Warne, 1866, стр. 60], [Durang, c1856, стр. 64] где на первой доле кавалеру предлагается идти не во II, а в IV позицию диагонально назад, что свидетельствует о небольшом изменении динамики оборота, который стал заканчиваться в четверть оборота к центру. Дальнейшее развитие этого смещения в обороте до положения боком к центру круга прослеживается в американских источниках, где уже к 1860-м годам танцмейстеры разделили французское описание вальса в три па (Целлариуса) и свою практику, хотя в книгах часто встречаются и «европейские» схемы. В дальнейшем различия только увеличивались, что связано с большей популярностью и, следовательно, практикованием и развитием вальса в три па именно на американском континенте.

В это время во Франции и Британии модно танцевать вальс в два па [Warne, 1866, стр. 61], [Durang, c1856, стр. 58] и старый вальс «консервируется» в старом положении (во Франции — в варианте Целлариуса), но зато, под влиянием более модного вальса в два па, перенимает его реверсную форму [Warne, 1866, с.62], [Gawlikovski, 1858,

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	(не описано) В четверть оборота, ноги в III п.н. спереди.	(не описано) Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди
1	поворачиваясь, л.н. в IV, диагонально назад	п.н. в IV
2	п.н. в III назад	л.н. по II
3	поворачиваясь, л.н. в III назад	п.н. в III, доворачиваясь на двух ногах

Таблица 9: Американский вальс в три па (середина XIX века) [Howe, c1858, стр. 119], [Durang, c1856, стр. 64]

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III л.н. спереди
1	Jeté перед дамой с левой	Jeté вперед с п.н., поднимая позади левую
2	разворачиваясь, п.н. в III позади	Coisé с левой, п.н. в IV
3	Emboîté л.н. в III позади	Jeté вперед с п.н., поднимая позади левую
4	п.н. в IV вперед	Jeté перед кавалером с л.н., поднимая позади правую
5	доворачиваясь, л.н. Glissade немного назад и в сторону	доворачиваясь, л.н. Glissade немного назад

Таблица 10: Вальс в пять па Перрота

стр. 42] и вообще вариативность. Хотя четких описаний перехода с правого вращения на обратное в этом вальсе не приводится.

2.3 Вальс в пять па.

Вальс в пять па — совершенно новый танцевальный жанр, характерный в основном для середины XIX века. Но и в последней трети, особенно в американских источниках, нередко упоминаются различные описания этих вальсов.

Возникновение такого танца, видимо, связано с популярностью песен и мелодий характерного размера 5/4, которые могли попадать на сцену из народной среды. Для «обтанцовывания» такой музыки и были выдуманы техники вальсов в 5 па.

Первое из известных на данный момент описаний принадлежит Целлариусу, который без лишней скромности сообщает нам [Cellarius, 1849, стр. 61] как англичанин Перрот посвятил этот вальс самому Целлариусу. Вполне возможно, так оно и было. Особенно если учесть, что описанный в указанной книге танец носит достаточно искусственный характер. Партии кавалера и дамы в нем не просто несимметричны, а полностью различаются (см. табл. 10).

В исполнении этого вальса Целлариус допускал и реверсную форму.

Следующее описание вальса в пять па мы встречаем в американских источниках [Ferrero, 1859, стр. 152–153], [Hillgrove, c1863, стр. 181–182], но там уже можно увидеть

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спереди.	Лицом в круг, ноги в III п.н. спереди.
1	Glissé с левой по х.т.	Glissé с правой по х.т.
2	подтянув правую, подпрыгнуть на ней, выставив л.н. вперед на носок.	подтянув левую, подпрыгнуть на ней, выставив п.н. вперед на носок.
3	Снова подпрыгнуть на правой, л.н. закрыть за п.н.	Снова подпрыгнуть на правой, п.н. закрыть за л.н.
4	Glissé с левой перед дамой	Glissé с правой взакрест с л.н. кавалера
5	доворачиваясь, закрыть п.н. перед левой	доворачиваясь, закрыть л.н. за правой

Таблица 11: Вальс в пять па (США)

симметричную технику для обоих партнеров. Кроме того, описанный вариант вальса в пять па не выбивается из контекста других парных танцев, описанных в сборниках. И это, вдобавок к прямому указанию о популярности танца, дополнительно свидетельствует о его использовании в американских бальных залах, в отличие от варианта Целлариуса.

Впоследствии вальс в пять па (иногда и вариант Целлариуса) можно встретить только в американских источниках. Видимо, попытка развития этого танца в парижских и лондонских залах не увенчалась успехом.

И к этому вальсу, согласно исходного описания, применимо обратное вращение «как и в других вальсах».

3 Некоторые особенности вальсов конца века.

Конец XIX века по отношению к вальсу, да и другим парным танцам, характеризуется смягчением прыгающих техник.

Авторы книг 1860х–1870х годов пишут о том, что сейчас уже не прыгают и не подсакивают, как раньше (напр. [Garino, 1875, стр. 85], [Warne, 1866, стр. 64]); в польке жете нередко переходит во второе глиссе [Warne, 1866, стр. 69–70], [Blasis, 1831, стр. 37], оставляя лишь соте на затакте или четвертой доле; в кадрилих почти забывают даже о шассе, и характер танцев в бальном зале «приземляется». И это не удивительно — женская мода 1860х - 1870х не способствовала прыжкам.

Впоследствии еще появятся вальсы с небольшими прыжками. Но эти прыжки «вырастут» из плие, из приседания, которое, в свою очередь, является продолжением «опускания» вальса с высоких полупальцев и твердых колен, через низкие полупальцы и мягкие колени, на пятки и гнущиеся колени. Выход из подседания на ровные ноги с полупальцами и возродит в последней декаде века, когда платья снова станут легкими, прыгающий вальс.

Позиции ног в это время продолжают «вворачиваться» в закрытой позиции, до острого угла, хотя правильным в танцах еще называется прямой угол между ногами [Greene, 1889, стр. 3]. Иногда стопы становятся и вовсе параллельными.

К концу века и в Европе, не говоря уже о США, вальс в два па танцуют все меньше,

что отражается в сборниках и учебниках, а в 1901 году в самоучителе Тихомирова [Тихомиров, 1901, стр. 28] автор прямо указывает: «*В настоящее время коренной вальс в два па уже не танцуется нигде*». На первое место в европейских бальных залах возвращается вальс в три па, который в это время отличается БОльшим техническим разнообразием и предстает в новых интересных вариациях, которые использовались для разнообразия в танце:

Различные шаги вальсового семейства, состоящие из Простого вальса, Hop waltz, Redowa waltz, Glide waltz, могут танцеваться отдельно, попеременно и в разных сочетаниях. [Garmo, 1875, стр. 100]

Несмотря на это, некоторые танцмейстеры все-таки указывали (и, думается, небезосновательно), что для разных типов вальсов необходима музыка с характерными темпами и акцентами.

Одновременно в зале можно наблюдать картину, как под одну и ту же музыку пары пытаются танцевать разные вальсы, не смотря на то, что темп больше соответствует лишь одному из них. [Dodworth, 1900, с. 41]

Этот же автор знакомит нас с приблизительным соотношением скоростей вальсов. Так, согласно Додворту, самым быстрым был Hop Waltz, за ним шел вальс в два па, который по скорости был подобен редове. За редовой шел Two-step Boston и последним, наиболее медленным, Boston (он же Glide waltz) [Dodworth, 1900, с. 41].

Вместе с тем, к концу века отношение к бальному танцу несколько изменяется: в моду входят новые «малые танцы», отличительной чертой которых становится четкая, прописанная по тактам схема. В отличие от подобного явления середины века, где у скоттишей, редов, полек-мазурок и других малых танцев описывалась техника, в пределах которой танцоры могли импровизировать с направлением и скоростью вращения, а танцев со строгими схемами возникало достаточно мало (Варшавянка, Эсмеральда), в конце XIX века можно встретить россыпи сочиненных тем или иным автором коротких танцев в пределах одной-двух техник: Миньон (вальс), Pas des Quatre (скоттиш), Pas des Patineurs (полька) и т.д. и т.п. Часто эти танцы четко ассоциировались с определенной мелодией и именно это явление, видимо, стало прародителем фигурных вальсов, возникших в самом конце XIX - начале XX века.

3.1 Положение партнеров в паре.

Как отмечалось, если в середине века для вальсов в три па и в два па существовали отдельные рекомендации по положению партнеров в паре, к последней трети XIX века основные черты закрытой пары стали едиными для всех круговых танцев:

Дама: Стоит напротив партнера, едва склонившись и положив левую руку ему на плечо (имеется ввиду часть руки от плечевого до локтевого сустава).

Расстояние между партнерами поддерживается небольшим, но кавалер и дама не соприкасаются в танце.

Кавалер: находится напротив дамы, слегка сместившись влево, правой рукой удерживая партнершу за талию, либо чуть выше, но не обнимая даму, а располагая ладонь посередине спины.

Левой рукой кавалер поддерживает правую руку дамы. В большинстве случаев левая рука кавалера окружена вниз и поддерживает руку дамы так, чтобы ладони партнеров не соприкасались.

К началу XX века положение партнеров в паре стало изменяться: соединенные руки могли быть подняты до уровня плеча вытянутыми или согнутыми к себе. Расстояние в паре также стало возможным сократить.

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной по х.т., ноги в I.	Лицом по х.т., ноги в I.
1	Скользить левой назад и влево в IV	Скользить правой вперед и вправо в IV
2	Скользить правой назад и вправо в IV	Скользить левой вперед и влево в IV
3	Приставить левую к правой в I	Приставить правую к левой в I

Таблица 12: New Waltz [Cartier, с1879, стр. 28]

3.2 США: Новый вальс в три па.

Непереходящая популярность вальса в три па на американском континенте обусловила его более активное развитие именно в этом регионе. В то время, как в Европе вальс в три па до 1880-х годов оставался неизменным, уже начиная с 1860-х годов в США отслеживается разворот вальса в три па лицом (спиной) по ходу танца. Этот процесс показал в своей статье Фабио Моллика [Моллика].

Но, конечно, изменения в американском вальсе проходили не везде одинаково и синхронно. До 1870-х годов в источниках можно встретить описания вполне традиционного вальса в три па [Brooks, с1866, стр. 17], [Reilley, 1870, стр. 113], а к концу 1870-х появляются очень характерные особенности и помимо положения партнеров относительно линии движения.

В это время в американских учебниках появляется упражнение для обучения вальсу в три па — вальс по квадрату [Garino, 1875, стр. 101], [Cartier, с1879, стр. 25–28]. Оно-то и привело к тому, что разворот пары начал смещаться на третью долю, а на вторую идущий спиной партнер вместо закреста продолжил продвижение по ходу движения небольшим шагом.

Тут же (с.28) описывается интересный «новый вальс» (New Waltz), где на «2» идет продвижение, но сам танец, очевидно, идет неким зигзагом (см. табл. 12).

В следующем издании [Cartier, с1882, стр. 43] вместо него будет описан **Glide Waltz** на два шага (подставить на «два», поворот на «три») и это уже почти прямое указание на то, что вальс утратил характер непрерывного кругового танца. Ведь для полного оборота нужно сделать квадрат.

К 1885 году относится еще один Вальс в три па, «как обучает Американское общество профессоров танца» [Rivers, с1885, с.42] (см. табл. 13).

И вот в 1889 году Харви [Harvey, с1889, стр. 67] прямо рассказывает читателю о том, что простой вальс, с кружением на пируэтах, где оборот делался на два такта, тот, который быстро вызывал головокружение и усталость — этот вальс танцевали наши дедушки. Сейчас вальс танцуются на более открытых шагах (вместо пируэта). В следующем году Гилберт [Gilbert, 1890] также строго разделит старый вальс «в диагональ» и новый с прыжками без пируэта.

В подробнейшем учебнике вальса [Sihore, 1891, с.17–50] вся отработка вальсов идет по треугольникам и квадратам (см. рис. 1).

Конечно, из всего этого не следует, что американцы танцевали вальс исключительно по квадрату. Для продвижения по ходу танца использовался променад в закрытой паре. Он же служил удобным и, видимо, основным способом перехода на реверс [Dodworth, 1900, с. 35–42]. Кроме этого существовал и переход через баланс [Garino, 1875, стр. 88, 103], но он встречается в источниках реже.

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной по х.т., ноги в I.	Лицом по х.т., ноги в I.
1	Скользить левой назад или jete левой назад (правая вытянута, каблук поднят)	Скользить правой вперед или jete правой вперед (левая вытянута, каблук поднят)
2	Скользить правой назад в IV (твердые колени, пятка поднята)	Скользить левой вперед в IV (твердые колени, пятка поднята)
3	Приставить левую к правой в I, обе ноги на носках, поворот на 90°	Приставить правую к левой в I, обе ноги на носках, поворот на 90°

Таблица 13: Вальс [Rivers, c1885, c.42]

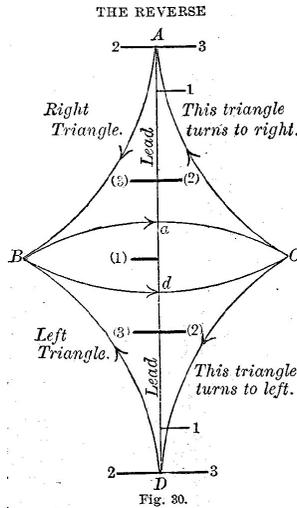


Рис. 1: Схема отработки вальса [Sihore, 1891, 1891]

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной по х.т., ноги в I.	Лицом по х.т., ноги в I.
1	Шаг левой назад приблизительно на 18", приседая на правой ноге	Приседая на левой ноге шаг правой вперед на пятку (колени прямые) приблизительно на 18".
2	Вывести правую за левую не больше чем на 6", ноги выпрямить и приподняться на носках. Вывода правую ногу, сделать поворот приблизительно на полкруга вправо.	Вывести левую ногу за правую приблизительно на 18", ноги выпрямить и приподняться на носках. Вывода левую ногу, сделать поворот приблизительно на полкруга вправо.
3	Заканчивая поворот, подтянуть левую к правой в I, опустившись на пятки.	Заканчивая поворот, подтянуть правую к левой в I, опустившись на пятки.

Таблица 14: Boston [Dodworth, 1900, с.35]

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной по х.т., ноги в I.	Лицом по х.т., ноги в I.
1	Шаг левой назад приблизительно на 24", низко приседая на правой ноге	Шаг правой вперед приблизительно на 24", низко приседая на левой ноге
2	Подтянуть правую к левой, делая в это же время поворот на левой приблизительно на полкруга вправо.	Подтянуть левую к правой, делая в это же время поворот на правой приблизительно на полкруга вправо.
3	Приподняться на носках и опуститься.	Приподняться на носках и опуститься.

Таблица 15: Two-step Boston [Dodworth, 1900, с.38]

Boston Dip — Glide Waltz

Еще одной характерной чертой американских вальсов стало приседание на первой доле. Впервые оно появляется в начале 1870-х и описывается почти одновременно под названиями Boston и Glide Waltz.

Оба эти вальса очень похожи. Первый шаг в направлении движения (вперед-назад) уже без поворота. Полный оборот на 2 такта. На «раз» шаг с пятки, с не очень акцентированным приседанием. На «два-три» небольшой подъем на низкие полупальцы, «два» — правой взакрест за левую [Dodworth, 1900, с. 35–42] (см. табл. 14).

Де Гармо [Garmo, 1875, стр. 105–106] пишет о том, что Boston Dip (The Dip) произвел небольшую сенсацию и был очень популярен. Но еще до того, как появилась эта мода, он представил этот же вальс под названием Glide Waltz. К этому вальсу, как и к иным американским, применим и даже рекомендован реверс и променад в закрытой паре. Переход на реверс — через променад.

Свое дальнейшее развитие эта техника получила в танце под названием **Two-step Boston** [Dodworth, 1900, с. 38] (см. табл. 15).

Очень похожий вальс, но уже с поворотом по квадрату, встречаем и под названием

Glide Waltz [Cartier, c1882, стр. 43], а позже в Европе с некоторыми изменениями как Венский или Английский вальс [Гавликовский, 2010, стр. 65], [Идельсон, 1899], возможно [Тихомиров, 1901, стр. 28] (но описание невразумительно).

Американские вальсы конца XIX века могут стать темой отдельного исследования, поскольку они очень разнообразны, встречаются во многих источниках и в большом количестве — прыгающие, скользящие, с затянутыми поворотами и т.д. Перечислять их без подробного разбора не имеет никакого смысла, но стоит, пожалуй, привести замечательное по своей форме и емкости мнение англичанки о всем явлении:

Некоторые американские варианты вальса в три па мильг и броски, но Хоп-вальс, медленный вальс и шатающийся (Lurch) — отвратительны.

3.3 Европа: Вальсы в три па.

Как и в американской традиции, в Европе в конце века встречаются совершенно особенные описания этого танца. Строго говоря, здесь к 1890-м годам образовалось целое семейство вальсов, объединяемых этим названием и восходящих к некогда единой технике, описанной в источниках середины века. Как правило, эти вальсы не имеют имен собственных, и все называются вальсом в три па, в отличие от некогда популярного вальса в два па, не изменившего своей техники в течение всего существования.

В Российских изданиях самого конца XIX века [Идельсон, 1899; Гавликовский, 2010] появляется понятие «Венского вальса». К этому же «корню», видимо, примыкает Английский вальс Тихомирова [Тихомиров, 1901], что можно заключить не только из описания последнего (которое хоть и крайне путано, но перекликается с описанием Гавликовского), но и из «официальной» версии происхождения Венского вальса:

Своим происхождением этот танец обязан, по всей видимости, англичанам, ибо при своем появлении он назывался бостон-вальс [Гавликовский, 2010, стр. 65].

(Справедливости ради следует указать, что в Цюрихском учебнике [Bosshardt-Strübi, 1897] Английский и Венский вальсы отличаются: первый относится к вальсам в 6 шагов, второй же — к вальсам в четыре шага.)

Все три российские описания имеют одну общую черту — приседание на опорной ноге перед первой долей и вырастание на третьей. Этот акцент, впервые описанный в Boston Dip [Dodworth, 1900, с. 35–42], видимо, и стал отличительной чертой Венского вальса:

Вальс же венский собственно видоизмененный вальс а trois temps и видоизмененный в том, что в нем выделяются каждые три па качанием то в одну, то в другую сторону и в особенности резким подъемом на третьем па. [Идельсон, 1899]

Следует отметить, что положение пары боком по ходу танца сохранилось почти во всех вариантах вальса в Российской империи, хотя, судя по описаниям вальса в три па Чистякова [Чистяков, 1893, стр. 97] уже далеко не всегда было обязательным.

Не обязательным это положение было и в Западной Европе. Так, во Франции к 1885 году появляется вальс в три па, в котором пара начинает вальсировать дамой вперед, но при этом партнеры начинают с традиционных ног. Этот танец похож на обыкновенный вальс в три па, но «не повернут» к исходной позиции.

Как и на американском континенте, в Европе некоторые разновидности вальса к концу XIX века становятся «прыгающими». Такие варианты можно увидеть, например, у Гавликовского и Чистякова. И точно так же совершенно бессмысленно перечислять здесь многочисленные встреченные варианты вальса в три па, не приводя их подробного разбора. Но можно сказать совершенно определенно, что вальс в три па к концу

Доли	Действие Кавалера	Действие Дамы
Исх. пол.	Спиной в круг, ноги в III п.н. спеди.	Симметрично действиям кавалера
1	Glissé с левой по х.т.	
2	Chassé	
3	Подтянуть правую к левой, вес оставить на правой.	
4	Перепрыгнуть с правой на левую	
5	Подпрыгнуть на левой, правую привести в III высокую позицию.	

Таблица 16: Вальс в пять па № 2 (Конец века) [Gilbert, 1890, стр. 171]

века развился в множество интересных форм, которые могли исполняться одновременно в одном зале под одну и ту же музыку, наравне с, например, вальсом в два па и редовой.

3.4 Вальс в пять па.

Следуя общей тенденции смягчения прыгающих техник, вальс в пять па конца века приобрел в США, где и был распространен, более скользкие формы:

Один из вариантов состоял из двух скользких шагов вбок и полуоборота вальса [Cartier, c1882, стр. 42].

Очевидно, для исполнения этого варианта, необходима музыка с характерным построением такта $2/4+3/4$, либо ровно $5/4$, но не $3/4+2/4$, поскольку подстраивать шаги под такой размер без смещения на полтакта будет весьма неудобно.

Позже, когда к концу века снова стали входить в моду прыгающие танцы, появляется и более динамичный вариант вальса в пять па (см. табл. 16).

Вместе с тем, наравне с новыми вариантами, в источниках встречаются схемы, повторяющие описания вальса в пять па середины века [Gilbert, 1890, стр. 170], [Rivers, c1885].

Список литературы

- [Брэ, 1899] Брэ, Д. Записка баварца о России времен императора Павла. (Перевод с французской рукописи). / Д. Брэ // *Русская старина, Типография Товарищества „Общественная Польза“*. — 1899. — Т. 99. — С. 345–362. — http://memoirs.ru/texts/DeBre_RS99_99_8.htm .
- [Гавликовский, 2010] Гавликовский, Н. Л. Руководство для изучения танцев / Н. Л. Гавликовский. — СПб: Планета Музыки; Лань, 2010.
- [Греч, 2002] Греч, Н. И. Записки о моей жизни / Н. И. Греч. — М.: Захаров, 2002. — <http://fershal.narod.ru/Memories/Texts/Gretch/Gr-3.htm> .
- [Давыдов, 1871] Давыдов, В. Д. Памятные заметки Василия Денисовича Давыдова / В. Д. Давыдов // *Русская старина, Печатня В. Головина*. — 1871. — Т. 3, № 6. — С. 782–792. — <http://mikv1.narod.ru/text/Davydov.htm> .

- [Захарова, 2003] *Захарова, О. Ю.* Светские церемониалы в России XVIII — начала XX в. / О. Ю. Захарова. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
- [Идельсон, 1899] *Идельсон, М. И.* Венский вальс с фигурами / М. И. Идельсон. — Гомель: Типо-Литография Ш. А. Соськина и Х. Кагана, 1899. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/9> .
- [Клем, 1873] *Клем, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с акомпаниментом музыки / Б. Клем. — Москва: Типография П. Ф. Савича, 1873.
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев. Соч. А. Максина. С рисунками и нотами для фортепяно / А. Максин. — Москва: типография Николая Степанова, 1839.
- [Моллика] *Моллика, Ф.* Развитие вальса в три па / Ф. Моллика. — <http://hda.org.ru/lib/10/> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825. — http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm .
- [pemberley] Собрание изображений конца XVIII - начала XIX веков на pemberley.com. — <http://pemberley.com/> .
- [Стуколкин, 1890] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев ... / Л. П. Стуколкин. — СПб: Книжный склад В. И. Губинского, 1890.
- [Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных и Характерных танцев / А. Д. Тихомиров. — Москва: Издание книгопродавца С. Кашинцева, 1901. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.157> .
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях... / А. Д. Чистяков. — СПб: Паровая Скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .
- [Blasis, 1831] *Blasis, C.* The code of Terpsichore: The Art of Dancing ... / C. Blasis. — London: E. Bull, 1831.
- [Blasis, 1866] *Blasis, C.* Carlo Nouveau manuel complet de la danse; ou, Traité théorique et pratique de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours / C. Blasis. — Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.020> .
- [Bosshardt-Strübi, 1897] *Bosshardt-Strübi, J. R.* Leitfaden für den Tanz- & Körperbildungs-Unterricht, mit Anleitungen über den gesellschaftlichen Verkehr. 14 Tafeln mit 118 figürlichen und choregraphischen Darstellungen / J. R. Bosshardt-Strübi. — Zürich: Juchli & Beck, 1897. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.201> .

- [Brooks, c1866] *Brooks, P. C.* The ball-room monitor / P. C. Brooks. — Third edition. — Philadelphia: J. H. Johnson, c1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.030> .
- [Cartier, c1879] *Cartier.* Cartier and Baron's practical illustrated waltz instructor, ball room guide, and call book. Giving ample directions for dancing every kind of square and round dances, together with cotillons – including the newest and most popular figures of "the German." / Cartier, Baron. — New York: Clinton T. De Witt, c1879. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.182> .
- [Cartier, c1882] *Cartier.* Cartier's practical illustrated waltz instructor, ball room guide, and call book. Giving ample directions for dancing every kind of square and round dances, together with cotillons—including the newest and most popular figures of "the German." / Cartier. — New York: Clinton T. De Witt, c1882. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.183> .
- [Cellarius, 1847] *Cellarius, H.* The Drawing-Room Dances by Cellarius / H. Cellarius. — London: E. Churton, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.037> .
- [Cellarius, 1849] *Cellarius, H.* La Dance des Salons, par Cellarius / H. Cellarius. — 2 edition. — Paris: Chez l'auteur, 1849. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.038> .
- [Clariches, 1815?] *Clariches, L. J.* 28e. recueil des contre-danses et waltzes / L. J. Clariches. — Paris: Chez Frere, 1815? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.043> .
- [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, E.* Coulon's hand-book / E. Coulon. — London: A. Hammond & Co., 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .
- [Desrat, 190-?] *Desrat, G.* Traité de la danse, contenant la théorie et l'histoire des danses anciennes et modernes. Avec toutes les figures les plus nouvelles du cotillon. Par Desrat. Illustré de nombreuses gravures. / G. Desrat. — Paris, 190-? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.056> .
- [Dodworth, 1873] *Dodworth, A.* Assistant for A. Dodworth's pupils / A. Dodworth. — New-York: Nesbitt & Co., Printers, 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.012> .
- [Dodworth, 1900] *Dodworth, A.* Dancing and its relations to education and social life, with a new method of instruction, including a complete guide to the cotillion (German) with 250 figures / A. Dodworth. — New York, London: Harper & Brothers, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.186> .
- [Durang, c1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket; or, The ball-room instructor. A new and splendid work on dancing, etiquette, deportment, and the toilet / C. Durang. — Philadelphia: Fisher & Brother, c1856. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063> .

- [Ferrero, 1859] *Ferrero, E.* The art of dancing, historically illustrated. To which is added a few hints on etiquette; also, the figures, music, and necessary instruction for the performance of the most modern and approved dances, as executed at the private academies of the author / E. Ferrero. — New York: Edward Ferrero, 1859. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.067> .
- [Garmo, 1865] *Garmo, W. B. D.* The prompter: containing full descriptions of all the quadrilles, figures of the German cotillon, etc. / W. B. D. Garmo. — New York: Raymond & Caulon Printers, 1865. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.055> .
- [Garmo, 1875] *Garmo, W. B. D.* The dance of society: a critical analysis of all the standard quadrilles, round dances, 102 figures of le cotillon ("the German"), &c., including dissertations upon time and its accentuation, carriage, style, and other relative matter / W. B. D. Garmo. — New York: W. A. Pond & Co, 1875. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.181> .
- [Gawlikovski, 1858] *Gawlikovski, P.* Guide complet de la danse. Contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka ... / P. Gawlikovski. — Paris: Taride, 1858. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.084> .
- [Gilbert, 1890] *Gilbert, M. B.* Round Dancing / M. B. Gilbert. — Portland, ME: M. B. Gilbert, 1890. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250> .
- [Giraudet, 1885–1900] *Giraudet, E.* La danse, la tenue, le maintien... / E. Giraudet. — Paris, 1885–1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.247> .
- [Göthe, 1774] *Göthe, J. W. von.* Die Leiden des Jungen Werther / J. W. von Göthe. — Leipzig: in der Weygandschen Buchhandlung, 1774. — <http://www.lettern.de/digitext/WERTHER.rtf> .
- [Greene, 1889] *Greene, W. E.* The terpsichorean monitor / W. E. Greene. — Providence, R. I.: E. A. Johnson & Co, Printers, 1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.090> .
- [Guardiola, 2009] *Guardiola, S. de.* The Royal Galopade / S. de Guardiola // *Capering & Kickery, Capering & Kickery*. — 2009. — November. — <http://www.kickery.com/2009/11/royal-gallopade.html> .
- [Harvey, c1889] *Harvey, J. H.* Wehman's complete dancing master and call book: containing a full and complete description of all the modern dances, together with the figures of the German / J. H. Harvey. — New York: H. J. Wehman, c1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.091> .
- [Hillgrove, c1863] *Hillgrove, T.* A complete practical guide to the art of dancing. Containing descriptions of all fashionable and approved dances, full directions for calling the figures, the amount of music required; hints on etiquette, the toilet, etc. / T. Hillgrove. — New York: Dick & Fitzgerald, c1863. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.093> .

- [Howe, c1858] *Howe, E.* Howe's complete ball-room hand book, containing upwards of three hundred dances, including all the latest and most fashionable dances ... with elegant illustrations, and full explanation and every variety of the latest and most approved figures, and calls for the different changes, and rules on deportment and the toilet, and the etiquette of dancing / E. Howe. — Boston: Ditson & Co., c1858. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.243> .
- [Mackenzie, 1910] *Mackenzie, D. R.* Illustrated guide to the national dances of Scotland ... / D. R. Mackenzie. — Stirling: Donald Richard Mackenzie, 1910. — <http://www.abdn.ac.uk/scottskinner/drmackenzie.shtml> .
- [Meyen, 1852] *Meyen, H.* The ball room guide, being a compendium of the theory, practice, and etiquette of dancing, embracing the newest quadrilles, polkas, waltzes, schottisches, &c., also, the Meyen quadrille. . . / H. Meyen. — New York: E. & J. Magnus, 1852. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.187> .
- [Radestock, 1877] *Radestock, R.* The Royal Ball-room guide / R. Radestock. — London, 1877. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.140> .
- [Reilley, 1870] *Reilley, E. B.* The amateur's vademecum. A practical treatise on the art of dancing / E. B. Reilley. — Philadelphia: J. Nicholas, 1870. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.144> .
- [Rivers, c1885] *Rivers, C. H.* A full description of modern dances / C. H. Rivers. — Brooklyn, c1885.
- [Roberts, 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> .
- [Sihore, 1891] *Sihore, T. E.* A treatise on the elements of dancing / T. E. Sihore. — San Francisco: The Bancroft Co., 1891. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.162> .
- [Warne, 1866] The Ballroom Guide: a handy manual. Warne's Bijou books. — London & New York: Frederick Warne & Co, 1866.
- [Wilson, 1815?a] *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> .
- [Wilson, 1815?b] *Wilson, T.* A Description of the Correct Method of Waltzing ... / T. Wilson. — London: Sherwood, Neeley and Jones, 1815?
- [Yates, 1829] *Yates, G.* The ball or A glance at Almack's in 1829 / G. Yates. — London: Henry Colburn, 1829.
- [Zorn, 1905] *Zorn, F. A.* Grammar of the art of dancing, theoretical and practical ... / F. A. Zorn. — Boston, Massachusetts: [The Heintzemann Press], 1905. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.174> .

Шаги мазурки в танцевальных учебниках XIX века

Аннотация.

Мазурка считается самым сложным и красивым общественным танцем XIX века. Этот танец во многом строится на импровизации — «*лишь часть мазурки можно выучить, остальное изобретается...*» [Cellarius, 1847, стр. 52]. Тем не менее, практически все авторы танцевальных учебников XIX века описывают сходный набор шагов — *pas de basque, pas glissé, coup de talon, tour sur place*. При этом существует достаточно много различий, как небольших, так и довольно существенных, в описаниях шагов, а также их наименовании. В настоящей статье проанализированы несколько танцевальных учебников с 1825 [Петровский, 1825] по 1913 [Шухмин, 1913] года, описывающих шаги мазурки. Разобраны сходства и отличия в описанных шагах и используемой терминологии.

Введение.

Мазурка — танец польского происхождения, он был популярен в России на протяжении почти всего XIX века. Мазурка имела очень яркий, экспрессивный характер и требовала от танцоров большого исполнительского мастерства. В бальных залах XIX века мазурка танцевалась как котильон или кадрили — пары по очереди выполняли фигуры, либо выбранные ведущей парой (в котильоне), либо расписанные заранее для кадрили. При танцевании мазурки как котильона, обычно вначале пара шла променадом (*promenade*) кругом по залу, затем танцующие исполняли определенную фигуру. Вернувшись на свое место, пара делала круг на месте (*tour sur place*), дама и кавалер садилась на свои места, затем ту же фигуру исполняла вторая пара, и за ней все остальные [Cellarius, 1847]. Фигуры котильонной мазурки весьма разнообразны, как и вальсовых и полечных котильонов, и их рассмотрение выходит за рамки этой статьи. Важно отметить, что для мазурочных кадрили сохраняется та же базовая структура — *promenade* и *tour sur place*. Променад танцевался парой на любых мазурочных шагах — каждый был волен импровизировать в меру собственного мастерства и желания. Кавалер и дама на променаде, как правило, исполняли разные шаги. При этом кавалер, также как и в других парных танцах XIX века, вел даму, подсказывая ей скорость и направление продвижения [Cellarius, 1847]. На *tour sur place* использовался меньший набор шагов, но и здесь оставалась возможность для импровизации. Современные исследования мазурки XIX века, как правило, неглубоки. На их фоне выделяется работа Raymond Cwieka «Mazur-Mazurka: The Brilliant Glorious Dance», в которой проанализировано большое количество источников по мазурке и наиболее полно, на сегодняшний день, раскрыта история этого танца.

1 Характеристика учебников.

Были рассмотрены 14 танцевальных учебников, в которых есть описание шагов мазурки. Самый ранний из них был опубликован в 1825 году [Петровский, 1825], самый поздний — в 1913 [Шухмин, 1913]. Из 14 учебников 11 были первоначально опубликованы в России, один в Германии и два во Франции, хотя некоторые из них впоследствии были переведены на другие европейские языки. Ниже приведена краткая характеристика рассмотренных учебников в той их части, в которой дается описание мазурки.

«Правила для благородных общественных танцов», Петровский (1825) [Петровский, 1825] Самый ранний из рассмотренных учебников, содержит описания шагов и связок, общие замечания по характеру танца, а также характеристику двух фигур мазурочной кадрили.

«La danse des salons»¹, Целлариус (1847) [Cellarius, 1847] Первоначально изданный в Париже в 1842 году, учебник был переведен на русский и английский языки. Содержит описания четырех основных шагов и двух вращений (они дословно или с небольшими изменениями повторяются во многих последующих учебниках). В конце книги дается описание многим фигурам котильонной мазурки. Целлариус большое внимание уделяет характеру танца и особенностям его исполнения.

«Guide complet de la danse», Гавликовский Филипп (1858) [Gawlikowski, 1858] Характеристики шагов здесь схожи с описаниями Целлариуса [Cellarius, 1847], но не повторяют их дословно. Также в книге содержится описание 19 фигур котильонной мазурки.

«Первоначальные правила для изучения бальных танцев», Линдрот (1871) [Линдрот, 1871] Небольшая книга, в которой содержится, в числе прочего, довольно ясное и понятное описание шагов и туров мазурки.

«Петербургский новейший самоучитель...», Петрова (1878) [Петрова, 1878] Содержательная часть описания дословно повторяет Целлариуса [Cellarius, 1847].

«Новейший самоучитель», Клемм (1884) [Клемм, 1884] Самоучитель немецкого профессора танцев, автора «Катехизиса танцевального искусства». Содержательная часть описания шагов дословно повторяет Целлариуса [Cellarius, 1847]. В книге содержится описание пяти фигур мазурки.

«Grammatik der Tanzkunst», Цорн (1890) [Цорн, 1890] Фундаментальный труд одесского танцмейстера (преподавателя Ришельевской гимназии), был впервые издан в 1887 году в Германии, впоследствии был опубликован на русском (1890) и английском (1905) языках. Содержит подробное описание шагов мазурки, нескольких связок и общих правил этого танца.

¹Здесь приведены оригинальные названия первого издания и фамилии авторов на русском языке, как они далее используются в тексте.

«Руководство для изучения танцев», Гавликовский Николай (1902) [Гавликовский, 1902] Первое издание относится к 1899 году. Здесь дается детальное описание шагов мазурки, однако в книге не описаны и не упомянуты туры. Также описаны 5 фигур мазурки.

«Практический самоучитель бальных танцев», Де Колиньяр (1890) [Колиньяр, 1890] Первый самоучитель Де Колиньяра был опубликован в 1869 году. Содержит довольно нечеткое и сбивчивое описание обычных шагов и туров мазурки, а также 16 фигур.

«Новейший учебник и самоучитель танцев», Дунина-Барковская (1890) [Дунин-Барковская, 1890] Учебник был опубликован в Тифлисе. Он содержит характеристику нескольких шагов мазурки, среди которых есть отсутствующий у других авторов шаг и описание 21 фигуры мазурки.

«Преподаватель и распорядитель бальных танцев», Стуколкин (1890) [Стуколкин] Первый учебник был опубликован в 1885 году. Содержит обширные рассуждения о стиле и характере танца, поведении в паре и манере исполнения. В описаниях шагов автор описывает также и ритм движений.

«Методическое руководство к обучению танцам», Чистяков (1893) [Чистяков, 1893] Это методическое руководство для кадетских училищ. Оно содержит описание простых вариантов шагов кадрили и мазурочных фигур.

«Новейший самоучитель бальных танцев», Иванов (1911) [Иванов, 1908] Содержательная часть описания дословно повторяет Целлариуса [Cellarius, 1847].

«Бальные и балетные танцы», Шухмин (1913) [Шухмин, 1913] Рассматриваются несколько шагов променада, описания туров нет.

2 Базовые шаги променада.

Шаги, встречающиеся почти в каждом описании мазурки, - это *pas de basque*, *pas glisse*, *coup de talon*, *pas de bouitex*. Рассмотрим их по отдельности.

2.1 Голубец - *coup de talon*.

Французское название этого шага означает «удар каблуком». Он присутствует во всех охарактеризованных учебниках, кроме [Линдрот, 1871]. По Петровскому [Петровский, 1825], этот шаг состоит из трех частей: «1) ...отбить пяточкой о пятку (или голубца) в 1-й позиции, 2) двинуть носком до 2-й, 3) придвинуть опять к 1-й, дабы к начатию в другой раз оставалась нога воздухе.» [Петровский, 1825. стр. 88]. Из некоторых описаний [1,2,8,11] следует, что дамы также исполняли этот шаг, но делали его мягче, без резкого удара каблуками. Петровский [Петровский, 1825] и Де Колиньяр [Колиньяр, 1890] пишут, что этим шагом исполнялся *tour sur place*, все остальные учебники для *tour sur place* приводят другие шаги. При этом Целлариус [Cellarius, 1847] в описании *tour sur place* пишет, что ранее он назывался *l'holubiec*. Название

шага Целлариус считал названием фигуры — в России и Польше словом «голубец» обозначали именно этот прыжок с щелчком пятками. Далее в русских учебниках словом «голубец», обозначается именно шаг с ударом пятками, а в европейских — вращение на месте.

2.2 Pas glissé.

Этот шаг у Петровского [Петровский, 1825] называется *pas glissé en sautant* и описывается пятым, но уже у Целлариуса [Cellarius, 1847] он стоит на первом месте и называется *pas de mazourka*. Все остальные авторы также пишут о нем, как об основном ходе мазурки. Вот его описание у Де Колиньера [Колиньер, 1890]: «Глиссад левой ногой вперед и подскок на правой, правая нога на лету ставится назад в четвертую позицию; затем глиссад правой ногой, подскок на левой, левая нога на лету ставится в четвертую позицию, и на вновь повторяется левой ногой.» [Колиньер, Де, 1890. стр. 196] У других авторов сохраняется эта же структура шага — *glissé* одной ногой и затем поднятие второй сзади на воздух. Петровский [Петровский, 1825] добавляет «отбивку» (удар рабочей ногой по опорной спереди) перед *glissé*. При этом авторы описывают различные варианты прыжков и разбиения шага по счетам. Прыжок может делаться при вынесении ноги на *glissé* и/или при поднятии ноги сзади. Вынос ноги вперед для начала *glissé* может делаться на счет «раз» или на счет «три» предыдущего такта или на затакт [Цорн, 1890]. В разных учебниках описаны пять вариантов этого шага. Приведем для наглядности сравнения краткое описание структуры этого шага в разных источниках:

- Два прыжка, вынос на «раз» — [2,3,4,5,6,10,13];
- Один прыжок на «раз», вынос на «раз» — [Колиньер, 1890];
- Один прыжок на «три», вынос на «раз» — [11,14];
- Два прыжка, вынос на «три» — [7,8];
- Один прыжок на «три», вынос на «три» — [1,12].

Определенных временных или региональных закономерностей здесь установить не удалось. Скорее всего, этот шаг исполнялся во всех описанных вариантах и различия в них свидетельствуют о личных предпочтениях авторов. В тех учебниках, которые рассматривают шаги дам отдельно от шагов кавалера [1,8,9,10,11,12], этот шаг приписывается исключительно кавалерам. Цорн [Цорн, 1890] пишет об этом шаге как о преимущественно кавалерском, но дамы тоже могут его исполнять. Цорн упоминает о том, что этот шаг может исполняться назад. Стоит также отметить, что Де Колиньер [Колиньер, 1890], описывает очень похожий шаг для дам, считая его неверным: «Многие дамы танцуют мазурку, делая длинный глиссад вперед и затем немного подскакивают на той же ноге; это конечно много легче, но весьма неправильно.» [Де Колиньер, Де, 1890. стр. 196]. Также у Целлариуса [Cellarius, 1847] и тех, кто его копирует [5,6,13], описан похожий шаг для дам, подробнее он разобран ниже. В описании этого шага у Целлариуса допущена ошибка — правая нога перекутана с левой. Из его описания *pas boiteux*, в котором он ссылается на охарактеризованный перед тем *pas glissé*, ясно, что это именно ошибка. Тем не менее, такая ошибка сохраняется во всех переводах, а также переходит в книги других авторов [5,6,13].

2.3 Pas de basque.

В XIX веке *pas de basque* встречается не только как шаг мазурки. Особый, мазурочный *pas de basque* описывают все авторы, указывая зачастую на его отличие от обычного *pas de basque*. Вот его описание у Петровского [Петровский, 1825]: «*Pas de Mazur, аналитически рассматриваемый, состоит из 3-х шагов: поднявши правую ногу, 1.) подвинуть ее кругловато носком вниз, пяткою вбок к 3-й позиции назад: 2.) подвинуть носком левой ноги к 4-й позиции вперед не много на plie, и опять 3.) прискочить правой ногой сзади к 3-й позиции, выставив левую на воздух, что левая таким же образом повторяет.*» [Петровский, 1825. стр. 87] Основа этого шага — связка *jeté-glissé-couqué*, сохраняется у всех авторов. Этот шаг встречается в двух основных видах: когда первое *jeté* делается назад (часто описывается как смена ног) или вперед. Кроме того, Гавликовский [Гавликовский, 1902] и Де Колиньяр [Колиньяр, 1890] на третий счет предполагают исполнять приставление ноги, а не *couqué*. Большинство авторов указывают на этот шаг как на основной для дам, хотя кавалерам также уместно его исполнять. Цорн [Цорн, 1890] и Н. Гавликовский [Гавликовский, 1902] используют для него название *pas courant, pas course*, что по-французски означает «бегущий шаг». Стоит отметить, что в современной академической мазурке этого шага нет, а под *pas couru* понимается пробежка в три обычных шага в мазурочном ритме. Такая пробежка присутствует и в польской мазурке. Как полагает R. Cwieka [Cwieka], *pas de basque* считался более благородным и сложным, но простым «бегом» мазурку танцевали во всех слоях общества. Так, на киноленте 1912 года дамы из императорской фамилии танцует мазурку именно простым вариантом *pas couru* [Cwieka].

2.4 Pas boiteux.

Этот шаг не столь распространен, как предыдущие. И, в отличие от предыдущих, ни один из авторов не называет его основным или характерным шагом мазурки. Этот шаг начинается как *pas glissé*, но вместо выноса ноги вперед в IV позицию задняя нога подбивает переднюю. В некоторых учебниках конца века этот шаг описан под другим названием (*pas chassé couqué* [Гавликовский, 1902] и *pas couqué roussé* [Цорн, 1890]), а под именем *pas boiteux* или *pas boité* описан другой шаг. Вот описание этого шага у Н. Гавликовского [Гавликовский, 1902]: «*Считая раз, кавалер подпрыгивает на правой ноге и приподнимает левую ногу вперед. Считая два, левой ногой скользит вперед, приподняв правую ногу от пола. Считая три, кавалер сбивает правой левую ногу вперед (couqué).*» [Гавликовский, 1902. стр. 34]. Петровский [Петровский, 1825] упоминает «*pas glissé et Mazur или с отбивкою шаг мазурочный*» как шаг для дам, парный к *pas glissé en sautant*. Из его краткой характеристики можно сделать вывод, что это — *pas de basque*, в котором первое *jeté* заменяется *отбивкой*. Таким образом, этот шаг соответствует описанию *pas boiteux*, учитывая, что *pas glissé* у Петровского также начинается с *отбивки*.

3 Другие шаги променада.

Кроме выделенных четырех основных шагов променада, некоторые авторы описывают и другие шаги мазурки.

3.1 Pas chassé.

Этот шаг подходит для дамы [1,7,8,11,12,14]. Исполняется так же, как и *pas chassé* в кадрилих, но в ином ритме — первый шаг делается на первые два счета, а подставка и второй шаг на счет «три» [8,11].

3.2 Pas boité.

Этот шаг также рассмотрен при описании вращений, поскольку используется преимущественно там. Но он может рассматриваться и как шаг променада [7,8,11]. В учебнике Н. Гавликовского [Гавликовский, 1902] он описан именно так. Шаг этот состоит из двух шагов и поднятия оставшейся ноги в IV позиции спереди или сзади. Стуколкин [Стуколкин] также вводит шаг с подобным названием, (он состоит из двух шагов, но без поднятия ноги). Стуколкин пишет, что этот шаг может исполняться дамами в променаде.

3.3 Assemblé.

Это движение подробно описано только у Цорна [Цорн, 1890], хотя упоминания ударов каблукom встречаются и в других учебниках [10,11]. Пятки ударяются друг об друга, когда оба носка стоят на полу. Согласно описания Цорна, подготовка к этому движению — шаг во вторую позицию со стопами, параллельными друг другу. Выполняется на третий счет предыдущего такта, а удар пятками — на первый счет.

3.4 Глиссады.

У Целлариуса [Cellarius, 1847] и тех, кто его копирует [5,6,13], есть любопытная фраза — *«Дамское па в мазурке гораздо легче мужского: в променадах оно состоит из длинных глиссад с откинутой на лету ногой, а в турах повторяются те же глиссады только учащенно, мелко и в такт»* [Петрова, 1878. стр. 84].

При этом, во французском и английском издании Целлариуса это описание сформулировано иначе «... и вставляет небольшие бегущие шаги и скольжения которые нужно исполнять с большой скоростью» [Cellarius, 1849. стр. 70]. Это больше напоминает описанную у Стуколкина [Стуколкин] «пробежку» для дам. Де Колиньяр [Колиньяр, 1890] также говорит о похожем дамском шаге с глиссадом, его характеристика дана выше.

3.5 «Пробежка».

Описывая мазурочные связки из нескольких различных шагов, Петровский [Петровский, 1825] и Стуколкин [Стуколкин] указывают на мазурочную «пробежку» (Стуколкин) или «подбегания» (Петровский). По Петровскому, это три шага на носках за один такт для дам, и то же самое или три удара пятками вместо шагов для кавалеров. Стуколкин описывает только вариант с ударами и только для кавалеров, причем указывает, что первые два удара должны быть в быстром темпе — *«сдвоенными»*.

3.6 «Ножницы».

У Дуниной-Барковской [Дунин-Барковская, 1890] описан довольно необычный шаг: *«Для исполнения третьего па встаньте таким образом, чтобы левая нога высту-*

пила на длину ступни впереди правой; теперь правую ногу, скользя носками по полу, выдвиньте на полступни вперед и затем быстро, скользя ногами по полу обеими ногами вместе, сделайте движение так, чтобы левая нога выдвинулась на полступни вперед, а правая одновременно с левой на две ступни, можно и больше, (шаг танцора) назад. ... Теперь поднимите носок правой ноги кверху, отчего ступня ее (правой ноги) будет параллельна полу, пронесите в таком положении правую ногу вперед и поставьте ее впереди левой ноги на расстоянии ступни...» [Дунина-Барковская, 1890. стр. 24-25]. Этот шаг не похож ни на один из шагов, описанных в других книгах.

4 Вращения.

Вращением на месте (*tour sur place*) обычно завершается променад — после исполнения променада или мазурочной фигуры пара выполняла *tour sur place* и садилась на свои места [Cellarius, 1847]. *Tour sur place* в мазурке описывается в двух основных вариантах — в закрытой и открытой позиции. Описывая шаги, употребляемые для вращения, авторы разделяют их на шаги вперед и назад. При закрытом вращении оба партнера исполняют шаги вперед, при открытом — один партнер идет вперед, другой назад. В описании позиции на *tour sur place* Де Коляньяр [Коляньяр, 1890] и Дунина-Барковская [Дунина-Барковская, 1890] практически дословно повторяют описание Целлариуса [Cellarius, 1847]. Петровский [Петровский, 1825] описывает как закрытый поворот, так и открытый, причем только такой, когда кавалер идет назад. Целлариус [Cellarius, 1847] и Ф. Гавликовский [Gawlikowski, 1858] говорят о вращении только в открытой позиции, указывая, что вначале дама идет назад, а кавалер вперед 4 такта, затем кавалер — назад, а дама вперед 4 такта, при этом дама вначале располагается на левой руке кавалера, а затем на правой. Линдрот [Линдрот, 1871], Стуколкин [Стуколкин] и Чистяков [Чистяков, 1893] описывают только закрытый поворот. Петровский и Целлариус также кратко упоминают о других способах исполнения этого оборота.

4.1 Шаг вперед.

При вращении в закрытой позиции партнеры располагаются лицом друг к другу, кавалер удерживает даму рукой за талию. Кавалер и дама используют для вращения одинаковые шаги. Как было упомянуто выше, согласно [1,9] это вращение исполняется на голубцах. Стуколкин [Стуколкин] пишет о возможности использования голубцов в *tour sur place*. У Целлариуса [Cellarius, 1847] и Ф. Гавликовского [Gawlikowski, 1858] от этого исполнения *tour sur place* остается только название *l'holubiec*. Закрытый поворот они не описывают, а шаг вперед у них — *tombé* в IV позицию вперед, поворот на носках и поднятие задней ноги. См. описание Ф. Гавликовского: «Из этой позиции он начинает голубец, позволяя упасть (*tomber*) и перенося правую ногу в четвертую позицию спереди; потом он поворачивается и делает смену ног (*changement de pied*) на носочках (1-й и 2-й счет); он поднимает также правую ногу сзади, держа ее достаточно далеко (3-й счет).» [Gawlikowski, 1858. стр. 42-43]. Линдрот [Линдрот, 1871] описывает этот шаг очень похожим образом, но вместо падения (*tombé*) у него «...бросают ногу в четвертую позицию...» [Линдрот, 1871, стр. 11]. В учебниках конца века этот шаг еще раз видоизменяется — вместо *tomber* и поворота исполняется шаг и прыжок (*jeté*) с оставлением второй ноги в IV позиции сзади на воздухе (у Цорна [Цорн, 1890] в IV позиции впереди). Чистяков [Чистяков, 1893] описывает этот шаг

так: «...выдвинуть правую ногу на носке вперед в четвертую позицию (счет: раз-два), прыгнуть на левую вперед, а правую убрать за левую и держать на весу в третьей позиции (счет три)» [Чистяков, 1893. стр. 117]. У некоторых российских авторов [7,8,11] этот шаг носит название *pas boiteux* (*pas boité*), а шаг с подбивкой в променаде называется у них *pas chassé coupé* и *pas coupé poussé*, но у Н. Гавликовского [Гавликовский, 1902] вращения вообще не описаны, а этот шаг, судя по всему, предназначен для променада.

4.2 Шаг назад.

При вращении в открытой позиции партнеры располагаются лицом в одну сторону, кавалер рукой удерживает даму за талию. Один из партнеров продвигается вперед, второй — назад. Для продвижения дамы вперед Петровский [Петровский, 1825] рекомендует использовать *pas de basque* и *pas chassé*, Целлариус [Cellarius, 1847] — шаг вперед, описанный выше. Шаг назад на вращении подробно описан только у Петровского [Петровский, 1825], Целлариуса [Cellarius, 1847] и Ф. Гавликовского [Gawlikowski, 1858]. Все три учебника похоже характеризуют этот шаг — *assemblé* назад в пятую, поворот на носках и *sissoné tendu*. Вот описание этого шага из учебника Петровского [Петровский, 1825]: «...назад, когда выделяется левой ногой, прискакивая на *plié*, к 5-й позиции и отскакивая, дабы оставить ее на воздухе (*tendu*)» [Петровский, 1825. стр. 91].

5 Заключение.

Как очевидно из статьи, на протяжении XIX века характер мазурочных шагов существенно не менялся. Большинство авторов описывает одни и те же шаги с небольшими вариациями, довольно разнообразными, что подтверждает свободный и импровизационный характер мазурки. Особенное значение имеет книга Целлариуса «La danse des salons» [Cellarius, 1847], описания шагов из нее дословно перепечатываются до начала XX века. Это, учитывая ошибку в описании *pas glissé*, также может свидетельствовать о том, что многие авторы включали в свои книги описания мазурки скорее для престижа и полноты книги, а не как материал для обучения танцу. Также следует отметить книгу Цорна «Грамматика танцевального искусства» [Цорн, 1890]. Она содержит наиболее полное и подробное описание шагов мазурки. Можно надеяться, что эта работа поможет современным исследователям и реконструкторам танцев XIX века разобраться в запутанной терминологии и противоречивых описаниях шагов мазурки.

Автор благодарит Евгению Соленикову, Анастасию Базарову, Алексея Мачехина, Дмитрия Филимонова, Наталью Михаленко и Виктора Лапшина за помощь в исследовании и подготовке этой статьи.

Список литературы

[Гавликовский, 1902] Гавликовский, Н. Л. Руководство для изучения танцев / Н. Л. Гавликовский. — Типография А. Лейферта, 1902.

[Дунин-Барковская, 1890] Дунин-Барковская, В. С. Новейший учебник и самоучитель танцев / В. С. Дунин-Барковская. — Типография газеты "Кавказ 1890.

- [Иванов, 1908] *Иванов, И. И.* Новейший самоучитель бальных танцев / И. И. Иванов. — Типография П. В. Бельцова, 1908.
- [Клемм, 1884] *Клемм, Б.* Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев / Б. Клемм. — Типография А. Каспари, 1884.
- [Колиньяр, 1890] *Колиньяр, Д.* Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола / Д. Колиньяр. — 7 edition. — Типография А. Гатцука, 1890.
- [Линдрот, 1871] *Линдрот, Н. П.* Первоначальные правила для изучения бальных танцев / Н. П. Линдрот. — Типография В. Готье, 1871.
- [Петрова, 1878] *Петрова, М. Ю.* Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев / М. Ю. Петрова. — Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1878.
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцевания при Слободско-украинской гимназии Людвигом Петровским / Л. Петровский. — Тип. университета, 1825.
- [Стуколкин] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев / Л. П. Стуколкин. — Книжный склад В. И. Губинского.
- [Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Типография А. Шульце, 1890.
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях / А. Д. Чистяков. — Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893.
- [Шухмин, 1913] *Шухмин, Х. А.* Бальные и балетные танцы. Практический самоучитель. Танцы всех наций и веков / Х. А. Шухмин. — Склад издания книг А. С. Балашова, 1913.
- [Cellarius, 1847] *Cellarius, H.* The drawing-room dances by Cellariuss / H. Cellarius. — E.Churton, 1847.
- [Cellarius, 1849] *Cellarius, H.* La danse des salons par Cellarius / H. Cellarius. — 2 edition. — Chez l'auteur, 1849.
- [Cwieka] *Cwieka, R.* Polish Dances / R. Cwieka. — <http://jason.chuang.ca/social-dance/mazur-mazurka/> .
- [Gawlikowski, 1858] *Gawlikowski, P.* Guide complet de la danse / P. Gawlikowski. — Taride, 1858.