

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

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой»

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы четвертой конференции  
по вопросам реконструкции европейских  
исторических танцев XIII–XX вв.  
26–27 февраля 2011 г.**

2012  
СПб

УДК 793.32  
ББК 85.326  
МЗ41

**Материалы четвертой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв.** — СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. — 120 с. — ISBN 978-5-9301-0039-6. 149 стр.

В данном издании помещены материалы конференции, посвященной изучению старинных танцев. Рассмотрены актуальные вопросы, поставлены новые задачи, выявлены новые проблемы. Для специалистов и всех интересующихся историей танца.

Печатается на средства частных лиц.

Рецензент:

**Яннис Н. С.**, заслуженная артистка России,  
профессор Академии Русского Балета  
им. А.Я.Вагановой.

Научный редактор:

Е. В. Еремина-Соленикова.

Редколлегия:

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

© Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2011

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2011

**ISBN 978-5-9301-0039-6**

© Коллектив авторов, 2011

## Содержание

<i>Мargarита Силичева</i> Что мы знаем о контрапассо .....	6
<i>Наталья Скорнякова</i> Термин «сальтарелло» в XV и XVI веках. Существующие реконструкции и применение .....	16
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Танцы в России: к.XVII–н.XX вв. База данных.	28
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Томас Брей и его контрдансы .....	30
<i>Елена Байгузина</i> Праздничная и танцевальная культура Венеции XVIII века глазами живописцев .....	43
<i>Мария Деркач</i> Менуэт в XIX веке .....	61
<i>Виктор Лапшин</i> Импровизация и фигуры в круговых танцах XIX века .....	71
<i>Дмитрий Филимонов</i> Экосезы: история возникновения и развития танца ...	89
<i>Мария Деркач, Дмитрий Филимонов</i> Вальсовые техники Эдуарда Хелмке ..	105
<i>Алексей Мачехин</i> Бальные кадрили середины XIX века .....	110
<i>Юлия Лобунец</i> Уанстеп (One step dance) .....	126
<i>Ольга Зеленкова</i> Танго — исторический танец XX века. Тенденции развития .	134
<i>Джинни Катъшева</i> К вопросу преобразования бытового танца в хореографию в творчестве Ю. Н. Григоровича .....	142

## Предисловие

В исследованиях хореографии старинному бальному танцу выпала незавидная роль. Оттесненный ходом истории в маргинальные области танцевальной культуры, в России он перестал быть объектом практического и теоретического интереса хореографов, в то время как на Западе с середины XX века этот интерес набирает все большую силу. На этом фоне особую ценность приобретает деятельность организаций, подобных Санкт-Петербургскому Клубу Старинного танца, где сформировалась группа единомышленников, посвящающих значительную часть своего свободного времени старинному бальному танцу. Кропотливое изучение ими дошедших до нас европейских рукописей и манускриптов шаг за шагом воссоздает картину состояния хореографии добалетной эпохи, откуда родом многие танцевальные движения, вошедшие в лексику классического танца. Именно поэтому подобные исследования имеют особое значение для Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой.

До начала 2000-х годов научное изучение хореографии в Академии велось исключительно в русле истории балета. В последнее десятилетие происходит неуклонное расширение пространства исследований, которые сегодня включают значительное число форм исторического бытования хореографии от старинных до современных. Закладывается фундамент для применения междисциплинарных подходов. В 2010 году Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой вступила в партнерские отношения с Санкт-Петербургским Клубом Старинного Танца. Первым итогом совместной работы стала IV ежегодная конференция по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв., состоявшаяся 26–27 февраля 2011 г. Доклады участников конференции представлены в этом сборнике.

Алексей Викторович Фомкин,  
проректор по учебно-методической работе  
Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой,  
кандидат педагогических наук, доцент.

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 четвертый раз проводилась конференция, на которой все желающие могли поделиться итогами своих работ, обсудить интересующие их вопросы. Материалы этой конференции мы предлагаем Вашему вниманию.

В отличие от предыдущих трех конференций, в этой приняли участие не только специалисты по истории бытового танца, но и исследователи более широкого профиля — балетоведы, искусствоведы.

В проведении этой конференции нашему Клубу очень помогла Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой, которой мы выражаем глубочайшую благодарность.

Екатерина Михайлова-Смольнякова,  
Евгения Еремина-Соленикова.

Маргарита Силичева

## Что мы знаем о контрапассо

### 1 Введение

Наши знания о танцах XV века будут оставаться неполными и содержать огромные пробелы до начала массового выпуска машин времени. Манускрипты трех танцмейстеров содержат схемы танцев, подробные указания как следует ставить и исполнять показательные танцы, но почти не касаются техники исполнения шагов и фигур. Поэтому некоторые аспекты мы можем реконструировать достоверно, некоторые косвенно, с очень небольшой степенью достоверности, а некоторые не узнаем никогда. В этой статье мы попробуем проанализировать один из элементов танцев стиля Доменико — контрапассо, и коснемся только тех аспектов, которые возможно реконструировать наиболее точно.

### 2 Определение контрапассо

В танцах стиля Доменико выделяются группы шагов, неизменные или очень похожие, которые можно рассматривать как танцевальные фигуры.

Например:

*левая репреза — левая вольтатонда за 2 септьо — правая репреза* в мизуре бассадацца;

*скоссо кавалера — скоссо дамы — вольтатонда кавалера — вольтатонда дамы* в мизуре квадернария.

Такие фигуры не имеют названий и в текстах записываются как последовательности шагов, из которых они состоят.

Известны группы шагов, которые имеют название — это вольтатонды. Термин вольтатонда означает способ исполнения группы шагов: следует сделать полный поворот.

В большинстве случаев автор описания танца указывает, за какие шаги этот поворот должен исполняться. В некоторых случаях фигурирует «обычная» вольтатонда, о которой читатель, по мнению автора, должен прекрасно знать, но мы, увы, не знаем.

В принципе, вольтатонду можно исполнить за любую группу шагов, но выделяются особенно часто повторяющиеся варианты, которые не имеют названий,

записываются последовательностью шагов с указанием, что это вольтагонда, то есть полный поворот.

К термину контрапассо следует относиться так же, как и к термину вольтагонда — он указывает, что обозначенную им группу шагов следует исполнять специальным образом. Чтобы объяснить термин контрапассо, нужно описать используемые в нем группы шагов и определить, каким специальным образом они исполняются.

Итак, группу шагов контрапассо обычно составляет несколько (2–4) допшьо. Некоторые исследователи (Б. Спарти, реконструкция *Principessa*; Л. Барт, реконструкция *Spero*) предполагают, что такой группой могут быть 3 репрезы портогалезы в мизуре бассаданца. Но если про несколько допшьо мы можем утверждать почти наверняка, то реконструкция 3 репрез портогалез в контрапассо обладает меньшей достоверностью.

Танцмейстеры XV века считали, видимо, что контрапассо достаточно сложный и красивый элемент сам по себе, поэтому он не сопровождается сложными траекториями движения, перестроениями нескольких танцоров и отсутствует в сюжетных частях балло.

О том, как следует исполнять допшьо, мы знаем не очень много, и поэтому предложенные разными исследователями варианты реконструкции довольно разнообразны. Строго говоря, мы знаем, что этот шаг двойной (из названия), что он занимает 1 такт бассаданцы или квадернарии, что он исполняется с продвижением вперед, назад или по диагонали, и что по окончании его танцор оказывается стоящим на той же ноге, с какой начинал допшьо. Этой информации достаточно, чтобы получить представление о контрапассо, не прибегая к малодостоверным полным реконструкциям допшьо.

Теперь об исполнении специальным образом. Корназано дает такое определение контрапассо: это 3 допшьо, исполняемые с одной ноги за 2 такта [Smith, 1995a, стр. 89]. Это определение не совсем верно, но из него мы можем понять особенности исполнения этого элемента.

Во-первых, в нем нарушено правило чередования ног.

После любого шага, исполненного с левой ноги в танце стиля Доменико, следует шаг с правой. Исключение составляют реверенцы и мецавольты, но они скорее не шаги, а элементы. Напрашивается предположение, что большинство шагов заканчивались на одной ноге, то есть так, что следующий шаг можно было сделать только единственно возможным образом — с другой ноги.

В случае контрапассо исполнителю, танцующему несколько допшьо подряд с одной ноги, нужно перед началом следующего допшьо ногу поменять. То есть описанная Корназано последовательность шагов выглядит так:

Д С Д С Д,

где Д — допшьо, С — смена ноги.



Предположительно, каждый допшь состоит из трех шагов. Тогда эта схема будет выглядеть так:

Ш Ш Ш С Ш Ш Ш С Ш Ш Ш,

где Ш — один из трех шагов допшь, С — смена ноги.

Пронумеруем шаги:

Ш1 Ш2 Ш3 С1 Ш4 Ш5 Ш6 С2 Ш7 Ш8 Ш9.

Схему такого вида мы будем использовать дальше.

Во-вторых, в контрапассо нарушается длительность допшь относительно музыкальных тактов.

Три маэстро в своих учебниках подробно останавливаются на том, сколько тактов занимает тот или иной шаг. Каждый из них указывает, что и допшь, и репреза длятся один такт. Нам известно несколько вариантов исполнения контрапассо, но все они предполагают, что на исполнение группы из нескольких допшь отводится меньшее (целое или дробное) количество тактов.

В-третьих, в контрапассо нарушается чередование долгот счетов. С точки зрения музыкальной грамоты, танец исполняется под нормальную ритмичную музыку, и 6 долей такта в бассаданце, например, абсолютно одинаковы. С точки зрения танцора это не так — на некоторые музыкальные доли не приходится танцевальный счет, и танцор или стоит, или завершает предыдущее движение, но не начинает новое.

Существует предположение, в разной степени обоснованное для разных мизур, что счета внутри одного такта имеют разную длительность. В сальтарелло (более достоверно) и бассаданце (менее достоверно) первый и третий счета в 2 раза дольше второго и четвертого (если он есть). В пива краткий только второй счет, первый и третий долгие. Квадернария стоит особняком, все счета в ней одинаковой долготы.

Очевидно (и мы это покажем на примерах), что при попытке уложить несколько допшь в меньшее число тактов долготы счетов и их соотношения будут изменяться.

В-четвертых, контрапассо характерно для мизур бассаданца и квадернария в балло и в известных нам бассаданцах (имеются ввиду танцы, а не мизура) не встречается.

Итак, подведем итоги. Контрапассо — это группа шагов, исполняемая за меньшее количество тактов, чем необходимо такой группе в остальных случаях, исполняемая с демонстративным нарушением правила чередования ног, состоящая обычно из нескольких допшь и характерная для балло.

### 3 Достоверно реконструированные примеры контрапассо.

Для того чтобы с достаточной достоверностью реконструировать контрапассо, кроме описания танца мы должны иметь еще и музыку к нему. Она необходима, чтобы определить, сколько тактов занимает контрапассо, и каков его ритмический рисунок. Поэтому в данной работе мы рассмотрим контрапассо только в тех танцах, музыка к которым дошла до наших дней. Их, увы, немного.

Нам известны контрапассо в мизурах бассаданца и квадернария. О каких-либо сложных фигурах в мизурах сальтарелло и пива в балло нам ничего не известно. Возможно, балло не предполагает исполнение каких-либо других элементов в этих мизурах, кроме бега по прямой или вокруг партнера. Возможно также, что сложные элементы этих мизур вставляются постановщиком танца, исходя из потребностей постановки, и могут изменяться каждый раз. К таким потребностям можно отнести расстояние, которое за отведенные такты необходимо преодолеть. Оно зависит от размера и формы зала или площадки на улице, колонн или деревьев, расположения гостей и почетных гостей, а также моды на те или иные движения и предпочтений танцоров — как известно, не все танцоры умеют исполнять все движения, но наоборот, некоторые танцоры умеют исполнять некоторые движения.

Так или иначе, практически никакие шаги, кроме базовых, в этих мизурах балло не описаны. Соответственно, не описано и контрапассо.

#### 3.1 В мизуре бассаданца

В мизуре бассаданца известны контрапассо:

- 2 допшьо в 1 такт;
- 3 допшьо за  $\frac{1}{2}$  такта;
- 4 допшьо за 2 такта.

Как ни печально, вариант, описанный Корназано (3 допшьо за 2 такта), в бассаданце нам неизвестен. Остальные варианты представлены на схемах.

##### 3.1.1 Prigioniera

Схема этого танца приведена в 7 источниках с небольшими отличиями [Smith, 1995b, стр. 250]. Отличия затрагивают, в том числе, и контрапассо. 6 вариантов предлагают исполнять 2 допшьо за 1 такт, 1 вариант 3 допшьо за  $1\frac{1}{2}$  такта, используя одну и ту же музыку. Музыка указывает скорее на 3 допшьо [Smith, 1995a, стр. 251], но вариант с 2 допшьо более популярен.

Первая половина второго такта (одна нота) может быть использована для исполнения допшьо, в конце которого танцору следует исполнить поворот. Эту же музыку можно использовать только на поворот без допшьо.



Рис. 1: 3 допью за  $1\frac{1}{2}$  такта.



Рис. 2: 3 допью за 1 такт.

### 3.1.2 Belriguardo

Схема этого танца приведена в 9 источниках с небольшими отличиями, в том числе и в контрапассо [Smith, 1995b, стр. 31]. Различные источники предлагают два варианта — 4 допью за 2 такта и 3 допью за  $1\frac{1}{2}$  такта. И музыка склоняется к последнему [Smith, 1995a, стр. 217].



Рис. 3: 3 допью за  $1\frac{1}{2}$  такта.

Неизвестно, на какое движение отведены две последние ноты — на этот счет нет никаких указаний ни в одном из описаний. Можно или медленно закончить движение (по контрасту с быстрым контрапассо), или предположить наличие там короткой реверенцы (не очень достоверно, но возможно).



Рис. 4: 4 допшь за 2 такта.

## 3.2 В мизуре квадернария

В мизуре квадернария нам известны контрапассо:

- 3 допшь за  $1\frac{1}{2}$  такта;
- 3 допшь за  $1\frac{3}{4}$  такта;
- 3 допшь за 2 такта;
- 3 допшь за  $2\frac{3}{4}$  такта;
- 4 допшь за 2 такта.

### 3.2.1 Gelosia

9 описаний единодушны в вопросе контрапассо — 3 допшь за  $1\frac{1}{2}$  такта [Smith, 1995b, стр. 123], [Smith, 1995a, стр. 227]. Контрапассо в *Gelosia* — это тот редкий случай, когда этот элемент используется в сюжетной части. Впрочем, это контрапассо выглядит как 3 быстрых допшь и изображает суетливую походку отрицательного персонажа.



Рис. 5: 3 допшь за  $1\frac{1}{2}$  такта.

### 3.2.2 Lioncello

Этот весьма популярный танец сохранился в 10 описаниях [Smith, 1995b, стр. 183]. Lioncello вошел даже в Нюрнбергский манускрипт, написанный уже в 20-х годах XVI века.

Под фрагмент, приведенный на рисунке 6 [Smith, 1995a, стр. 239], в различных схемах предлагается исполнять 3 или 4 допшь. Вариант за 3 допшь особенно интересен для реконструкции.

В предыдущих примерах контрапассо все допшь, их составляющие, были одинаковые, то есть обладали равной длительностью и имели одинаковый ритмический рисунок. Очевидно, что 8 счетов — 2 такта квадернарии — не делятся ни на 3 (по количеству допшь), ни на 11 (по количеству элементарных действий, включая шаги и смены ног). То есть, допшь в этом случае никак не могут быть одинаковыми.

Бытует мнение, что такое контрапассо надо исполнять равномерно, но против музыки — видимо, зажав уши, чтобы не отвлекаться. Полностью такую возможность исключить нельзя — не сохранилось видеозаписи, на которой Доменико показывал бы, как правильно исполнять этот элемент. Но с другой стороны, в танцах этого периода не известен ни один элемент, который исполнялся бы против музыки. Более того, исполнение танцевальной композиции против музыки должно демонстрировать виртуозное искусство танцора и ни в коем случае не выглядеть так, будто бы у танцора отсутствует слух. Следовательно, такой элемент должен находиться в определенном контексте, подчеркивающим его значимость. Например, контрапассо в Belriguardo соединено с другими шагами в танцевальную фразу. Если исполнять контрапассо в такой фразе против музыки, зрителям покажется, что танцор начал правильно, потом сбился с ритма, но к концу ритм нашел и закончил снова в музыку. Не думаю, что Доменико рассчитывал именно на такой эффект. К слову, сюжетные части танцев Доменико необычайно выразительно описывают различные жизненные ситуации и очень сочно характеризуют героев этих ситуаций.

Итак, если контрапассо не следует танцевать против музыки, в музыке могут быть указания на ритмический рисунок контрапассо с неравными допшь. К счастью, в контрапассо Lioncello такие указания есть.



Рис. 6: 3 допшь за 2 такта.

Выраженный неровный ритм, не характерный для других фигур, указывает на наличие коротких танцевальных счетов, не совпадающих с 4 музыкальными долями. Можно сделать предположение, что на эти короткие счета приходится шаг первого допью и первая смена ноги. Получается, что первый допью занимает половину первого такта. Остальные допью располагаются вдоль музыки равномерно.



Рис. 7: 4 допью за 2 такта.

Вариант 4 допью за 2 такта также предполагает наличие неравноценных допью — первый допью отличается от остальных неровным внутренним ритмом.

### 3.2.3 Verceppe

Еще один пример, ритмически очень похожий на предыдущий, но несколько короче — 3 допью за  $1\frac{3}{4}$  такта [Smith, 1995b, стр. 239], [Smith, 1995a, стр. 265]. Отличается только вторым допью, который в 2 раза быстрее третьего.



Рис. 8: 3 допью за  $1\frac{3}{4}$  такта.

### 3.2.4 La Figlia di Guglielmino на четверых

Самое медленное контрапассо [Smith, 1995b, стр. 99], [Smith, 1995a, стр. 224].

Следует отметить, что граница между контрапассо и другими элементами достаточно размыта — 2 допью с одной ноги (Verceppe) или те же 2 допью за один такт оба, но с разных ног (Daphne). Авторы описаний не всегда применяют термин контрапассо, часто используют описание группы (например, 3



Рис. 9: 3 допшь за  $2\frac{3}{4}$  такта.

допшь с левой ноги), и невозможно точно установить, где танцмейстеры XV века проводили эту самую границу. Поэтому мы проведем ее согласно данному в статье определению. В этом случае в понятие контрапассо не попадает реконструкция Барта 3 репрез португалез в Spero — она содержит правильное чередование ног. Но мы кратко коснемся этой реконструкции.

Фрагмент Spero [Smith, 1995а, стр. 283], в котором находится обсуждаемая группа, представляет собой 7 тактов бассаданцы в музыке и описание, содержащее разнообразные шаги на 8–10 тактов в зависимости от сжатия оных. В такой ситуации велик соблазн спрессовать 3 репрезы в 2 такта. Именно такую реконструкцию предлагает Барт. Увы, в музыке нет никаких указаний на то, что эта версия правильная [Smith, 1995а, стр. 260]. Напротив, каждый такт разделен на две ноты, то есть деление его на  $\frac{1}{3}$  и  $\frac{2}{3}$  такта будет против музыки.

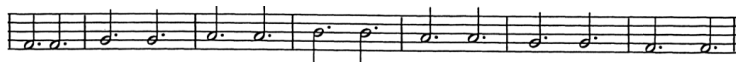


Рис. 10: 7 тактов бассаданцы.

## 4 Заключение

Мы постарались дать определение понятию контрапассо и рассмотреть все варианты исполнения этого элемента. К сожалению, мы знаем очень мало о танцах стиля Доменико — немного схем танцев, немного скупых комментариев о технике исполнения. Еще меньше мы знаем о контрапассо. Понятно, что контрапассо — сложный элемент, имеющий множество вариантов исполнения, но он встречается не в каждом танце.

Все контрапассо в мизуре бассаданца имеют сходные черты — выделение в музыке дробных счетов в конце допшь на смену ноги. Однако мы не знаем, единственный ли это ритмический рисунок, или великое множество других

просто не сохранилось. Контрапассо в мизуре квадернария как раз относится к этому гипотетическому великому множеству вариантов. Опять же, примеров слишком мало, чтобы можно было говорить о каких-либо закономерностях.

Однако имеющихся примеров достаточно для того, чтобы утверждать, что все известные нам контрапассо следует исполнять в музыку, а не против нее, и музыка содержит указания на то, как это делать.

Большое разнообразие вариантов исполнения элемента — не исключительное свойство контрапассо. Этим же свойством обладает и вольтагонда. Ритмический рисунок всех вариантов вольтагонды почти не меняется, в отличие от контрапассо, но состав этой группы шагов очень разнообразен. В контрапассо мы видим обратную картину — крайне скудную вариабельность шагов в группе: несколько допью различаются только своим количеством, — и большое разнообразие ритмических рисунков.

Пожалуй, это все, что мы знаем о контрапассо.

## Список литературы

- [Pesaro, 1995] *Pesaro, G. E. of. On the practice or art of dancing / G. E. of Pesaro. — Oxford: Clarendon Press, 1995.*
- [Smith, 1995a] *Smith, A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza. / A. W. Smith. — Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1995. — Vol. 1.*
- [Smith, 1995b] *Smith, A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza. / A. W. Smith. — Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1995. — Vol. 2.*



Наталья Скорнякова

## Термин «сальтарелло» в XV и XVI веках. Существующие реконструкции и применение

На протяжении XV и XVI веков в описании танцев или названиях музыкальных произведений довольно часто встречается термин «сальтарелло» (или «сальтерелло»). В первом значении сальтарелло — это характерный музыкальный размер в итальянском балло XV века (в современной интерпретации  $\frac{6}{8}$ ) и, соответственно, характерное исполнение шагов. Во втором значении сальтарелло — это самостоятельный танец, причем не всегда в размере  $\frac{6}{8}$ . К сожалению, при высокой частоте встречаемости данного термина не сохранилось ни одного конкретного описания хореографии танца с таким названием.

### 1 Что известно о характере исполнения сальтарелло

Как следует из самого названия (*saltare* (ит.) — прыгать), характера сохранившихся мелодий и описаний современников сальтарелло был быстрым и подвижным танцем с прыжками. Описание манеры исполнения шагов мы можем найти в трактатах итальянских хореографов середины-конца XV века — Доменико из Пьяченцы, Гульельмо Эбрео и Антонио Корназано. Грубо говоря, это три простых шага вперед и прыжок на опорной ноге с выносом свободной ноги в воздушную позицию. Тонкости заключаются в том, что эти 4 движения делаются на 6 счетов, поскольку сальтарелло — это трехдольный размер. В реконструкции Барбары Спарти это шаг на всю стопу на 1-й и 2-й счеты, шаг на полупальцы на 3-й счет, шаг на всю стопу на 4-й и 5-й счеты и прыжок на опорной ноге на 6-й счет. Поскольку размер сальтарелло начинается с затакта, серия шагов исполняется начиная с 6-го счета, то есть с прыжка на опорной ноге, но в данном случае этот нюанс несущественен.

Набор сохранившихся фигур в позднейших вставках в итальянских балло не отличается разнообразием. Более детальный анализ их будет приведен ниже.

Еще один источник наших знаний о возможном исполнении сальтарелло — сохранившиеся изображения прыгающих во время танца людей (см. рис. 1, 2 и 3). Интересно, что на двух гравюрах прыгает только кавалер, а на одной — и кавалер, и дама. Неоднократно сальтарелло упоминается при описании балов XV века:

- *«Танцы продолжались целый час...потом были поданы особые вина и осточные сладости для подкрепления сил, и все вновь долго плясали саль-*

*тарелло*» (Из описания бала в апреле 1459 года во время посещения папой Пием II Флоренции)

- *«Вы увидите, как плясали эти прелестные дамы — пара за парой с другими дамами бассдансы и „Леончелло“, иные пива, иные сальтарелло, иные „Ростиболли“»* (Поэма Гауделло Гауделли, написанная в 1454 году о танцах в Перголе)

Как раз из этих описаний становится ясна причина того, почему до нас не дошло описание данного танца — сальтарелло (равно как и пива) был танцем импровизационным, где каждый танцевал кто во что горазд:

*«Первым танцевали под аккомпанемент шалмеев и сакбутов сальтарелло, во время которого всякий кавалер выбирал даму, и одни ступали, другие подпрыгивали, третьи меняли руки»* (Бал в апреле 1459 года, во время посещения Папы Пия II Флоренции).

Барбара Спарти на основании этого, а также еще нескольких описаний делает справедливый вывод, что исполнение сальтарелло подразумевало некую хореографическую свободу, причем уставшие танцоры могли выходить из танца, а желающие присоединиться к танцу могли в любой момент в него вступать.

## 2 Реконструкции сальтарелло № 2 и № 3

Если мы зададимся целью реконструировать сальтарелло, вооружившись словесными описаниями и иллюстрациями, то на этом этапе нас будет ожидать весьма немалое затруднение. Не сохранилось ни одной мелодии для сальтарелло середины-конца XV века.

Четыре мелодии, озаглавленные «сальтарелло», встречены в т.н. «Лондонском манускрипте» («кодекс Ло») итальянского происхождения, причем самая верхняя граница датировки данного манускрипта — 1410 год. Структура этих мелодий подобна мелодиям эстампи — они состоят из нескольких (от 4-х до 6-ти) куплетов, каждый из которых повторяется два раза. Окончания этих куплетов мелодически различны (их можно условно назвать «припевами»). Первый припев называется «aperto», а второй — «chiuso». У этих мелодий нет одного общего музыкального размера — две из них могут быть транскрибированы в  $\frac{6}{8}$ , одна в  $\frac{3}{4}$ , и одна в  $\frac{4}{4}$ . Сакс сделал вывод о том, что только три первые мелодии были действительно сальтарелло, последняя имеет много общего с двухдольным танцевальным размером XV века «квадернария», иногда называемое «сальтарелло tedesко» («немецкое сальтарелло»).

Поскольку у этих мелодий жесткая повторяющаяся структура, мы можем предположить, что как раз на эти мелодии могли существовать такие же жесткие схемы. Хотя ниже мы попробуем разобрать эти мелодии и с точки зрения импровизации.

Первая реконструкция на мелодию из этого манускрипта, которую мы рассмотрим — это сальтарелло № 3 авторства Джеффри Луарна, также известное под авторским названием «Сальтарелло ла Регина». В данном танце используются три типа шагов:

1. уже упоминавшиеся выше двойные шаги (только в упрощенной манере, без подъема на полупальцы на третий счет);
2. одинарные шаги вперед и назад (шаг на опорную ногу и прыжок на ней с выносом свободной ноги вперед);
3. одинарные шаги в стороны (шаг в сторону, влево или вправо, и прыжок на опорной ноге с выносом свободной ноги в сторону).

Танец состоит из четырех частей. Поскольку изменения в мелодиях первого и второго припева незначительны (см. рис. 4), автор реконструкции не считал нужным делать разную хореографию для припевов. Движения в обоих случаях одинаковы — двойной шаг вперед, два одинаковых шага в стороны, двойной шаг назад.

Первый куплет самый короткий, он состоит всего из двух тактов — 2 одинарных шага вперед. Примечательно то, что автор реконструкции предлагает делать шаги в два раза медленнее, чем можно было бы предположить, опираясь на манеру исполнения шагов сальтарелло в сохранившихся итальянских балло середины-конца XV века, когда на каждый такт приходится один двойной шаг. С другой стороны, мы должны учитывать тот факт, что в современных реконструкциях эта мелодия исполняется в быстром темпе, и танцоры часто вынуждены опираться на уже существующую аранжировку.

Второй куплет сальтарелло № 3 включает в себя четыре такта, во время которых исполняется поочередное вращения под рукой партнера — вариант фигуры, изображенной на выше рассмотренных гравюрах.

Во время третьего куплета, также четырехтактного, партнеры обходят друг друга за 4 одинарных шага — подобную фигуру можно встретить в итальянских балло XV века.

В четвертом куплете добавляется еще два такта, в результате чего танцорам предстоит теперь исполнить 6 одинарных шагов, держась за обе руки по кругу.

Существенным недостатком данной реконструкции является то, что танцоры практически не продвигаются по ходу движения танца (если пары поставить по кругу против часовой стрелки — стандартная постановка танцующих пар в XV веке, равно как и в более позднее время). Это можно немного исправить, делая вперед шаги больше, чем шаги назад, особенно во время исполнения припевов. Второй вариант — нарушить авторскую задумку и делать во время припева вместо двойного шага назад двойной шаг вперед.

На данный момент в русскоязычной танцевальной среде существует очень досадная ошибка, связанная с тем, что мало кто из танцоров старинных танцев

знает о существовании более чем одной мелодии сальтарелло. В результате этого до сих пор повсеместно для исполнения этой схемы танца (зачастую с существенными отклонениями от данной версии) используется наиболее известная и популярная из существующих мелодий сальтарелло — № 2. Невзирая на то, что схема выше рассмотренной реконструкции абсолютно не соответствует музыкальным фразам данной мелодии уже после первого повтора.

Когда автор данной статьи решил предпринять попытку реконструкции сальтарелло № 2, то всплыла еще одна весьма серьезная ошибка, связанная с реконструкцией и интерпретацией этой мелодии. Музыкальный коллектив «Dead Can Dance», а вслед за ним коллективы «Стары Ольса» (Беларусь) и «Drolls» (Россия) сыграли эту мелодию, выкинув некоторые мелодические куски, а некоторые, наоборот, удвоив. Целью данной работы не ставился детальный анализ такого подхода к исполнению старинной музыки. Отметим лишь, что аранжировки трех вышеупомянутых коллективов не подходят для реконструкции в силу их несоответствия оригинальному нотному материалу, и поэтому не могут быть использованы для исполнения предложенной ниже схемы.

Мелодия сальтарелло № 2 состоит, как и сальтарелло № 3, из четырех частей, в которых число тактов также увеличивается, начиная с третьего куплета.

Основой для танцевальных связок послужила реконструкция сальтарелло на более позднюю мелодию, разобранный на мастер-классах Ливена Барта на фестивале старинного танца «Anno Domini» (Санкт-Петербург) в 2006 году.

В первой части (см. рис. 5) танцоры просто идут по кругу за 4 двойных шага сальтарелло. Во время исполнения третьего шага кавалер прокручивается под рукой у дамы за два одинарных шага (на втором повторе первого куплета то же самое делает дама). В конце каждого припева есть т.н. «маркер» — три ноты  $\frac{1}{2}$ , которые легко отличить на слух. Во время их звучания каждый раз предлагается делать три поочередных топа ногами (например, левой, правой, левой) — это помогает танцорам четко разграничить куплеты.

Во второй части музыкально варьируется тема из первой части. Поскольку в ней непривычная музыкальная разбивка, на один из шагов (четвертый по счету) не делается прыжок на опорной ноге. Танцорам предлагается исполнить одинарный шаг вперед, одинарный шаг назад, поворот вокруг своей оси за один одинарный шаг, шаг без прыжка и затем два двойных шага, взявшись за обе руки и описав полный круг. Во время повтора второго куплета направление движения танцоров меняется.

Третья часть музыкально представляет собой первую часть (без первого такта) перед которой добавлено еще 9 тактов. Поскольку в самом начале третьей части есть длинная нота ( $\frac{1}{2}$ ) а затем идет серия из  $\frac{1}{8}$  и даже в одном случае  $\frac{1}{16}$ , возникает очень игривый контраст. В связи с этим нами предлагается такая же игривая связка — кавалер (при втором повторе мелодии дама) садится в реверанс (в технике XV века — на левое колено), а дама (при втором повторе мелодии — кавалер) оббегает партнера на быстрых маленьких шажках. Поскольку после этого идет музыка из первой части, танцоры исполняют всю проходку

из первой части, с вращением партнера под рукой.

Четвертая часть — это музыка из третьей части (с уже прибавленной первой), к которой в начале добавили еще 7 тактов. Во время этих добавочных тактов танцоры исполняют 4 шага назад на месте («елочка»), а затем меняются местами за один приставной шаг, после чего, что вполне ожидаемо, исполняют то, что уже танцевали в третьей части.

Безусловно, для полноты картины стоит остановиться на мелодиях № 1 и № 4 из Тосканского манускрипта — они будут рассмотрены чуть ниже, при обсуждении возможности импровизации на эти мелодии.

### 3 Сальтарелло как импровизационный танец

В следующий раз мелодии, озаглавленные «сальтарелло», встречаются через 100 лет, в 1508 году в сборнике мелодий для танцев Джоан-Амброзио Дальца. Это не совсем самостоятельные мелодии — каждая из них представляет «послетанец» к паване, и после каждой идет еще одна мелодическая вариация — пива — очень характерная хореографическая связка для эпохи Возрождения.

Проведя небольшой анализ итальянских балло, записанных хореографами XV века, можно увидеть, что части сальтарелло не отличались особым разнообразием. Иногда это обмен местами с партнером по кругу (*Fiore de virtue*), обмен местами в тройке навстречу друг другу (*Rosina, Spero*), обход партнеров по кругу (*Ingrata*), или, как в случае с *Pizosaga*, необычная фигура для четырех дам, обходящих змейкой четырех кавалеров. Но в большинстве случаев в части сальтарелло происходило простое шествие вперед на 8, 9, 11, 12, 15 или 16 двойных шагах с прыжками по вольной траектории (*Rostiboli Gioioso, Belriguardo, Gelosia, Ingrata, Colonesse, Legiarda, Mercantia*).

Ливен Барт во время мастер-классов по итальянским танцам XV века на Фестивале старинного танца «Anno Domini» в 2009 году предложил несколько импровизаций во время исполнения таких однообразных проходок. Каждая импровизация в связке из четырех шагов происходит во время третьего шага:

1. Полный поворот через левое плечо за третий двойной шаг;
2. Одинарный шаг вперед, одинарный шаг назад вместо третьего двойного шага и поворот через левое плечо вместо четвертого двойного шага;
3. Два простых проходящих шага вместо третьего двойного шага;
4. Два одинарных шага назад (типа «елочки») вместо третьего двойного шага.

Данный набор вариаций вполне можно дополнить собственными связками, — главное, понимать принцип импровизации в рамках размера и характера танца.

Если мы возьмем поздние мелодии сальтарелло Джоан Амброзио Дальца или датированный 1520-м годом анонимный сальтарелло Zorzi (собственно, на эту мелодию Ливен Барт давал уже упоминавшееся выше сальтарелло на Фестивале старинного танца в 2006 г.), то вполне сможем импровизировать в паре или тройке, поскольку эти мелодии имеют более простую структуру, чем сальтарелло из Лондонского манускрипта.

Импровизация может состоять как в смене фигур (оббегание партнера, обмен за руки и т.п.), так и в разнообразии самих шагов разбивками и вариациями. Поскольку в паре добиться синхронности в импровизации шагов представляется затруднительным, эти вариации можно вставлять во время сольного исполнения партий (допустим, оббегание партнера, а затем вариация перед ним). Другой вариант использования вариаций в шагах — заранее известная последовательность. В любом случае, поскольку на данный момент не существует традиции импровизационных танцев XV века стоит сперва делать какие-то фиксированные структуры, а потом уже приучать танцоров к мысли о возможности импровизации.

Теперь мы снова вернемся к мелодиям из Лондонского манускрипта и предположим, что на них также возможны импровизации. Каким образом это может быть осуществлено? Давайте еще раз внимательно рассмотрим все четыре мелодии. Их все объединяет одна очень интересная закономерность — мелодия от куплета к куплету развивается и дополняется новыми тактами. Причем в случае с сальтарелло № 2, № 3 и № 4 эти новые такты появляются не в конце, а в начале мелодии, а после них уже следует ранее повторявшаяся тема. Это может быть осуществлено по-разному.

	Сальтарелло 2	Сальтарелло 3	Сальтарелло 4
Часть 1	16 тактов	2 такта	2 такта
Часть 2	Мелодическая вариация первой части	Мелодическая вариация первой части + еще два такта	Повтор первой части
Часть 3	Добавление к первой части новых 9 тактов перед ней	Добавление к двум последним тактам из 2 части новых 2 тактов перед ними	Мелодическая вариация первой части
Часть 4	Добавление к части 3 еще семи тактов перед ней	Добавление к части 3 еще двух тактов перед ней (= 6 тактов)	Добавление к части 3 еще 1 и $\frac{1}{2}$ такта перед ней

В сальтарелло № 1 (см. рис. 6) очевидного добавления к уже существующим тактам не происходит — музыкальная тема просто развивается: в первой части

4 такта, во второй — 8, в третьей уже 11, а в четвертой — 28.

Таким образом, танцор, хорошо знающий основную мелодию сальтарелло, может добавлять вариации по своему усмотрению к уже имеющимся, подобно мелодии, такты которой нанизываются как бусины на уже имеющуюся нитку бус.

Особенно ценны припевы у сальтарелло № 1 и № 4 — они длиннее чем обычно — 22–26 тактов у сальтарелло № 1 и 10 тактов у сальтарелло № 4 (см. рис. 7). Такие длинные припевы, регулярно повторяющиеся, очень способствуют использованию вариаций в шагах (тогда как куплеты более интересны для вариаций в фигурах).

## 4 Сальтарелло в XVI веке

Последнее, что хотелось бы упомянуть, это то, что термин сальтарелло сохраняется и в XVI веке — в сюитах балетто Карозо, всегда последней частью (т.н. *sciolta*), тем самым сохраняя идею «послетанца», хотя и окончательно утратившим внешний вид и самостоятельность. Интересно, что Туано Арбо описывал сальтарелло как быструю версию итальянской гальярды, хотя движения сальтарелло в описаниях танцев Карозо не являются альтернативными вариациями обычной гальярды, и ни в одном из сальтарелло не используется чинкви пачси или термин «в темпе гальярды». Тем не менее, часто сальтарелло следует вслед за гальярдой в сюитах балетто итальянских хореографов. Существуют традиционно исполняемые шаги в таких частях сальтарелло: риверенца брeve, сегвито спeцато, трабукетто, рипреза соттопьеде, саффиче, грoppo.

Во многих фигурах сальтарелло также акцентируется внимание на боковых движениях к партнеру и от него, но эти движения достаточно часты в других типах танцев, чтобы сгладить различия.

В поздних музыкальных источниках XVI века мы можем все еще встретить сальтарелло как самостоятельный тип танца (в роли «послетанца»). Это Джорджи Майнерио «Il primo Libro de Balli» (1578 год), Симоне Молинаро (1599 год) и пр.

## Список литературы

- [Sutton, 1995] *Courtly dance of the Renaissance. A new Translation and Edition of the B«Nobilita di DameB» Fabritio Caroso / Ed. by J. Sutton.* — New York: Dover publications, Inc., 1995.
- [Little, 1998] *Little, M. E. Saltarello / M. E. Little.* — New York: Oxford University Press, 1998.
- [Sparti, 1993] *Sparti, B. De pratica seu arte tripudii / B. Sparti, G. E. of Pesaro.* — Oxford: Clarendon press, 1993.



Рис. 1:



Рис. 2:



Рис. 3:



## Saltarello

London, British Lib., Add. 29987

aperto/chiusso  
*Двойной вперед с внутренних ног*      *Одиарный наружу*      *Одиарный внутрь*



*То же самое на втором повторе*

1      2

*Двойной назад с внешних ног*      *Двойной назад с внешних ног*



prima pars  
*Одиарн. вперед с внутр., одиарный вперед с внешн.*



*Одиарн. вперед с внутр., одиарный вперед с внешн.*

secunda pars  
*Кавалер прокручивается под рукой дамы (2 од.), дама под рукой кавалера (2 одиарных.)*



*То же самое, но дама начинает первой*

terça pars  
*Четыре одиарных: кавалер вокруг дамы*



*Четыре одиарных: дама вокруг кавалера*

quarta pars  
*Шесть одиарных за руки по часовой стрелке (вернуться на свои места)*



*Шесть одиарных за руки против часовой стрелки (вернуться на свои места)*

Рис. 4:

# Saltarello (2)

London, British Lib., Add.29987

www.spilleut.de

prima pars

secunda pars

tercia pars

[ part 1 ab ]

quattro pars

weiter mit  
tercia pars

Рис. 5:

# Saltarello (1)

London, British Lib., Add. 29987

aperto/chiusso

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of several systems of staves. The first system has four staves. The second system has two staves, with the first staff containing first and second endings. The third system has two staves. The fourth system has one staff. The fifth system has one staff. The sixth system has one staff. The seventh system has one staff. The eighth system has one staff. The ninth system has one staff. The tenth system has one staff. The eleventh system has one staff. The twelfth system has one staff. The thirteenth system has one staff. The fourteenth system has one staff. The fifteenth system has one staff. The sixteenth system has one staff. The seventeenth system has one staff. The eighteenth system has one staff. The nineteenth system has one staff. The twentieth system has one staff. The twenty-first system has one staff. The twenty-second system has one staff. The twenty-third system has one staff. The twenty-fourth system has one staff. The twenty-fifth system has one staff. The twenty-sixth system has one staff. The twenty-seventh system has one staff. The twenty-eighth system has one staff. The twenty-ninth system has one staff. The thirtieth system has one staff. The thirty-first system has one staff. The thirty-second system has one staff. The thirty-third system has one staff. The thirty-fourth system has one staff. The thirty-fifth system has one staff. The thirty-sixth system has one staff. The thirty-seventh system has one staff. The thirty-eighth system has one staff. The thirty-ninth system has one staff. The fortieth system has one staff. The forty-first system has one staff. The forty-second system has one staff. The forty-third system has one staff. The forty-fourth system has one staff. The forty-fifth system has one staff. The forty-sixth system has one staff. The forty-seventh system has one staff. The forty-eighth system has one staff. The forty-ninth system has one staff. The fiftieth system has one staff. The fifty-first system has one staff. The fifty-second system has one staff. The fifty-third system has one staff. The fifty-fourth system has one staff. The fifty-fifth system has one staff. The fifty-sixth system has one staff. The fifty-seventh system has one staff. The fifty-eighth system has one staff. The fifty-ninth system has one staff. The sixtieth system has one staff. The sixty-first system has one staff. The sixty-second system has one staff. The sixty-third system has one staff. The sixty-fourth system has one staff. The sixty-fifth system has one staff. The sixty-sixth system has one staff. The sixty-seventh system has one staff. The sixty-eighth system has one staff. The sixty-ninth system has one staff. The seventieth system has one staff. The seventy-first system has one staff. The seventy-second system has one staff. The seventy-third system has one staff. The seventy-fourth system has one staff. The seventy-fifth system has one staff. The seventy-sixth system has one staff. The seventy-seventh system has one staff. The seventy-eighth system has one staff. The seventy-ninth system has one staff. The eightieth system has one staff. The eighty-first system has one staff. The eighty-second system has one staff. The eighty-third system has one staff. The eighty-fourth system has one staff. The eighty-fifth system has one staff. The eighty-sixth system has one staff. The eighty-seventh system has one staff. The eighty-eighth system has one staff. The eighty-ninth system has one staff. The ninetieth system has one staff. The hundredth system has one staff. The hundred and first system has one staff. The hundred and second system has one staff. The hundred and third system has one staff. The hundred and fourth system has one staff. The hundred and fifth system has one staff. The hundred and sixth system has one staff. The hundred and seventh system has one staff. The hundred and eighth system has one staff. The hundred and ninth system has one staff. The hundred and tenth system has one staff. The hundred and eleventh system has one staff. The hundred and twelfth system has one staff. The hundred and thirteenth system has one staff. The hundred and fourteenth system has one staff. The hundred and fifteenth system has one staff. The hundred and sixteenth system has one staff. The hundred and seventeenth system has one staff. The hundred and eighteenth system has one staff. The hundred and nineteenth system has one staff. The hundred and twentieth system has one staff. The hundred and twenty-first system has one staff. The hundred and twenty-second system has one staff. The hundred and twenty-third system has one staff. The hundred and twenty-fourth system has one staff. The hundred and twenty-fifth system has one staff. The hundred and twenty-sixth system has one staff. The hundred and twenty-seventh system has one staff. The hundred and twenty-eighth system has one staff. The hundred and twenty-ninth system has one staff. The hundred and thirtieth system has one staff. The hundred and thirty-first system has one staff. The hundred and thirty-second system has one staff. The hundred and thirty-third system has one staff. The hundred and thirty-fourth system has one staff. The hundred and thirty-fifth system has one staff. The hundred and thirty-sixth system has one staff. The hundred and thirty-seventh system has one staff. The hundred and thirty-eighth system has one staff. The hundred and thirty-ninth system has one staff. The hundred and fortieth system has one staff. The hundred and forty-first system has one staff. The hundred and forty-second system has one staff. The hundred and forty-third system has one staff. The hundred and forty-fourth system has one staff. The hundred and forty-fifth system has one staff. The hundred and forty-sixth system has one staff. The hundred and forty-seventh system has one staff. The hundred and forty-eighth system has one staff. The hundred and forty-ninth system has one staff. The hundred and fiftieth system has one staff. The hundred and fifty-first system has one staff. The hundred and fifty-second system has one staff. The hundred and fifty-third system has one staff. The hundred and fifty-fourth system has one staff. The hundred and fifty-fifth system has one staff. The hundred and fifty-sixth system has one staff. The hundred and fifty-seventh system has one staff. The hundred and fifty-eighth system has one staff. The hundred and fifty-ninth system has one staff. The hundred and sixtieth system has one staff. The hundred and sixty-first system has one staff. The hundred and sixty-second system has one staff. The hundred and sixty-third system has one staff. The hundred and sixty-fourth system has one staff. The hundred and sixty-fifth system has one staff. The hundred and sixty-sixth system has one staff. The hundred and sixty-seventh system has one staff. The hundred and sixty-eighth system has one staff. The hundred and sixty-ninth system has one staff. The hundred and seventieth system has one staff. The hundred and seventy-first system has one staff. The hundred and seventy-second system has one staff. The hundred and seventy-third system has one staff. The hundred and seventy-fourth system has one staff. The hundred and seventy-fifth system has one staff. The hundred and seventy-sixth system has one staff. The hundred and seventy-seventh system has one staff. The hundred and seventy-eighth system has one staff. The hundred and seventy-ninth system has one staff. The hundred and eightieth system has one staff. The hundred and eighty-first system has one staff. The hundred and eighty-second system has one staff. The hundred and eighty-third system has one staff. The hundred and eighty-fourth system has one staff. The hundred and eighty-fifth system has one staff. The hundred and eighty-sixth system has one staff. The hundred and eighty-seventh system has one staff. The hundred and eighty-eighth system has one staff. The hundred and eighty-ninth system has one staff. The hundred and ninetieth system has one staff. The hundred and ninety-first system has one staff. The hundred and ninety-second system has one staff. The hundred and ninety-third system has one staff. The hundred and ninety-fourth system has one staff. The hundred and ninety-fifth system has one staff. The hundred and ninety-sixth system has one staff. The hundred and ninety-seventh system has one staff. The hundred and ninety-eighth system has one staff. The hundred and ninety-ninth system has one staff. The hundredth system has one staff.

prima pars

secunda pars

tercia pars

quarta pars

Рис. 6:

# Saltarello (4)

London, British Library

Aperto



Chiuso



Prima pars



Secunda Pars besteht nur aus Aperto und Chiuso

Tertia pars



Quarta pars



Quinta pars



Sesta pars



Рис. 7:

## Танцы в России: к.XVII–н.ХХ вв. База данных.

Как известно, в Российской Империи издавалось мало книг, посвященных танцам, умению танцевать. Практически отсутствовали также и распространенные в других странах сборники схем танцев. На данный момент собраны сведения всего о 6 изданиях, увидевших свет с 1790 по 1828 гг. Сведения о более ранних источниках отсутствуют. Позже книги по танцам стали выпускаться чаще, но все равно достаточно обеспеченным материалом можно считать только период с 1860-х по 1910-е гг.

В таких условиях выявление альтернативных источников изучения танцевальной практики становится крайне важной задачей. Одним из возможных направлений деятельности является выявление и накопление цитат из различных документов, содержащих упоминания о танцах, их исполнении, их социальной роли и пр.

Настоящая база данных посвящена собиранию упоминаний о танцах в Российской Империи по документам к.XVII – н.ХХ вв. Для пополнения базы рассматриваются следующие группы документов:

- мемуары и автобиографические заметки этого времени;
- письма частных лиц и переписка официальных организаций;
- официальные документы и распоряжения (прежде всего анализируются материалы Дирекции Императорских театров);
- газетные публикации;
- нотные публикации.

Кроме того, частично включаются в базу данных сведения, почерпнутые из художественной литературы. Т.к. законы создания художественного произведения позволяют (и даже предписывают) автору некоторую долю вымысла, все сведения из этих источников проходят тщательную проверку. В базу данных включаются прежде всего отрывки из произведений, посвященных событиям, современному написанию текста, где можно ожидать фиксацию уже существующей традиции.

Собранные сведения позволяют составить общее представление о танцевальной культуре Российской Империи, выявить основные тенденции и уточнить социальную роль танцев в России.

Стоит отметить и трудности, связанные с составлением такой базы данных. Прежде всего — база априори не полная и, вероятно, никогда не будет полной: исторических документов, в которых упоминаются танцы — великое множество, и собрать и проанализировать их все не представляется возможным. Также сложность представляет сам процесс собирания сведений, т.к. из-за больших объемов текстов, которые необходимо просмотреть, накопление материала идет крайне медленно.

Мы благодарны всем, кто помогает в создании базы данных. Это Григорий Кремнев, Ростислав Кондратенко, Борис Стратилатов, Алексей Мачехин и другие.

Просим всех, заинтересованных в пополнении базы данных, присылать на адрес [eugeniasolenikova@gmail.com](mailto:eugeniasolenikova@gmail.com) сведения о выявленных Вами цитатах.

Форма:

название источника;

его автор (если имеется);

датировка;

где опубликован / где хранится (просим указывать также страницы, с которых взята цитата);

цитата с упоминанием исполняемых танцев (желательно максимально полная).

Ознакомиться с базой данных можно на сайте Ассоциации Исторического Танца: <http://hda.org.ru/quotes/>.

Евгения Еремина-Соленикова

## Томас Брей и его контрдансы

### 1 Томас Брей — танцор, постановщик и учитель танцев

Имя Томаса Брея принадлежит английскому театру конца XVII века. И хотя, судя по работам, он был незаурядным постановщиком танцев, о его жизни нам известно достаточно мало. Первые упоминания о Томасе Брее появляются в материалах судебного дела лорда Чамбелена (1689 г.): на этот процесс учитель танцев был вызван как свидетель. С 1689 по 1694 гг. Хайфил включал его в списки Юнайтед Компани как танцора и учителя танцев, выступавшего в театрах Друри Лейн и Дорсет Гарден, причем в Друри Лейн в 1693 г. Брей сменил Джозеаса Приста на посту танцмейстера. В 1695 г. танцмейстер перешел в театр Линкольн Инн Филд в новую труппу Томаса Бетертонна. Здесь он работал с такими выдающимися мастерами как актер Ричард Леверидж, композиторы Джон Эклес и Дэниэл Персел, танцоры Эдвард Кинастон и Джозеас Прист, и французский комик господин Сорин, который в 1695 г. преподавал в труппе танцы. С этой же труппой выступал в 1699 г. гастролеровавший в Англии Жан Баллон<sup>1</sup>.

Судя по отзывам современников, Брей был как хорошим танцором, так и интересным постановщиком. Он работал с известными танцовщиками и использовал музыку известных композиторов: Иеремии Кларка, Даниэла и Генри Перселов, Джона Эклеса и других.

В 1699 г. Брей закончил работу над книгой, содержащей материалы к 59 танцам. Для каждого из них представлены ноты для скрипичной и басовой партий. Из них 39 танцев — это антре и другие танцы из театральных постановок, причем 11 — авторства самого Брея: 5 интерлюдий из маски Петера Моттеукса «Пир Европы по поводу мирного договора в Русвике» (*Europe's revels for pease of Ryswick*; 1697) на музыку Джона Эклеса и 6 танцев на музыку Генри Персела. К сожалению, все 39 сольных танцев представлены только музыкой и не содержат никаких упоминаний о хореографии [Helwig, 1998, стр. VII]. Кроме сольных танцев, в книге Брея опубликованы схемы 20 контрдансов.

Балет «Пир Европы» относился к традиционным для конца XVII века типу «ballets des nations», представлявшему национальности с помощью танцев и му-

---

<sup>1</sup>Подробнее о биографии Томаса Брея см. книгу Хелвиг и Баррона [Helwig, 1998, стр. VII].

зыки<sup>2</sup>. Балет должен был подчеркнуть важность политики Вильгельма Оранского в Европе. Написан он был в честь мирного договора, подписанного в сентябре 1697 г. во дворце в Русвике, ознаменовавшего окончание войны в Европе, длившейся почти всю предыдущую декаду. Также по этому договору Людовик XIV окончательно признавал право Вильгельма Оранского на английский трон, и переставал поддерживать изгнанного Якова II. Пьеса «Пир Европы», на музыку Джона Эссекса, была поставлена в театре Линкольн-Инн Филдс. Структура этого балета — серия комических сольных песен и музыкальных диалогов, обрамленных танцевальными вставками. Каждая такая секция представляла какую-либо нацию. Танцы были сочинены Томасом Бреем. В книге Брея мы находим музыку к «Выходу народов» (*An Entry of Nations*), танцу Датчанина и его жены (*A Dutch-Man and his Wife*), танцу Француза и его жены (*A French-Man and his Wife*), танцу Англичанина и его жены (*An English-Man and his Wife*), «Выходу Клоунов» (*An Entry of Clowns*). Информацию о других танцах и соло из этой пьесы дают манускрипты, хранящиеся в Британской библиотеке [Lowerre, 2010, стр. 419–434]. Как уже говорилось, в книге Брея не описана хореография сольных танцев, но во Второй части «Учителя танцев» Плейфорда, изданной в 1698 г.<sup>3</sup> появляется танец с названием «Пир Европы» (*Europe's revels*) — контрданс под музыку, соответствующую у Брея танцу Англичанина и его жены [Lowerre, 2010, стр. 424]. У этого танца достаточно примитивная схема, но есть особенность — первая пара начинает на неправильных местах.

Судя по сохранившимся описаниям, для каждой национальности были подобраны свои характерные танцевальные черты. Испанцы танцевали с прямыми торсами, на вытянутых ногах, с многочисленными жестами руками. Датское соло отличалось наличием большого количества прыжков на месте. Французы танцевали элегантно. Танец англичан опирался на контрдансы того времени и содержал много элементов, родственных антраша [Lowerre, 2010, стр. 428–430].

## 2 Книга Томаса Брея

Сборник, созданный танцмейстером, был посвящен сыну королевы Анны — герцогу Глочестеру.

Принц Вильям Генри, герцог Глочестер, родился 24 июля 1689 г. в семье принцессы (впоследствии королевы) Анны и принца Георга Датского, и был единственным из их детей, выжившим в младенчестве. Принц был слабым ребенком, и поэтому его обучение было отложено до достижения им четырех лет. Подросший принц интересовался маневрами, войной и солдатами. В Кенсингтоне, где он проживал, был создан полк из друзей принца. Этот полк находился

<sup>2</sup>Наиболее известные балеты такого типа — «Мещанин во дворянстве» («*Le bourgeois gentilhomme*») Люлли и «Галантная Европа» («*L'Europe galante*») Кампра.

<sup>3</sup>The Second Part of Dancing Master. 1698. London. 10th Edition, II, 25. <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Dance/Play4248.htm>



под личным командованием самого короля Вильгельма III, любившего маленького герцога — будущего наследника престола. Принц часто гостил у короля и королевы, и в его честь регулярно давались балы. Например, 25 июля 1696 г. был дан бал и спектакль в честь возведения герцога в сан рыцаря Гартского. Спектакль давали актеры Линкольн Инн Филдс, среди которых был и Томас Брей. В честь герцога и дальше регулярно устраивались балы, на которых он должен был присутствовать, хотя, судя по мемуарам слуги Дженикина Левиса, принц не любил танцы. После бала, данного в день одиннадцатилетия принца, он заболел, и, несмотря на все усилия врачей, умер 29 июля 1700 г. от энцефалита [Helwig, 1998, стр. VII].

История самой книги примечательна.

Рекламу ее Брей опубликовал в Лондонской прессе (объявление появилось дважды с разницей в неделю):

*«Контрдансы. Совершенно новые композиции, отличающиеся от всех прежде опубликованных. С мелодиями для скрипичных и басовых партий к каждому танцу. Также новые французские танцы, вошедшие в репертуар: антре, изящные и гротески, шаконы, ригодоны, менуэты и ноты других танцев. От Томаса Брея. Продается Джоном Янгом, мастером музыкальных инструментов Ее Величества, в «Золотой Арфе», и в «Гобое» на Кэтрин-стрит; около Соммерсет-хаус в Стрэндей; а также у Джона Хэйра, мастера музыкальных инструментов в «Золотой Виоле» в подворье церкви Святого Павла и в его магазине в Фриман Корт Корнхилл, около Королевской Биржи. Продается по цене 2 стерлинга».*<sup>4</sup>

Томас Брей регистрирует свою книгу в ноябре и не указывает ни печатника, ни агента. Но на титульном листе сборника отмечено, что она напечатана Вильямом Пирсом, а продается Генри Плейфордом и другими книготорговцами. Также к изданию книги имели отношение Янг, Хэйр и Велш — известные лондонские издатели, занимавшиеся публикациями танцевальных книг. Видимо, Брей опубликовал сборник за собственный счет и индивидуально обговаривал условия его распространения с каждым из них [Helwig, 1998, стр. VIII].

До наших дней дошла всего одна копия — она хранится Мемориальной Библиотеке Вильяма Вогана при Обществе английского фольклорного танца и песни в Лондоне (в «Доме Сессила Шарпа»).

Книжка маленького размера, которую удобно носить с собой, содержит всего

<sup>4</sup> «Country dances; Being a Compositions entirely New, and a whole cast Different from all that have yet been publish'd with Base and Treble to each Dance. Also the Newest French Dances in use, Entrée's Genteel and Grotesque, Chacones, Rigodoons, Minutes and other Dances Tunes. By Thomas Bray. Sold be John young, Musical Instrument-maker in Ordinary to His Majesty, at the Golden Harp and Hautboy in Catherine-street; near Somerset-House in the Strand; and John Hare, Musical Instrument-Maker at the Golden Viol at the St. Paul Church-yard, and at His Shop in Freeman's Court Cornhill, near the Royal Exchange - Price 2 s. where also sold, the Weekly song, publish'd every Thursday.» — The Post Boy, 28–30 сентября 1699, цит. по: [Helwig, 1998, стр. VII].

50 страниц. В настоящее время утерян лист со стр. 48–49, содержащими ноты басовой партии к некоторым произведениям. В самой книге после введения помещены описания и музыка к контрдансам, причем так, что музыкальная линия для скрипичной партии находится на одной странице, а для басовой — на соседней странице разворота «вверх ногами», и два музыканта могут играть по одной книге одновременно. В последней части, посвященной «сольным» танцам, есть только музыка, напечатанная подобным же образом [Helwig, 1998, стр. VIII].

Через два месяца в лондонских газетах появился реклама другой книги: *«Новый сборник, вобравший в себя новые композиции контрдансов, отличающихся от всех предыдущих ранее опубликованных, со скрипичными и басовыми партиями к каждому танцу. Аккуратно отредактировано и хорошо гравировано. Напечатано Ричардом Веллингтоном. Продается Джоном Янгом, продавцом музыкальных инструментов в районе Дольфин и Краун в западной части двора церкви Святого Павла. Цена 1 стерлинг».*<sup>5</sup>

Книга была зарегистрирована в феврале того же года. В настоящее время известна всего одна ее копия, хранящаяся коллекции Кларковской Мемориальной Библиотеки в Университете Калифорнии, в Лос Анжелесе. По сравнению с изданием Брея, этот сборник чуть больше размером, гравированный, из него исключены вступительная часть и мелодии сольных танцев, а ноты басовой линии напечатаны так же, как и скрипичной. В остальном это — копия книги Томаса Брея. Сборник был напечатан Джоном Янгом, которого Брей упоминал в рекламе своей книги, но при этом в сборнике Веллингтона отсутствовали имена как Брея, так и герцога Глочестера (что невероятно — ведь пропало посвящение члену королевского дома). Несмотря на то, что издание было «аккуратно отредактировано», в нем повторяются печатные и музыкальные ошибки из издания Брея, дополненные новыми ошибками. Так, перепутаны места заголовки «Прихоть Брея» (Braye's Maggot) и «Потаенное благополучие» (Conceal Health) (стр.11–12). А на стр.13–14 к контрдансам «Краткий и милый» (Short and Sweet) и «Барлетт-Хаус» (Bartlett House) приведена музыка, вовсе им не подходящая [Helwig, 1998, стр. VIII].

Схемы танцев и музыка часто переходили из одной публикации в другую. Схему могли положить на новую мелодию, а под мелодию — подобрать другую схему. Но переиздание книги под чужим именем и без упоминания автора для Англии XVII–XVIII вв. — редчайший случай. Еще более странно то, что из книги Веллингтона исчезло посвящение герцогу Глочестеру — члену Королевской семьи.

Ричард Веллингтон был издателем и продавцом книг. Он специализировался на театральных постановках, романах и других популярных жанрах и активно

<sup>5</sup> «A Choise Collection of Country Dances; being a Composition entirely new, and a Whole cast Different from all that had been published, with Base and Treble to each Dance. Carefully Corrected and fairly Engraven. Printed for Richard Wellington, and sold by John Young, Musical Instrument seller at the Dolphin and Crown at the west-end at St. Paul's Church-yard. Price 1 s.» — The Post Boy, 13–16 января 1699/1700, цит. по книге Хелвиг и Баррона [Helwig, 1998, стр. VIII]

работал над этим с 1693 по 1709 г. В 1698 году он опубликовал Французскую грамматику для герцога Глочестера. Никакой другой связи между ним и Бреем, учителем танцев, не известно [Helwig, 1998, стр. VIII].

Книга Томаса Брея была набрана из отдельных литер, и после печати тиража набор был рассыпан и допечатка была невозможна. Книга Веллингтона была напечатана с гравированных досок — это было дороже, но зато позволяло допечатывать тираж. По-видимому, Веллингтон рассчитывал на коммерческий успех своего издания [Helwig, 1998, стр. VIII]. Брей, автор книги, возможно, обращался к знати и старался не столько получить выгоду, сколько прорекламировать себя как танцмейстера.

### 3 Контрдансы Томаса Брея. Особенности и характеристики<sup>6</sup>

Контрдансы Томаса Брея существовали в стране, где такой вид танцев был основным в бальных залах. К 1699 году уже сложился основной тип контрдансов: это были колонны на неограниченное число пар, делившиеся на мини-сеты из двух или трех пар, где первая пара спускалась каждое проведение на одно место вниз по колонне, а вторая (и третья) поднимались вверх. Контрданс начинала одна первая пара, постепенно танцевавшая со всеми остальными и вводящая их в действие. Танец заканчивался, когда все пары возвращались на свои места.

Для сравнения танцев Брея с устоявшейся традицией были проанализированы танцы из 10-го сборника, опубликованного Плейфордом в 1698 г. (только новые танцы, попавшие в сборники в 8, 9 и 10 изданиях, и отражающие традицию конца XVII века<sup>7</sup>).

В этом сборнике большинство контрдансов написано для мини-сета из двух пар. Но те немногие контрдансы, в которых фигуры рассчитаны на три пары, показывают возрастающую (по сравнению с 1680-ми годами) активность второй и третьей пар. Рисунки танцев между собой очень схожи — излюбленными фигурами были проход через другую пару, *cast off*, *set*, поворот на месте. Типичными связками — кавалер делает *set* к даме второй пары, возвращается на место, кружит ее (и аналогично первая дама танцует со вторым кавалером); пара меняется местами, продолжает движение *cast*'ом и делает половину восьмерки; пара (либо два кавалера, либо две дамы) проходит сквозь стоящую вторую пару, обходит снаружи и встает перед ними. В целом традиция, описанная в 10-м сборнике Плейфорда, не отличалась разнообразием, а танцы этого сборника — особой сложностью.

---

<sup>6</sup>Описания танцев Томаса Брея выложены на сайте Санкт-Петербургского Клуба Старинного Танца, в разделе Библиотека: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/dances/>

<sup>7</sup>Подробнее о традиции английских контрдансов 1650-х-1680-х гг. см.: [Еремина-Соленикова, 2011, стр. 24–64]

### 3.1 Излюбленные приемы Томаса Брея

Все контрдансы Томаса Брея — это лонгвеи (колонны), рассчитанные на мини-сету из двух пар.

В большинстве танцев Брей использует важный принцип: партии, которые танцуют первая и вторая пара близки или равноценны по движениям и количеству тактов (в контрдансах этого времени часто первая пара солировала, а вторая только ассистировала ей, являясь подчас статистами). Заметным исключением из этого принципа является только один танец Брея — «Учения гренадеров» (Grandiers Exercise).

Брей достаточно часто использует неправильное положение танцующих (на начало танца), но этот прием не является его личным изобретением — в 10 сборнике Плейфорда таких танцев описано 4 (из 60; для сравнения, у Брея — 4 из 20).

Структура большинства танцев основана на типичной схеме. Первая группа фигур повторяется дважды, причем после первого повторения пары меняются местами, после второго возвращаются на свои места. Вторая группа фигур может повторяться один или два раза, и в нее «встроена» прогрессия — или как модификация какой-то фигуры, или в конце танца — фонтаном<sup>8</sup>.

В своих танцах Брей старается обходиться без «банальностей» — фигур, общераспространенных и настолько стандартных, что они присутствовали почти в каждом контрдансе того времени: так, привычные повороты за одну руку он старается подать в непривычных сочетаниях — на три четверти круга, как прогрессию вращающихся пар и пр.

Танцмейстер практически не использует в своих произведениях фигуру back-to-back<sup>9</sup>, широко распространенную в его время, но часто заставляет партнеров резким поворотом встать спина к спине.

Постановщик обходится без общераспространенного прохода одной пары через другую (с возвращением на свои места снаружи стоящей пары), но очень любит применять размены местами в различных сочетаниях. Также он крайне редко использует фигуру right & left, бывшую одним из излюбленных вариантов прогрессии в танцах конца XVII в.

Брей использует в своих контрдансах многие элементы, редко применявшиеся в эти годы в танцевальной практике: например, heu (у Брея он встречается только в «Шотландском танце» — Scotch Measure<sup>10</sup>, причем heu у него очень

---

<sup>8</sup>У Брея есть два «многочастных» контрданса, где каждая часть содержит одну прогрессию и исполняется до тех пор, пока первая пара не вернется на свое место, а затем аналогично исполняется вторая часть. В этих танцах («Глочестер» — The Glochester и «Сент-Джеймс-хаус» — St. James's House) части обозначены самим Бреем. Во всех других танцах описание является единым текстом, и разбить его на части можно только при анализе фигур и сопоставлении их с музыкой.

<sup>9</sup>Правила исполнения упоминаемых в статье фигур можно посмотреть в работе: Еремина-Соленикова Е.В. Терминология английских контрдансов. // Статья на сайте Клуба Старинного Танца. <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/dances/aid/27>

<sup>10</sup>В «новых» танцах 10-го сборника Плейфорда heu встречается всего два раза. Возмож-

сложный — это две фигуры подряд, связанные непростым переходом), т.н. *gypsy turn*, паузу в движении <sup>11</sup>, двойную «восьмерку» (то есть фигуру, в которой первая пара танцует «восьмерку», обходя места второй, а вторая одновременно танцует свою «восьмерку») <sup>12</sup>.

Уникальным для своего времени является широкое использование Бреем пуссета <sup>13</sup>: элемента, когда пары движутся друг вокруг друга, держась в паре за руки. Если воспринимать прогрессию, при которой пары, кружась за одну руку одновременно меняются местами, как разновидность пуссета, то можно отметить, что этот элемент встречается в половине танцев Брея; причем он оперирует разными вариантами: как *push-and-pull* (в одной паре кавалер «вытягивает» даму из колонны, в другой — «выталкивает», а при возвращении в общий ряд обе пары меняют направление движения, двигаясь, таким образом, по ромбу), так и *draw* (когда в обеих парах кавалер тащит даму за собой по полукругу). Брей даже соединяет оба вида пуссета в одном из танцев («Прихоть Брея» — *Bray's Maggot*), в котором пары танцуют оба варианта одновременно: одна — *push-and-pull*, вторая — *draw*, что требует большого внимания и координации от исполнителей. В других танцах того времени пуссет практически не используется.

У Брея есть любимые элементы, повторяющиеся из танца в танец в различных сочетаниях:

- *Cast off*, переходящий в преследование, когда танцующие обходят человека или пару.
- Часто танцоры делают *cast* с одной на другую линию и формируют квадрат или диагональ.
- Танцоры отдаляются друг от друга и возвращаются вместе в необычных сочетаниях и очень быстро, так что без подготовки в этих частях можно не уложиться в отведенное на фигуру количество тактов <sup>14</sup>.

---

но, Брей поместил эту фигуру именно в «Шотландский танец» (*Scotch Measure*) из-за названия композиции — в XVIII веке в Шотландии *hey* (называемый рилом) был самой любимой фигурой. О шотландских танцах конца XVII века у нас сведений нет.

<sup>11</sup>В танце «Потаенное благополучие» — *A Conceal'd Health* — специально оговаривается, что все исполнители замирают на непродолжительное время

<sup>12</sup>Обычная восьмерка, исполняемая одной парой, была традиционной для танцев этого времени, но Брей к ней не обращается ни разу.

<sup>13</sup>Кстати, этот термин им ни разу не используется — такое название входит в моду позже.

<sup>14</sup>Автор этой статьи вместе с учениками разобрала и станцевала все контрдансы Томаса Брея. Для проверки, насколько эти танцы подходили для балов, был поставлен исторический эксперимент: 14 ноября 2010 г. силами танцоров из Санкт-Петербурга и Москвы был проведен бал, программа которого состояла из контрдансов Томаса Брея. Контрдансы оказались очень сложными для исполнения, и мы сомневаемся, что они могли быть популярны в балльных залах своего времени. Но этот бал и подготовка к нему помогли выявить основные черты и особенности контрдансов Томаса Брея.

Если сравнивать английские контрдансы того времени и танцы Брея, создается ощущение, что некоторые движения и фигуры придуманы самим танцмейстером:

Например, фигуры, в которых танцоры формируют линии поперек или вдоль сета: иногда они стоят плечом к плечу, иногда лицом друг к другу, иногда спиной друг к другу, или становятся таким же образом с другим танцором, а не со своим партнером. Такие комбинации могут формироваться по несколько раз в одном танце и их можно найти в 17 из 20 контрдансов. Стоит отметить, что в современных Брейю контрдансах линия выстраивается только поперек сета и только для движения вверх-вниз (у самого Брея такое решение применено всего в одном танце — в «Шотландском танце» — *Scotch Measure*).

Прогрессия часто осуществляется при общем движении пар вверх по сету; при этом траектории танцоров подобны струям воды из фонтана: это достигается тем, что первая пара делает проход и *cast off*, а вторая — проход и поворот на месте, друг от друга.

Много танцев Томаса Брея написаны в честь молодого герцога. Названия нескольких из них посвящены напрямую Глочестеру, его дворцам и его любви к армии<sup>15</sup>. В контрдансах есть черты военных элементов, процессов, линий, и геометрических фигур, которые связаны со вкусами герцога. Некоторые фигуры напоминают тренировку армии и танцуются в ритме марша.

## 3.2 Связь с танцами прошлого

Некоторые черты контрдансов Томаса Брея имеют отсылку к опыту предыдущих периодов развития этого типа танцев.

Большинство контрдансов — одночастные, но «Сент-Джеймс-хаус» (*St. James House*) состоит из двух частей, «Глочестер» (*The Gloucester*) — из трех. Для сравнения, в 10 сборнике Плейфорда, всего два танца имеют две части (из 60, вошедших в статистическое исследование).

Два танца Брея содержат игровые элементы, это «Любовь и бутылка» (*Love and a Bottle*) и «Мужчина этой женщины» (*The Woman's the Man*; последний, по сути — это небольшой шуточный рассказ о доминировании женщин).

Наиболее интересен в этом смысле первый контрданс, «Глочестер» (*The Gloucester*). Он не только трехчастный, но для этого танца используется музыка, написанная как рондо по схеме ААВАСА. Стоит отметить, что, в случае исполнения этого танца тремя парами (а не длинной колонной), танцевальная схема идеально совпадает с музыкальной — каждой танцевальной части соответствуют две музыкальные (первой АА, второй ВА, третьей СА). По-

---

<sup>15</sup> Это прежде всего, первые три контрданса сборника — «Глочестер» *The Gloucester*, «Марш герцога Глочестера» *The Duke of Gloucester's March*, «Сент-Джеймс-хаус» *St. James's House* (так называлась резиденция герцога).

этому логично предположить, что танец писался для 6 исполнителей. А танцы на ограниченное число пар были в моде в 1650-х–80-х гг.

Нельзя также отрицать вероятность того, что и остальные танцы задумывались Бреем как танцы на небольшое количество человек — их сложные схемы лучше воспринимаются именно при исполнении небольшими колоннами. Однако никаких указаний на это у Брея нет<sup>16</sup>.

### 3.3 Шаги

В описаниях контрдансов этого времени очень мало внимания уделяется шагам. В 10 сборнике Плейфорда есть всего одна рекомендация «сделать 4 шага вперед» и еще несколько упоминаний скользящих шагов. На 20 танцев Брея приходится 9 упоминаний используемых шагов: это, прежде всего, скольжения, а также рекомендации «сделать два или три шага» (Move two or three steps).

Такая формулировка, кроме сборника самого Брея, используется один раз в сборнике Плейфорда: в контрдансе «Отверстие, или милый Вильям» (The Bore, or Sweet William)<sup>17</sup>. Этот танец вообще похож на танцы Брея используемыми фигурами (например, прогрессией «фонтаном», облием кружений и cast'ов) и общей сложностью. Возможно, Брей знал этот танец и использовал его опыт в своих работах (или сам был его автором).

У Брея в Шотландском танце (Scotch measure) используется термин sett. Судя по многочисленным описаниям, приведенным в базе данных английских контрдансов, в контрдансах этого времени слова set и foot были синонимами, и авторы выбирали одно из них для своих описаний. К примеру, в 10 сборнике Плейфорда в танце «Кармашек в юбке Джоан» (Joan's Placket) используется foot, а в другом танце того же сборника — «Три овечьих шкурки» (Three Sheeps Skins) — set. Однако Брей использует термин set не для обозначения исполнения неких шагов на месте, а в значении — шаг в одну сторону, шаг в другую<sup>18</sup>. Использование слова set в таком значении характерно для первых сборников Плейфорда.

В контрдансе «Последний из двадцати» (Last of Twenty) Брей в описании указывает сколько менуэтных шагов приходится на ту или иную фигуру — это

<sup>16</sup>Подобное предположение возникло во время экспериментального бала, на котором опытными танцовщиками были исполнены контрдансы Т.Брея в костюмах соответствующей эпохи. Этот исторический эксперимент помог лучше осознать особенности танцев Брея и нюансы их исполнения.

<sup>17</sup>Опубликован в The Dancing Master. 1679. London. 6th Edition, p.173, <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Dance/Play1112.htm>

<sup>18</sup>The 1st. Man and 2nd Wo sett and fall back, then Men and We sett to each other and fall back (первый кавалер и вторая дама — подшаг друг к другу и разошлись, все кавалеры и дамы — подшаг друг к другу и разошлись). В других контрдансах Брея употребляется термин foot. Слово set могло также означать «вывести, поставить» — First man set his Wo. in the midst (Первый кавалер выводит свою даму в центр — Jenny pluck pears), правда, во время Брея в таком значении set уже не применялось.

первое упоминание шагов менуэта в английских контрдансах. Так же Брей регулярно подчеркивает, что после исполнения той или иной фигуры танцующие должны «соединить ступни» (Close their feet). Часто Брей использует фигуру foot, при которой исполнители танцуют на месте, выбирая шаги сами.

Таким образом, можно отметить, что Брей создает группу танцев в едином стиле, используя для них как черты своего времени, так и опыт прошлого, а также внося много своих личных трактовок. Получившиеся в результате произведения оказались крайне оригинальными и, как показывают эксперименты, сложными для исполнения (хотя и очень интересными).

### 3.4 Театральная традиция?

Контрдансы Томаса Брея были написаны на музыку пьес, в постановке которых участвовал танцмейстер. И уже то, что контрдансы вошли в один сборник со сценическими танцами и использовали сценическую музыку, позволяет предполагать, что перед нами как раз пример сценических контрдансов.

Этот тип танца традиционно использовался как финальный танец во многих пьесах, шедших на английских сценах. Кортис Прайс пишет, что часто четыре пары представляли контрданс, так называемый «Шотландская мелодия» или «Шотландский танец» (Scott's tune or Scotch measure), который был невероятно популярен в 1690-х [Helwig, 1998, стр. IX]. В коллекции Брея тоже есть танец с таким названием. Кстати, именно этот танец больше других похож на бытовые контрдансы своего времени: в нем используется стандартная связка cross-cast-lead<sup>19</sup> практически без изменений. В других контрдансах Брея стандартные связки если и используются, то они сильно изменены и поданы нетривиально.

В конце XVII в. аристократы имели право смотреть спектакль со сцены, сидя по бокам от играющих актеров. Как правило, самые важные действия спектакля выносились на авансцену, но часть действий игралась по бокам основной сцены. У Томаса Брея все контрдансы — лонгвеи (колонны, где дамы стоят напротив кавалеров). Все рассчитаны на двухпарные мини-сеты (хотя в моду все активнее входили трехпарные) — такие контрдансы были короче и динамичнее, лучше воспринимались зрителями. Они интересны не только для исполнителя, но и для зрителей, причем смотреть на эти контрдансы одинаково интересно с любой стороны (благодаря необычным трактовкам фигур, танцующие постоянно поворачиваются лицами в разные стороны).

Танцы Брея — сложные. Для их описания танцмейстер составляет длинные тексты, отличающиеся от трех-, четырехстрочных описаний из сборников Плейфорда того же времени. Фигуры, используемые Бреем, крайне необычные, причем некоторые требуют большой точности исполнения и большого танцевального опыта.

<sup>19</sup>Партнеры пересекают сет, спускаются на второе место, встраиваются между другой парой, и, выстроившая поперек сета линия движется вверх, либо вниз по сету



Кроме сложных схем, с театром их связывают и другие черты. Так, три танца содержат в своем названии названия современных им пьес, четыре исполняются на музыку из театральных постановок этого периода, а «Сады Линкольн Инна» (Lincoln's Inn Garden) написан в честь театра, с которым была связана большая часть жизни Брея [Helwig, 1998, стр. примечания к описаниям танцев].

Все это позволяет предположить, что танцы Брея были написаны или для исполнения на сцене, или для «показательных выступлений» на балах.

#### 4 Контрдансы Томаса Брея и танцевальная культура его времени

Фигуры и танцы, похожие на творения Брея, встречаются в других сборниках танцев того времени. Например, во Второй части сборника Плейфорда, изданной в Лондоне в 1696 г.<sup>20</sup> Эта подборка состоит из 24 новых танцев, в предисловии указано, что они сочинены мистером Бевериджем и другими известными мастерами. Некоторые танцы очень похожи на композиции Брея.

Особенно близки к танцам Брея:

1. «Свадьба Хобба: танец с поцелуями из пьесы Деревенские поминки» (Hobbs Wedding: A kissing dance in the Country Wake) содержит фигуры, в которых танцоры перестраиваются в линии, из них — в квадрат, а в финальной фигуре танцуют пуссет и cast в манере, близкой к «Садам Линкольн Инна» (Lincoln's Inn Gardens) Брея. Спектакль Доджета «Деревенские поминки» был поставлен в Lincoln's Inn Field в 1696 году [Helwig, 1998, стр. X].
2. Спектакль Уильяма Конгрива «Любовь за любовь» (Love for love) на музыку Годврея Фигерома был поставлен Бертертоном на открытии Линкольнс Инн Филд в 1695 г. Возможно, что танец с таким же названием — это танец Брея для соответствующей постановки, изданный Плейфордом в 1696 г. Так в «Любовь за любовь: танцевавшееся в пьесе» (Love for Love: Danced in the Play) танцоры после back-to-back перестраиваются в ромб; этот элемент похож на соответствующую часть в «Удаче любовника» (The Lover's Luck) [Helwig, 1998, стр. X].

Также можно предположить влияние Брея (или его авторство?) на танец «Путешествие к празднику» (The Trip to the Jubilee), изданный Плейфордом в 1701 г.<sup>21</sup> Сходство менее очевидно, но есть фигуры, в которых партнеры поворачиваются друг к другу, перестраиваются в линии и заканчивают фигуру

<sup>20</sup>The Second Part of Dancing Master. 1696. London. 10th Edition, II, <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Source/Stoc1995.htm>

<sup>21</sup>The Dancing Master. 1701. London. 11th Edition, <http://http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Source/Stoc1101.htm>

спиной друг к другу посередине лонгвея, перед тем как перейти на новые места [Helwig, 1998, стр. X].

Интересна ситуация с танцем «Весна» (The Spring, может быть переведено как «Пружинка»), одним из самых простых в книге. Он поставлен на музыку, сочиненную Иеремией Кларком для спектакля Моте «Исландская принцесса» (1699 г.). Но в пьесе в этом месте исполняется не контрданс, а танец двух девушек с бутоньерками. Схема же Бревеского контрданса позже используется — она была опубликована под названием «Марш герцога Мальборо» (The Duke of Malborough's March) в The second Book of the Compleat Country Dancing Master, опубликованной Велшем и Хейром в 1719 г., и исполнялась совсем под иную мелодию [Helwig, 1998, стр. X].

Музыка контрдансов Брея использовалась потом в бальных залах гораздо чаще, чем придуманные им схемы<sup>22</sup>:

- В 11-м сборнике Плейфорда<sup>23</sup>, 1701 г.) появился новый танец «Французский посол» (The French Ambassador) с мелодией, которая использовалась для «Шляпы пастора» (Parson's Cap). Этот танец для трехпарного сета снова появляется в the Compleat Country Dancing Master (Велш и Хейр, Лондон, 1718 г.) [Helwig, 1998, стр. X].
- «Травля скакуна» (Jumpers Chase), написанная на ту же мелодию, что и «Сады Линкольн Инна» (Lincoln's Inn Garden), опубликована в 24 New Country Dances (Велш и Хейр, Лондон, 1715г., стр. 8) и повторно — в The Second Book of the Compleat Country Dancing Master (Велш и Хейр, Лондон, 1719 г.) [Helwig, 1998, стр. X].
- Также в одном из следующих томов этого издания можно найти танец для двухпарного сета на ту же самую мелодию под названием «Девочка-хайландерка» (Highland Lass) [Helwig, 1998, стр. X].

Опыт Томаса Брея оказался практически не востребованным в бальных залах — цитаты из него были немногочисленны, контрдансов подобной сложности сочинялось очень мало.

Таким образом, танцы Томаса Брея оказались лишь ярким эпизодом в истории английских контрдансов.

## Список литературы

[Еремина-Соленикова, 2011] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Английские контрдансы на ранних этапах своего развития /

<sup>22</sup>Что неудивительно, ведь Брей ставил танцы на мелодии, популярные в его время — прим. В.Лапшина.

<sup>23</sup>The Dancing Master. 1701. London. 11th Edition, <http://http://www.izaak.unh.edu/nh1tmd/indexes/dancingmaster/Source/Stoc1101.htm>

Е. В. Еремина-Соленикова // Материалы третьей конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2011.

[Helwig, 1998] *Helwig, C.* Thomas Bray's Country Dances. 1699. / C. Helwig, M. Barron. — New Haven: Playford Consort Publications, 1998.

[Lowerre, 2010] *Lowerre, K.* A ballet des nations for English audiences: Europe's revels for the peace of Ryswick (1697) / K. Lowerre // *Early Music*, Oxford University Press. — 2010. — No 3 (August). — Vol. XXXV.

Елена Байгузина

## Праздничная и танцевальная культура Венеции XVIII века глазами живописцев

Как писал сто лет назад выдающийся русский искусствовед Павел Муратов: *«Можно не любить XVIII век вообще, но даже и в этом случае трудно избежать очарования Венеции XVIII века. Там с удивительной чистотой и крепостью отстоялась художественная сущность того времени, эссенция той жизни, до сих пор не утратившая своего аромата»* [Муратов, 2009, стр. 53]. Венеция того времени пребывала в состоянии перманентного праздника: уличные карнавалы длились по пол года, в семи театрах давали представления, в четырех консерваториях звучали концерты, двести городских кафе, соперничая за посетителей, предлагали сладости и вино, в бесчисленном количестве казино проигрывались состояния и назначались свидания. Пышные многолюдные церемонии, выливавшиеся из великолепных дворцовых залов на городские площади и водные просторы Венеции, были связаны с приемом иноземных послов или избранием дожа, обрядом его обручения с Адриатическим морем. Последний воскрешал *«миф о величии и могуществе Венеции. Дождь отплывал в церковь Сан Николо на острове Лидо на многовесельной дожеской галере „Буцентавр“, украшенной гирляндами, фонариками, блиставшей на солнце золоченой резьбой декора»* [Федотова, 1998, стр. 31].

Казалось, сама жизнь превращалась в театральное представление, разыгрываемое на фоне великолепных декораций. Этот особый празднично-театральный уклад Венеции хорошо знаком нам по искрящемуся юмору пьес Гольдони, восторженным или авантурным воспоминаниям современников — Казановы и Гете, изысканной музыке Вивальди.

Органичной и неотъемлемой частью венецианской жизни был и танец, который мы встречаем в живописных работах Пьетро Лонги, Франческо Гварди, Джованни Доменико Тьеполо, Джузеппе де Гоббиса и др. Меткий глаз венецианского художника зорко подмечал многообразие современной танцевальной культуры и пластики. Это и задорная фулрана простолоудинов, и изысканный менуэт аристократов, и гуттаперчевые трюки пульчинелл, и гротесковые «па» персонажей дель арте, и броуновское движение посетителей ридотто, и кукольная пластика марионеток, и театральная постановочность танцевальных уроков.

Судя по живописи, танцевальными ритмами были охвачены чуть не все сто пятьдесят тысяч человек, населявших бесконечно веселящуюся Венецию. Тан-

цевали все и везде: на официальных балах и на городских площадях, в трактирах, в частных покоях, в театрах, на виллах, в игорных домах и даже в монастырях. Основными качествами живописных работ, посвященных танцу, были театральность, порожденная самим венецианским бытом, и устойчивая иконография. Тиражируемость одних и тех же сюжетов, образов, композиций была связана с коммерческой выгодой — популярные сюжеты хорошо покупались. В задачу настоящей статьи входит выявление наиболее устойчивой иконографии танца в картинах венецианских мастеров, анализ танцевальной пластики, рассмотрение проблемы движения.

Нельзя не заметить, что именно в творчестве Пьетро Лонги были заложены основные иконографические схемы, по которым развивались картины с популярными в Венеции танцевальными сюжетами. На удивление, их не так уж и много, это — «Урок танца», «Ридотто», «Фурлана» и «Посещение монастыря». Пьетро Лонги (1702–1785) называют бытописателем Венеции. Свое творчество он посвятил главным образом жизни высшего венецианского общества. Как бы подсмотренные на улицах города или в палаццо, его танцевальные сценки отличались новизной сюжетов, тонкостью исполнения и наблюдательностью. Большой частью это были камерные произведения, с одной танцующей парой, окруженной зрителями.

Например, картина «Урок танца» (1741) из известной серии, посвященной одному дню молодой патрицианки. В интерьере комнаты под присмотром «маменьки» очаровательная венецианка берет урок танца. Трогательно и нежно учитель придерживает правой рукой пальчики ученицы, одновременно указывая левой на погрешность в ее движении. *«Изысканная цветовая гармония палитры Лонги [...] словно заставляет почувствовать звуки грациозной мелодии старинного танца — мягкой музыки менуэта или нежной грустной гавоты, которым обучали девушек в знатных домах и которые танцевали на костюмированных балах, ведя в ритме танца беседу»* [Федотова, 1998, стр. 76].

Бытовая картина Лонги очень театральна, пространство и расположение фигур строятся здесь по сценическим законам. Вместо слов в единую мизансцену персонажей связывает пластика тел и «говорящие» взгляды. Красноречивый взор старого балетного мастера направлен на ученицу, робкий взгляд юного музыканта — на учителя, маменькин взгляд, который не виден зрителю, явно устремлен на «диалог» танцующих ног. Эти три темные фигуры образуют замкнутый треугольник, в котором жемчужным пятном светится героиня. Ее скользяще-плутовской взгляд разрывает замкнутую композицию, открыто обращаясь к зрителю. И вот перед нами уже не просто урок танца, а ожившая театральная пьеса Карло Гольдони с множеством сюжетных линий. Драматург и сам признавался, что чувствовал внутреннее родство с творчеством Лонги, называл его живопись *«сестрой своей музы, которая ищет правды»*. Художника и драматурга объединяло обращение к венецианской жизни, прекрасное знание быта. *«Изображаемые ими лица пользуются схожими предметами, проводят время за теми же занятиями и даже едят одни и те же блюда»* [Никитюк, 1991, стр. 151], исполняют одни и те же танцы.

Анализируя характер танцевального движения в работах Лонги, можно отметить, что главным его качеством является устойчивость, отсутствие динамики. Художник выбирал из всей хореографической канвы наиболее выразительные и характерные пластические позы — остановки в танце. Даже при изображении пылкого по характеру танца, требующего динамизации живописно-художественных средств, движение как бы останавливалось и фиксировалось. Например, в группе картин под названием «Фурлана». Фурлана (фурлана) — итальянский народный танец с нарастающим быстрым темпом, исполнялся парами в ритме прыжков по часовой стрелке и имел страстный характер. Фурлана была особо популярна в Венеции и считалась *«излюбленным танцем венецианских гондольеров»* [Худеков, 2009, стр. 413].

Во всех работах Лонги был представлен один и тот же танец, один и тот же пластический фрагмент: дама приподнимала юбочку и выставляла левую ножку, кавалер с заложенными за спину руками исполнял подскок на одной ноге. Детали картин отличались от версии к версии. В работе 1750 года действие происходило в интерьере городской таверны, здесь показано начало фурланы, сопровождаемой классическим для этого танца бубном. В более поздней реплике 1750–1755 годов те же персонажи, но чуть наряднее одетые (мужчина в расшитом золотыми галунами камзоле гондольера, девушка — с цветами в корсаже), были перенесены во дворик, на открытый воздух. Здесь движение партнера как бы развивалось во времени, становилось более активными — он делал подскок на одной ноге. Заметно менялся образ танцовщицы, теперь более похожей на переодетую в простое платье патрицианку.

В картине «Крестьяне, танцующие фурану» градус веселья повышался, сцена становилась более многолюдной, танцоры сходились все ближе, теперь фурлана сопровождалась мини-оркестром из скрипки и виолончели. Среди зрителей можно было обнаружить нарядных аристократов, разделяющих простонародное веселье, бьющее через край. Но и тут движение как бы останавливалось, танцоры застывали в скульптурных позах.

В работах Пьетро Лонги на тему «Приемная монастыря» сложилась иконография еще одного танцевального сюжета, прочно закрепившегося в венецианской живописи XVIII века. Его мы можем встретить в картине Джузеппе де Гоббиса «Посещение монастыря». Действие происходит в приемной женского монастыря Сан Дзаккария, где за *«решетчатými квадратными окнами целый род белых девушек. Они прижимаются к самым решеткам, чтобы получить рассмотреть своих гостей и потише шептаться с тем, с кем это нужно»* [Муратов, 2009, стр. 59]. По воспоминаниям известного современника и авантюриста Джакомо Казанова в *«Венеции женским монастырям разрешается во время карнавала доставлять это невинное удовольствие монахиням. В приемной танцуют, а они, расположившись по другую сторону обширных решеток, наблюдают прекрасный праздник. К вечеру празднество кончается, все расходится, и они удаляются в кельи весьма довольные, что присутствовали на этом развлечении»* [Казанова, 1991, стр. 190]. Помимо менуэта,

контрданса, во время бала 1754 года в монастыре Сан Дзаккария Казанова протанцевал *«двенадцать необыкновенно бурных фуран»*.

Картины на тему танцев в монастыре выполнены чаще в горизонтальном формате. Он идеально подходил для развернутых повествовательных сцен, в которых несколько композиционных центров, множество персонажей и внутренних мизансцен. Звучал маленький оркестр, играли дети, давался марионеточный спектакль, нарядные дамы пили кофе и флиртовали с кавалерами. Танцующие галантные пары являлись одним из элементов композиции, одной гранью праздничного венецианского бытия. В их пластике подчеркивалась изысканность поз, замедленный ритм танца, тщательно отточенные жесты рук.

Произведения школы Лонги были прямо обращены вовне к зрителю, пространство в них строилось по законам театра, напоминая порой сценическую коробку, например, в картине неизвестного автора «Бал в интерьере» из Касса Гольдони. Картину отличала наивность рисунка, разномасштабность персонажей (танцующая пара крупнее всех остальных), ошибки в перспективе, подробно «проговоренные» детали интерьера. Однако эти недостатки компенсировались звучностью колорита, декоративной цельностью и общей праздничной атмосферой.

Другая иконографическая группа произведений, фиксирующая специфику танцевальной культуры Венеции XVIII века, также была «запущена» с легкой руки Пьетро Лонги и посвящена ридотто. *«Этим именем назывался открытый игорный дом, разрешенный правительством, в котором дозволено было держать банк только патрициям, но в котором каждый мог понтировать. Ридотто был настоящим центром тогдашней венецианской жизни. Здесь завязывались любовные интриги, здесь начиналась карьера авантюристов. Здесь заканчивались веселые ужины и ученые заседания. Сюда приходили после прогулки в гондоле, после театра, после часов безделья в кафе на Пьяцце, после свидания в своем казино. Сюда приходили с новой возлюбленной, чтобы испытать счастье новой четы, и часто эта возлюбленная бывала передетой монахиней»* [Муратов, 2009, стр. 58].

Все посетители ридотто, за исключением патрициев, должны были являться в масках, из которых предпочитали баутту. *«Баутта — накидка-капюшон из черного шелка или кружев, одевалась на голову и окутывала плечи, а под нее надевался плащ, обычно черный, реже — красный или серый. Плотная белая маска из клеенки и треугольная шляпа поверх нее дополняли маскарадный костюм. Этот костюм придавал фигурам что-то фантастическое и птичье. Из-под раскрытого плаща виднелись яркие пятна платьев дам и белые чулки мужчин. Узнать человека в маске считалась неприличным, и обращение было простым: „Синьор маска”»* [Никитюк, 1967, стр. 28].

К теме ридотто обращались многие художники школы Лонги. Однако, самой плодотворной на танцевальные эпизоды в игорном доме была мастерская братьев Гварди. Франческо Гварди (1712–1793), мастера городского пейзажа, называют певцом Венеции, ей он посвятил все свое творчество. Тлеющую атмосферу

ридогто, бруновское движение его посетителей, их танцевальную пластику передают картины «Фойе», «Ридогто с танцующими и беседующими фигурами в масках» (1755). Общая композиция картин практически не менялась — это интерьер ридогто с характерными деталями (венецианскими люстрами на тонких цепях, картинами над дверями, столами банкетомов и снующей толпой посетителей). Зато менялась точка зрения, то удаляясь, и тогда персонажи терялись на фоне огромного зала, то подобно камере, наезжая крупным планом. В сравнении с картинами на эту же тему Лонги, работы Гварди исполнены в технике динамичного мазка (*pittura di tocco*), превращающего фигуры в вибрирующие цветочные пятна с дрожащими силуэтами.

Ридогто Гварди наполнены разнонаправленными танцевальными ритмами, персонажи *«образуют отдельные группы, в которых выделяются грациозные фигурки венецианок. Эти фигуры необходимы для акцентирования пространства интерьера, и одновременно они насыщают его светлыми пятнами, которые, словно сгустки воздушной атмосферы, создают своего рода материализованную субстанцию»* [Никитюк, 1967, стр. 165]. У входа встречает новых посетителей Коломбина в коротком светлом платье и забавной круглой маске-моретте<sup>1</sup>. Играя на маленькой мандолине, она слегка пританцовывает в такт музыки. Синхронно откинула корпус назад элегантно одетая пара в маска-баутгах в центре зала. Пленительно-театральна поза цветочницы, которую сопровождает ребенок, переодетый Арлекином. Рваные танцевальные ритмы, зловещая атмосфера ридогто с разбросанными по полу картами, резкими тенями, безликой толпой говорили о ветшающей роскоши, лихорадочном пульсе венецианского общества. Заострились жесты, усложнялись ракурсы, динамизировалось само пространство — диагональный ритм потолочных балок и «кружение» великолепных люстр создавали ощущение его подвижности.

По мере нарастания танцевальных темпов пластика фигур и пространство все более насыщались временным началом. Это касалось не только композиционных приемов, но и самой живописной манеры Франческо Гварди. Картина «Венецианское ридогто с танцующими фигурами в масках» (1750-е гг.) написана динамичными мазками, размывающими контуры и создающими впечатление мимолетности мгновения. Особенно выразительна фигура танцующего мужчины в ярком костюме гондольера, показанная в нервном, случайно выхваченном движении. Художник изобразил ридогто в дни его расцвета; однако как никто иной смог уловить еле заметный запах тлена, вскоре погубивший республику.

Иную, радостно-праздничную сторону венецианской танцевальной культуры запечатлел Джованни Доменико Тьеполо (Младший) (1727–1804) — сын знаменитого Джованни Баттисты Тьеполо. В его творчестве танец становится лакмусовой бумажкой, высвечивающей карнавальную сущность и театрализованный быт Венеции, полный иронии, поэтичности, восхитительной праздности.

<sup>1</sup>Моретта — овальная маска из черного бархата. На месте рта у маски изнутри был небольшой шпенок, который приходилось зажимать зубами, чтобы маска держалась перед лицом.



А карнавальное веселье длилось в городе с первого воскресенья октября до Рождества, и с 6 января до первого дня поста. В это время город был наводнен масками, наполнен безудержным весельем и спонтанными плясками, начинавшимися прямо на улице.

Тьеполо можно назвать певцом менуэта, излюбленного танца XVIII столетия, ставшего символом эпохи в целом. Мастер посвятил ему несколько не только станковых, но и монументальных произведений — «Сцена карнавала или менуэт» (1751, Лувр), «Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне» (1756, Барселона), «Городской бал» (1756, Метрополитен), «Танцующие менуэт» (частное собрание), «Менуэт на вилле» (1791, Ка'Редзониго). Первые четыре станковые работы носили ярко выраженный жанровый характер, имели близкие композиции, варьирующие детали праздничного венецианского бытия. Все они обыгрывали прием «театр в театре»: на фоне городской площади или загородной виллы оживленная толпа наблюдала за парой, исполняющей менуэт. Танцоры были приближены к первому плану картины так, что зритель сразу оказывается в эпицентре события. Вокруг пестрели яркие костюмы, загадочно поглядывали маски, разыгрывались мизансцены: прогуливались под модными зонтиками венецианки, шептались влюбленные парочки, глазели на танец забравшиеся на забор зеваки, играли неумолимые музыканты, сновали вездесущие дети. Работы поражали «*фантастической динамикой ритма, выразительностью мимики и движения, и разнообразием типов и костюмов*» [Вишпер, 1966, стр. 236], колористической звучностью. В общей театральной приподнятости карнавального веселья художник выхватывал наиболее характерное в жестах и позах, чутко улавливал изменившуюся пластику и ритмы танца.

Известно, что медленный менуэт XVII века в XVIII в. сменил менуэт ускоренного темпа, с введением ряда сложных движений. Эти изменения нашли отражение в живописи Тьеполо — его кавалеры стали задиристо подпрыгивать на одной ножке, дамы активно поднимать подола юбок. Пластика их тел приобретала все более энергичный характер, доходящий порой до бурлеска. И тогда менуэт, самый изысканный и изящный танец XVIII века, считавшийся художественной формой «танцевального объяснения в любви» [Худеков, 2009, стр. 409], приобретал ироничный оттенок. В картине Тьеполо «Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне» о возвышенном «заговорили», а вернее, затанцевали герои итальянской комедии дель арте.

Коломбина и Панталоне были излюбленными масками в венецианском площадном театре. Панталоне — это скупой, богатый и ревнивый купец, говорящий на венецианском диалекте, носящий старомодные красные панталоны, короткий камзол, и острую бородку. В комедии дель арте Панталоне, добивавшийся любви юной красавицы — центр интриг, жертва своего слуги — Арлекина. Коломбина — жизнерадостная разбитная служанка Панталоне, подружка Арлекина. В картине Тьеполо персонажи дель арте сохраняли качества и пластические характеристики, закрепившиеся за масками. Коломбина в пестром платье из заплат весело и игриво приподнимала юбочки. Панталоне, ссутулившись

по стариковски, отвечивал неловкий поклон, который передразнивал бойкий мальчишка. Актеры активно работали корпусом, нарочито утрируя танцевальные «па», заостряли пластику менуэта до предела, наделяя его гротесковой экспрессией.

Через картины, посвященные менуэту, Тьеполо говорил о повседневном венецианском быте, больше напоминая театральное действо. Это действо могло переноситься из города в Венету — курортную местность близ Венеции, на загородные виллы, как в картине «Танцующие менуэт» (кон. 1750-х — нач. 1760-х гг.). Здесь представлен менуэт в исполнении странствующей группы артистов дель арте, которых часто приглашали летом богатые патриции для увеселения гостей. Представления могли даваться в любое время суток, например, утром, как в настоящем варианте. Танец строился у Тьеполо на контрастах. К изысканному профессиональному менуэту артистов с отточенными движениями присоединилась твякающая собачонка и две местные девушки в крестьянских одеждах, исполняющие простонародный танец. Хотя их движения менее изысканы, зато задористы и динамичны, в более быстром темпе. С одной стороны, здесь танец выявлял радостную натуру венецианцев, готовых вступить в пляс в любое время суток и по любому поводу, просто от полноты жизнеощущения. С другой стороны, он служил объединяющим началом для всех слоев общества, без сословных различий.

Произведение «Танцующие менуэт», в отличие от предыдущих работ Тьеполо, малого камерного формата 33x48,5 см. Большую роль в нем играл лиричный пейзаж с далевыми просветами и нежной растительностью. Колорит картины, выдержанный в единой тональности, построен на легких голубых, травянистых и охристых цветах. Это рождало впечатление прозрачного утра, мягкой световоздушной среды, растворяющей очертания и уподобляющей холст фреске<sup>2</sup>.

Тема менуэта была плодотворна для Тьеполо, в поздний период творчества она обрела новое бытование в монументальных росписях виллы Дзианиго около Митре (1791–1797). Здесь мастер создал грандиозный декоративный ансамбль росписей, посвященный карнавальному быту Венеции. Театрально-танцевальные сюжеты, украшавшие восхитительные интерьеры виллы, сами становились блестящим фоном для празднеств. Впоследствии фрески, выполненные в смешанной технике масляной и темперной живописи, были переведены на холст и стали экспонироваться в палаццо Ка'Редзониго (Музей венецианского искусства XVIII века).

Роспись «Менуэт на вилле» находилась в зале «Нового мира» наряду с «Прогулкой» и «Новым миром». Здесь танцевальный сюжет был связан не с карнавалом, а с воспроизведением сцены повседневной жизни венецианцев, пронизанной музыкальными ритмами. Шумная многоречивость композиций сменилась на безмолвный дуэт одинокой пары на фоне поэтического пейзажа. Поменялось

---

<sup>2</sup>Настоящее полотно было продано в частные руки на аукционе Кристи за 2 645 787 долларов 6 декабря 2007 года.

и само пластическое видение художника менуэта. Дело не только в том, что показана другая фаза танца — проход пары, а в иной концепции движения, создававшей впечатление временного развития действия. Казалось, еще несколько мгновений, и партнеры в легкой танцующей походке уйдут за границу изобразительного пространства. Изменился и заметно посветлел колорит, построенный теперь на серебристо-жемчужных, веронезевских тонах. Вместо праздничной бравурности прежних работ на тему менуэта появлялось ощущение неясной грусти, меланхолии, смешанной с легкой иронией (нелепо-огромный дамский чепчик, твякающая собачонка с красным бантом).

Эти тенденции были предельно заострены художником в следующем зале виллы Дзианиго — зале Пульчинелл. Пульчинелла олицетворявший фигуру Дзанни (слугу) — еще один персонаж комедии дель арте, входивший в неаполитанский квартет масок<sup>3</sup>. Обжора, весельчак и остряк, он сочетал в своем характере придурковатость и ловкость, простодушие и сметливость, изображался пузатым горбуном в высокой остроконечной шапке и маске с крючковатым носом. В зале Пульчинелл Тьеполо представил четыре композиции из жизни масок: на потолке — «Пульчинелла на качелях», на стенах — «Отдых Пульчинелл», «Будка акробатов», «Влюбленный Пульчинелла». Две последние находятся в аспекте интересующей нас проблемы.

По мнению исследователя О.Никитюк, композиции из зала Пульчинелл находят соответствие с композициями из предыдущего зала «Нового мира». В частности, «Влюбленный Пульчинелла» перекликается с рассмотренным выше «Менуэтом на вилле». Здесь, действительно, можно найти совпадения в общей композиции, близком формате, выбранной низкой точке зрения, приглушенном колорите, лирическом пейзаже, и даже все так же твякающей собачонке с красным бантом. Сохраняется новая концепция времени, когда художник выбирает в танце не кульминационный момент, не эффектную позу, а изменчивое движение, предполагающее дальнейшее развитие. Вместе с тем, решительно меняются образы и сам танец, Галантный проход пары в менуэте сменяют вульгарные ужимки и гротесковые прыжки подвыпивших Пульчинелл. Словно бы «совершены замены — „Менуэт“ становится своего рода важжаналией во „Влюбленном Пульчинелле“» [Никитюк, 1988, стр. 122]. Происходит как бы подмена одних персонажей другими, подобно тому, как это бывало в фьябах Карло Гоцци. В работах Тьеполо маска дель арте «превращается в комический человеческий тип, сопричастный всем перипетиям современной жизни» [Федотова, 1998, стр. 166].

Еще более необычные, акробатические трюки с танцевальной пластикой представлял Тьеполо на соседней фреске «Будка акробатов». Она изображала интерьер деревянного венецианского балагана (будки), где давали цирковое представление акробаты. «Композиция построена на ощущении остроты

---

<sup>3</sup>В южный (или неаполитанский) квартет масок, наряду с Пульчинеллой входили Тарталья, Скарамучча, и Ковьелло.

действия: словно только что сняты доски с передней будки, и перед зрителем предстала сцена внутри ее. Выступление акробатов смотрят зрители и внутри будки, и вне ее, то есть реальные, находящиеся перед фреской зрители» [Никитюк, 1988, стр. 120]. Перед ними два акробата выполняли стойку на руках так, что их гуттаперчевые тела образовывали сложное переплетение, напоминающее узор замысловатого танца. Неустойчивость движения, случайность выхваченной позы заостряли чувство быстро меняющегося времени. «В сцене есть своя музыкальность, выраженная в расположении цветочных пятен, в игре контуров, рисунке» [Никитюк, 1988, стр. 121]. Зеленые, красные, желтые и белые пятна одежд вспыхивали яркими аккордами на фоне плотной толпы зрителей, выдержанной в приглушенном коричневом тоне. Причудливую акробатическую пантомиму солистов поддерживали жесты Пульчинелл, линейный ритм плиток пола находил продолжение в обшивке забора и т.д.

Сами герои сложного трюка оставались имперсональны, их лиц зритель не видел, это в свою очередь рождало щемящее чувство обезличенности и обездоленности персонажей. Так сквозь образы танца в позднем творчестве Тьеполо начинала проступать тема остросоциальная. В этом смысле художник стал провозвестником «искусства второй половины XIX — начала XX веков с их вниманием к судьбе неустroенного, обездоленного как бы существующего вне привычных рамок общества актера или гимнаста, акробата» [Никитюк, 1988, стр. 122].

Таким образом модифицировались танцевальные образы в венецианской живописи XVIII столетия. От безмятежных бытовых фуран Пьетро Лонги с остановленным застывшим движением, в своей постановочности близких комедии Гольдони, к ускорению ритмов и тревожной заостренности танцевальной пластики в работах Франческо Гварди. От театральной приподнятости менуэтов Тьеполо и гротесковых танцев персонажей дель арте к подмене героя, близкой фьяббам Гоцци, и социальной заостренности образов Пульчинелл.

## Список литературы

- [Вишпер, 1966] *Вишпер, Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII веков / Б. Р. Вишпер. — М.: Искусство, 1966.
- [Казанова, 1991] *Казанова.* История моей жизни / Казанова. — М.: Московский рабочий, 1991.
- [Муратов, 2009] *Муратов, П.* Образы Италии. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы / П. Муратов. — СПб.: Азбука-классика, 2009.
- [Никитюк, 1988] *Никитюк, О. Д.* «Будка акробатов» Доменико Тьеполо. Опыт интерпретации. / О. Д. Никитюк // Материалы научной



Рис. 1: *Пьетро Лонги. Урок танца. 1741. Венеция. Х., м. 59x47. Реджиа. Галерея дель Академия.*



Рис. 2: *Пьетро Лонги. Фурлана. 1750.*



Рис. 3: *Пьетро Лонги. Фурлана. 1750–1755. Х., м. 61х49,5.*

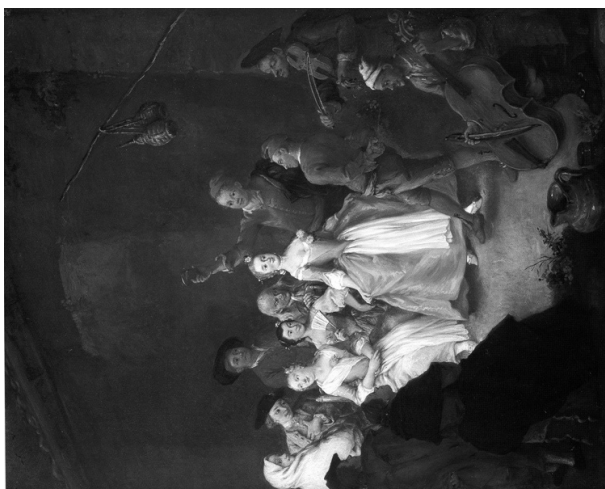


Рис. 4: *Пьетро Лонги. Крестьяне, танцующие фурлану. 1750-е. 61,2х49,5. Частная коллекция.*



Рис. 5: *Джованни Доменико Тьеполо*. Менуэт на вилле. 200x150. 1791. Роспись виллы в Дзианиго. Фреска, снятая со стены. Ка'Редзониго, Музей венецианского искусства XVIII века, Венеция.



Рис. 6: *Джузеппе де Гоббис*. Посещение монастыря. Сер. XVIII в. Х.,м. 83,8x114,3. Сан Диего. Галерея изящных искусств. Калифорния.



Рис. 7: *Джузеппе де Гоббис*. Посещение монастыря. Сер. XVIII в. Фрагмент.



Рис. 8: *Джузеппе де Гоббис*. Посещение монастыря. Сер. XVIII в. Фрагмент.





Рис. 9: *Франческо Гварди*. Ридотто с танцующими и беседующими фигурами в масках. 1755. 108x208. Ка'Рецонико, Музей венецианского искусства XVIII века. Венеция.



Рис. 10: *Франческо Гварди*. Венецианское ридотто с танцующими фигурами в масках. 1750-е гг. Сотби. Выставлено 8 и 9 июля 2009.



Рис. 11: Джованни Доменико Тьеполо. Сцена карнавала или менуэт. 1751. 81x111. Лувр. Х., м.



Рис. 12: Джованни Доменико Тьеполо. Городской бал. 1756. Метрополитен.



Рис. 13: *Джованни Доменико Тьеполо. Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне. 1756. 80,7x109,3. Барселона. Музей изящных искусств Каталонии.*



Рис. 14: *Джованни Доменико Тьеполо. Танцующие менуэт. Кон. 1750-х- нач. 1760-х гг. Х., м. 33x48,5. Частная коллекция.*



Рис. 15: *Джованни Доменико Тьеполо*. Влюбленный пульчинелла. Роспись виллы в Дзианиго. 1797. Ка'Редзониго. Музей венецианского искусства XVIII века, Венеция.



Рис. 16: *Джованни Доменико Тьеполо*. Будка акробатов. Роспись виллы в Дзианиго. 1791–1797. 190x160. Ка'Редзониго. Музей венецианского искусства XVIII века, Венеция.

конференции «Вишперовские чтения — 1986». Выпуск 19. Искусство Венеции и Венеция в искусстве. — М.: Советский художник, 1988.

- [Никитюк, 1991] *Никитюк, О. Д.* О некоторых особенностях интерьера в венецианской живописи 18 века (Пьетро Лонги и братья Гварди) / О. Д. Никитюк // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. — М.: Издательство Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина., 1991. — вып.9.
- [Никитюк, 1967] *Никитюк, О. Д.* Франческо Гварди / О. Д. Никитюк. — М.: Искусство, 1967.
- [Федотова, 1998] *Федотова, Е. Д.* Венецианская живопись века Просвещения / Е. Д. Федотова. — М.: Российская Академия Художеств, 1998.
- [Худеков, 2009] *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танцев / С. Н. Худеков. — М.: ЭКСМО, 2009.

Мария Деркач

## Менуэт в XIX веке

### 1 Введение. История менуэта

Менуэт — танец с длинной и богатой историей — зародился из бранля Пуату (см. например, [Rameau, 1748]) еще в XVII веке. В эпоху высокого барокко менуэт был главным танцем любого придворного бала. «Король танцев и танец Королей» [де Мопассан, 1994] был стандартизирован во Франции Королевской Академией танца. Стандартная схема менуэта была приведена в книге Пьера Рамо [Rameau, 1748] и содержит подробно описанные поклоны и шесть частей: представление, основную фигуру (Z-фигуру или S-фигуру<sup>1</sup>) подачу правой руки, подачу левой руки, повторение основной фигуры и подачу двух рук. Этой схеме соответствовали все придворные и даже часть фигурных менуэтов эпохи барокко, не только во Франции, но и во всей Западной Европе.

Следующая веха в истории менуэта — это книга М. Мальпье [Malpied, 1770] «Traité sur l'Art de la Danse», в которой приведена новая ритмика шага. А именно, если раньше *demi-souré* занимало два счета, а следующее за ним *ras-de-boisgée* — четыре, то у Мальпье каждое из этих двух движений занимает три счета, то есть ровно один такт<sup>2</sup>.

Доминирование менуэта в европейской танцевальной культуре заканчивается вместе с политическим господством Франции: одним из неофициальных постановлений Венского конгресса был запрет менуэта на балах, место которого было занято вальсом.

Однако, несмотря на это, упоминание менуэта встречается в большинстве танцевальных трактатов в течение всего XIX века. Какую же роль играл менуэт в XIX веке, и как к нему относилось танцевальное общество в целом и танцмейстеры в частности? Что сохранилось от традиционного придворного менуэта XVIII века, а что было привнесено хореографами, работавшими в XIX веке?

---

<sup>1</sup>По словам П. Рамо S-фигура была заменена на Z-фигуру председателем академии танца Пьером Бошамом.

<sup>2</sup>Подробнее о разновидностях шагов можно прочитать в статье С. Шатохина «Сравнение описаний шагов менуэта и контрата менуэта в книгах хореографов XVIII в.» в этом сборнике.

## 2 Менуэт XIX века

Упоминания менуэта встречаются в подавляющем большинстве танцевальных трудов XIX века. Некоторые авторы (например, Блазис [Blasis, 1831]) ограничиваются лишь фразой о существовании такого танца, не вдаваясь в подробности ни техники, ни схемы. Другие (такие, как Кассиди) дают общее описание танца, которое чаще всего заключается в том, что «*Менуэт признан всеми профессорами совершенством танцевального искусства, но сложность изучения его настоящей красоты испугала многих, желавших изучить его*» [Cassidy, 1810, стр. 66]. Ряд авторов ограничивается описанием техники шага. Наконец, наиболее полную информацию о танце мы находим в источниках, где приведена схема. Все имеющиеся схемы можно разделить на два типа: традиционные схемы, в которых сохранилось большинство черт менуэта, описанного у Рамо, и новые схемы, сочиненные самими танцмейстерами, желавшими дать новую жизнь этому «вышедшему из моды» танцу. Подобное оживление старинного танца происходило двумя путями: либо сочинение новой схемы для двух человек, либо интеграция черт менуэта в основные танцы столетия (см. [Voss, 1869]). Начиная с середины века мы встречаем кадрили с фигурой под названием менуэт (например, у Брукса [Brookes, 1867]), кадрили-менуэт (например, у Хилдгрова [Hillgrove, 1863]), менуэт-лансье [Sause, 1889; Link, 1893], менуэт как фигуру котильона [Desrat, 1900], менуэт-фанданго [Blasis, 1831], менуэт-алемандадо [Blasis, 1831], вальс-менуэт [Gilbert, 1890].

Влияние менуэта на другие социальные танцы XIX века — интересная тема отдельного исследования. Поэтому в данной работе мы ограничимся рассмотрением менуэтов на одну пару, как «традиционных», так и вновь сочиненных. Для удобства анализ схем менуэта будет разделен на три периода: первая треть века (1800–1840 гг.), середина века (1840–1870 гг.) и конец века (1870–1910 гг.). После этого мы обсудим общие черты менуэтов XIX века и, наконец, завершим исследование обзором описанных шагов менуэта.

## 3 Сравнение схем различных менуэтов

### 3.1 Первая треть века

В начале XIX века менуэт всё еще играл важную роль на балах. Так Томас Вилсон в своей книге «The complete system of English country dancing» пишет, что «*наиболее подходящим танцем для открытия бала является менуэт*» [Wilson, 1815, стр. 262].

Наиболее полно менуэт в начале века представлен в пяти доступных источниках: у Лунда (во всех трех книгах текст, касающийся менуэта, одинаковый [Lund, 1823], [Lund, 1827] и [Lund, 1833]), Мартине [Martinet, 1801], Кааструпа [Kaastrup, 1825], Сальтатора [Saltator, 1802] и Хелмке [Helmke, 1829]. Первые трое авторов используют только особый шаг, который они называют ша-

гом менуэта, и приводят «традиционную» схему, описанную, например, у Рамо (у Мартине схема отсутствует). Хелмке и Сальтатор, напротив, сочиняют свои схемы.

Посожалев о том, что нынешняя молодежь не учит менуэт, Эдуард Хелмке сообщает, что придумал новую схему танца, и приводит ее описания с иллюстрациями схем и четко расписанным шагом. Схема содержит 18 фигур по 8 тактов (т.е. по 4 менуэтных шага). Структура менуэта может быть записана в следующей форме:  $AB_1B_2CDB_1B_2CDE_1E_2CDE_1E_2CDA$ . Здесь  $B_1$  и  $B_2$  (равно как и  $E_1$  и  $E_2$ ) — зеркальные фигуры (одна с правой ноги в одну сторону, другая — с левой ноги в противоположную сторону). Танец начинается отдельно описанным шагом, состоящим из 4 pas marché (последний из которых делается с закрытием в пятую позицию), поднятия на полупальцы (на счет «пять») и опускания на полную стопу. Даже по геометрии менуэт Хелмке вначале напоминает менуэт XVIII века. Однако в середине танца автор пишет: «*теперь, когда половина схемы уже позади, начинаются вариации и музыка становится живее*», после чего в менуэте появляются chassé battu, chassé tendu, пируэты, голубцы и даже grand-balloté [Helmke, 1829].

Менуэт Сальтатора еще меньше похож на то, что мы привыкли видеть под этим названием. Здесь мы находим шаги chassé, chassé-rigaudon, brisé и даже фигуру алеманд. Единственное, что роднит этот танец с менуэтом, — это смены мест (похожие на основную фигуру менуэта) и регулярность (т.е. симметричность относительно центра танца) фигур, выделяемых кавалером и дамой.

## 3.2 Середина века

Из доступных источников 1840-х–1870-х годов схема менуэта описана у Клемма [Клем, 1873], [Klemm, 1876], Кулона [Coulon, 1860], [Coulon, 1873], де Гармо [Garmo, 1875] и Дюранга [Durang, 1856]. Учебник Клемма переиздавался 7 раз, последний раз в 1910 году. Мы рассмотрим его в следующем параграфе<sup>3</sup>, здесь же ограничимся обсуждением трех оставшихся авторов. У всех троих описана одна и та же схема по словам де Гармо, в его книге приведено факсимиле схемы Кулона). При этом, если де Гармо ссылается на Кулона, то Дюранг просто приводит этот же менуэт. В виду сильной схожести всех трех учебников возникает предположение, что оба американца (и Дюранг, и де Гармо) заимствовали схему из более раннего издания книги английского танцмейстера<sup>4</sup>.

Менуэт начинается, как обычно, с двух поклонов, но уже после поклонов кроме шага менуэта встречаются такие шаги, как pas-de-bourrée, coupé, pas gravé, sissonne, assemblé, battement и даже вальсовое па (которое, впрочем, по словам де Гармо есть ни что иное как 3 pas marché). Что касается схемы, то тут, как и раньше можно выделить представление, подачу правой руки, подачу левой

<sup>3</sup> Далее будет объяснено такое решение.

<sup>4</sup> В 1860 году вышло третье издание книги Кулона



руки и подачу двух рук. Вместо основной фигуры происходит некая «вариация» на описанных выше шагах.

У де Гармо также находим еще один придворный менуэт его собственного сочинения, написанный для *«возрождения придворного менуэта в измененной форме, пригодной для использования в современном обществе»* [Garmo, 1875]. Этот менуэт, впрочем, весьма похож на менуэт Кулона, как по схеме, так и по набору шагов.

### 3.3 Конец века

Ближе к концу века среди учебников танца появилось большое количество энциклопедий, старавшихся описать все известные танцы. Так в учебнике Жироде находим 7 различных шагов менуэта и более 15 схем [Giraudet, 1885?]. Судя по всему, многие из этих схем относились к сценическим танцам, а не социальным, танцевавшимся в бальной зале. Также к числу энциклопедий можно отнести и книгу Фосса *«История танцевального искусства»* [Voss, 1869], предлагающего 23 различных вида менуэта.

Менуэты Чистякова [Чистяков, 1893] и Додварта [Dodworth, 1900] были сочинены авторами «по мотивам» традиционного менуэта, ассоциировавшегося у них с грациозностью и галантностью. Чистяков использует для этого танца только шаг менуэта. У Додварта встречаем еще 7 шагов, описания техники которых также приводится в учебнике. Что касается схемы, то она, как и всегда, начинается с двух поклонов, далее следуют вращения, проходки друг мимо друга и в углы танцевального зала.

Среди всех учебников отдельно стоят труды Клемма и Цорна, хорошо знакомых друг с другом. Причина выделения этих двух танцмейстеров из общей массы конца века следующая: с одной стороны первое издание *«Танцевального искусства»* Клемма вышло в свет в 1855 году, а последующие издания перепечатывали текст, касающийся менуэта, слово в слово, поэтому эту схему скорее следует рассматривать как образец середины века. С другой стороны, поскольку Цорн ссылается на менуэт Клемма в 1905 году, следует сделать вывод о том, что приведенная им информация о придворном менуэте была в конце века актуальна.

Русский перевод книги Бернадра Клемма был сделан с немецкого издания. В отличие от имеющихся в нашем распоряжении немецких изданий книги, русское содержит большое количество опечаток и не содержит описания шагов менуэта. Во всех трех имеющихся книгах дана схема придворного менуэта (Menuet de la Cour). Прописана даже скорость по метроному Мельцеля: четверть равна 56.

Нет сомнений в том, что А.Я. Цорн был хорошо осведомлен о содержании книги Клемма, поскольку описание придворного менуэта полностью совпадает с описанным в Катехизисе: *«Словарь танцев Рудольфа Фосса и «История танцевального искусства» А. Червинского содержат очень ценные данные,*

касающиеся этого танца; но наиболее подробно менуэт описан Б. Клеммом в его превосходном Катехизисе танцевального искусства». Более того, у Цорна можно найти разъяснение некоторых мест, не объясненных Клеммом, таких как количество кругов, которое должны сделать танцующие при подаче правой или левой руки.

Структура придворного менуэта в этих двух источниках соответствует «традиционному» менуэту и содержит 6 частей, но количество тактов, отведенное на каждую фигуру, сильно отличается. Так у Клемма на весь менуэт требуется 144 такта, тогда как у Рамо — 80 тактов.

Помимо шага менуэта и Клемм, и Цорн используют шаг *balancé-menuet*, который также занимает 2 такта музыки.

Кроме придворного менуэта в учебнике Цорна приведен *Menuet de la Reine*, который, согласно автору, был сочинен Гарделем к обручению Людовика XVI и Марии-Антуанетты [Цорн, 1890].

К приверженцам традиционного менуэта можно отнести также автора учебника «Лихой танцор и плясун...», пишущего что *«этот танец чисто французский, выполняется на костюмированных балах двумя особами, в старинных французских костюмах»* [Лихой, 1885-1886]. В учебнике подробно описываются поклоны и первая фигура менуэта, а на оставшиеся 5 фигур (судя по всему «традиционного») менуэта отводится четыре строки текста.

## 4 Общие черты менуэтов XIX века

Несмотря на описанные различия в менуэтах XIX века прослеживаются общие черты. Приведем их ниже.

**1. Менуэт — это танец на одну пару, рассчитанный на присутствие зрителя.**

В отличие от парных круговых танцев, доминировавших в XIX веке, менуэт обращен к зрителю. Во время всего танца у исполнителей есть голова зала, к которой они обращены в начале танца и в конце. *«Что такое менуэт и какого его происхождение? Степенный и медленный танец между двумя персонами с ему только принадлежащим па, уже объясненным и описанным, который выполняет по фигуре в виде буквы Z... Какой выражается в нем характер? Возвышенность и достоинство, красота, уважение, самодовольство».* [Klemm, 1876]

**2. Особое внимание в менуэте уделяется поклонам. В начале и в конце танца обязательно следует сначала поклон зрителю (вверх по залу), потом поклон друг другу.**

Удивительным образом все авторы, описывающие менуэт, придерживаются схемы поклонов, описанной еще Рамо. Единственное, что изменилось за 100 лет — это направление первого шага дамы: теперь дама, также как кавалер, шаг перед поклоном делает вправо.

В конце века часто считалось, что менуэт — это танец, состоящий из одних поклонов. По всей видимости, это впечатление производили приседания (плие) в начале шагов *demi-couré* и *pas-de-bouffée*, из которых состоял наиболее распространенный шаг менуэта.

### 3. Менуэт — неотъемлемая часть обучения танцу.

На протяжении всего века мы встречаем рекомендации танцмейстеров: тем, кто хочет хорошо танцевать, необходимо уметь танцевать менуэт.

*«С давних пор люди перестали танцевать менуэт и его едва ли можно увидеть в числе социальных танцев. Несмотря на это он включен в базовый курс по искусствам и с первого взгляда будет заметно, что вы танцуете посредственно, если вас не учили менуэту»*<sup>5</sup> [Martinet, 1801].

*«Хотя выдержка его не сколько трудна, зато prepares молодых благородных людей к приличности и правильному выдерживанию в других танцах, а потому считаю даже нужным учиться менуэту»* [Петровский, 1825].

*«Этот танец слишком отдален от наших нравов, чтобы можно было думать о его восстановлении. Но, как этюд, он приносит весьма большие выгоды: он сообщает корпусу благородные и грациозные позиции, и, как я уже употреблял сравнение с пением, скажу что эти древние танцы подобны отрывкам древних опер, исчезнувших из репертуара, которые заставляют выполнять молодых певцов, чтобы дать гибкость их голосу и образовать их стиль.»* [Целлариус, 1848]

*«Менуэт имеет большое значение для придания молодым людям внешнего лоска, выражающегося в умении держать себя в обществе вообще, а с дамами в особенности/»* [Чистяков, 1893]

## 5 О шаге менуэта

Как уже было сказано, в большинстве рассматриваемых менуэтов используется специальный шаг, не встречающийся больше в других танцах. Этот шаг практически всегда (кроме учебников Жироде и Додварта) занимает два такта в 3/4. Более того, в каждом источнике этот шаг *«состоит из четырех шагов-перемещений, распределенных на шесть счетов музыки»*. [Klemm, 1876]. И практически у всех (кроме Чистякова и Хелмке) шаг менуэта производится только с правой ноги.

Среди менуэтных шагов можно выделить два основных типа: менуэтный шаг, разложенный «согласно Мальпье», и шаг, состоящий из двух *demi-couré* и 2 *pas marché*.

Первый тип шага наиболее распространен в источниках.

*«Все шаги менуэта начинаются с правой ноги и занимают два такта. Они состоят из demi-couré, которое занимает один такт, и па-де-бурре, которое занимает второй такт/»* [Coulon, 1873]

---

<sup>5</sup>пересказ с датского

У Лунда (см. например, [Lund, 1823]) встречаем похожее движение, которое описано как «один медленный шаг и три быстрых». Танцмейстер не использует понятие «шаг менуэта», но поскольку в течение всего описания менуэта «один медленный шаг», занимающий один такт музыки, и «три быстрых», укладываемые также в один такт, чередуются, можно сделать вывод, что речь идет о том же менуэтном шаге, что и у Кулона.

Похожий шаг находим у Клемма и Цорна:

1 — правая нога слегка скользит через первую позицию вперед в четвертую и на нее переносится вес. 2 — Поднять каблук и проскользить левой ногой через третью позицию сзади во вторую воздушную. 3 — Опустить правый каблук и в это же время поставить левую ногу сзади в третью позицию. 4 — Проскользить левой ногой в первую позицию и перенести вес. 5 — Провести правую ногу вперед в четвертую позицию и перенести вес. 6 — Провести левую ногу в первую позицию и перенести вес. [Цорн, 1890]

Шаг Чистякова в целом похож на описанный тип шага, но здесь плие делается на первый счет: 1 — *«Немного присесть»*. 2 — *«Мягко вытянуть правую ногу вперед в четвертую позицию, скользя носком»*. 3 — *«Стать на нее твердо, чтобы она служила опорой для всего корпуса, а левую оставить сзади, приподняв пятку»*. 4–6 — *«Скользя носками по полу идти с левой ноги полукругом и сделать три обыкновенных шага»*.

Второй тип шага встречается у Каструпа, [Kaastrup, 1825] где он описан как 2 bojet (гнутый), 2 hø vet (поднятый). А также у Мартине: *«Ученик стоит в третьей позиции. Учитель говорит: Плие; правая нога проводится вперед в четвертую позицию; Плие; левая нога проводится вперед в четвертую позицию; после этого два шага на прямых ногах в четвертую позицию вперед»* [Martinet, 1801].

Отдельно в этой классификации стоит только шаг Хелмке, хотя он тоже попадает под определение Клемма о *«четыре шагах на шесть счетов»*: *«Шаг вправо. 1 — шагнуть правой ногой во вторую позицию, 2 — подставить левую ногу за правую в пятую, 3 — правую опять во вторую позицию, 4 — левую перед правой в третью, 5 — подняться на полупальцы, 6 — мягко опуститься. Шаг влево начинается с левой»* [Helmke, 1829].

Наконец, в учебниках Жироде и Додварта встречаются шаг менуэта на один такт, который похож на первый такт шага, описанного у Чистякова: *«1 — согните оба колена, 2 — поднимитесь и в это же время вытяните правую ногу во вторую позицию, 3 — перенесите вес тела с левой на правую, оставляя левую во второй позиции»* [Dodworth, 1900].

Заметим еще, что Гурду До считает что шаг менуэта — это просто temps de courante [Gourdoux-Daux, 1817].

## 6 Заключение

Подводя итог, мы можем констатировать, что в течение всего века традиционный менуэт всё более удалялся из танцевальной залы, и если в начале века менуэтом всё еще открывали балы, то к концу он окончательно уходит в репетиционные залы в виде полезного упражнения для танцоров и на сцену в качестве характерного танца. Тем не менее в сознании танцующего сообщества слово менуэт до конца века ассоциировалось с грацией и галантностью, поэтому многие танцмейстеры старались придумать свои схемы танца, схожего с менуэтом по общему настроению и при этом больше подходящего по духу современному обществу. Мода конца века на сочинение большого количества различных танцев с похожими названиями не минула и менуэт: появляются десятки танцев с названиями, содержащим слово «менуэт» и имеющим мало общего с менуэтом традиционным. Однако наряду с этим танцмейстеры, интересующиеся историей танца до XIX века, возрождают менуэт второй половины XVIII века в своих танцевальных учебниках.

### Список литературы

- [де Мопассан, 1994] *де Мопассан, Г.* Менуэт / Г. де Мопассан. — МП “Аурика”, 1994.
- [Клем, 1873] *Клем, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с акомпаниментом музыки / Б. Клем. — Москва, 1873.
- [Лихой, 1885-1886] Лихой русский танцор и плясун без помощи учителя. — Москва, 1885-1886.
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. — В Харькове в Университетской типографии, 1825. — [http://memoirs.ru/texts/Petrovski\\_1825.htm](http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm) .
- [Целлариус, 1848] *Целлариус.* Руководство к изучению новейших балльных танцев / Целлариус. — СПб, 1848.
- [Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1890.
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях / А. Д. Чистяков. — СПб, 1893.
- [Blasis, 1831] *Blasis, C.* The code of Terpsichore / C. Blasis. — E. Bull, London, 1831. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251> .

- [Brookes, 1867] *Brookes, L. D. G.* Brookes on modern dancing / L. D. G. Brookes. — New York, 1867. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.027> .
- [Cassidy, 1810] *Cassidy, J. P.* A treatise on the theory and practice of dancing / J. P. Cassidy. — Dublin, 1810. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.036> .
- [Coulon, 1860] *Coulon.* Coulon's Hand-Book / Coulon. — Jullien & Co., London, 1860. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049> .
- [Coulon, 1873] *Coulon.* Coulon's Hand-Book / Coulon. — A. Hammond & Co., London, 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .
- [Desrat, 1900] *Desrat.* Traité de la Dance / Desrat. — Paris, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.056> .
- [Dodworth, 1900] *Dodworth, A.* Dancing and its Relations to Education and Social Life / A. Dodworth. — New York, London, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.186> .
- [Durang, 1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket / C. Durang. — Fisher & Brother, Philadelphia, 1856. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063> .
- [Garmo, 1875] *Garmo, W. D. de.* The dance of society / W. D. de Garmo. — New York, 1875. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.181> .
- [Gilbert, 1890] *Gilbert, M. B.* Round Dancing by M. B. Gilbert / M. B. Gilbert. — Portland, 1890. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250> .
- [Giraudet, 1885?] *Giraudet, E.* La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation, seul guide complet approuvé par l'Académie / E. Giraudet. — 39, Boulevard de Strasbourg, Paris, 1885? — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=247/musdi247.db&recNum=0> .
- [Gourdoux-Daux, 1817] *Gourdoux-Daux, J. H.* Elements and principles of the art of dancing / J. H. Gourdoux-Daux. — Philadelphia, Printed by J. F. Hurltel, 1817. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.212> .
- [Helmke, 1829] *Helmke, E. D.* Neue Tanz- und Bildungsschule / E. D. Helmke. — Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig, 1829.
- [Hillgrove, 1863] *Hillgrove, T.* A complete guide to the art of dancing / T. Hillgrove. — Dick & Fitzgerald, New York, 1863. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.093> .

- [Kaastrup, 1825] *Kaastrup, P. J.* Beiledning for mine Dandseløerlunger / P. J. Kaastrup. — Thisted, 1825.
- [Klemm, 1876] *Klemm, B.* Katechismus der Tanzkunst / B. Klemm. — Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig, 1876.
- [Klemm, 1910] *Klemm, B.* Handbuch der Tanzkunst / B. Klemm. — Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig, 1910.
- [Link, 1893] *Link, C.* Unique dancing call book / C. Link. — Rochester, New York, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.113> .
- [Lund, 1823] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandseløerlinge / J. S. Lund. — Maribo, 1823.
- [Lund, 1827] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandse-Elever / J. S. Lund. — Slagelse, 1827.
- [Lund, 1833] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandse-Elever / J. S. Lund. — 1833.
- [Malpied, 1770] *Malpied.* Traité sur l'Art de la Danse / Malpied. — Paris, 1770. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.220> .
- [Martinet, 1801] *Martinet, J. F.* Begyndelsesgrunde i Dandsekonsten... oversat af E. H. Lund / J. F. Martinet. — Kjøbenhavn, 1801.
- [Rameau, 1748] *Rameau, P.* Le Maitre a Dancer / P. Rameau. — Rollin fils, Paris, 1748. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.142> .
- [Saltator, 1802] *Saltator.* A TREATISE ON DANCING / Saltator. — Boston, 1802.
- [Sause, 1889] *Sause, J.* The Art of Dancing / J. Sause. — Chicago, Belford, Clarke & Co., 1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.150> .
- [Voss, 1869] *Voss, R.* Der Tanz und seine Geschichte / R. Voss. — Verlag von Oswald Seehagen, Berlin, 1869. — <http://www.google.com/books?id=oahAAAAcAAJ> .
- [Wilson, 1815] *Wilson, T.* The complete system of English Country Dancing / T. Wilson. — London, 1815. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.168> .
- [Zorn, 1905] *Zorn, A. F.* Grammar of The Art of Dancing / A. F. Zorn. — Boston, 1905. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.174> .

## Импровизация и фигуры в круговых танцах XIX века

Работа посвящена анализу описанных возможностей импровизации в круговых танцах XIX века. Под импровизацией понимается либо незаданное чередование фигур или вариаций основного шага, которое описано в источнике как «исполняемое по желанию», либо ситуация, когда практически каждая такая комбинация (ввиду ограниченного их количества) имеет собственное название и подается как отдельный танец, что характерно для конца XIX века. В настоящее время на русском языке отсутствуют систематические описания вариативности танцев, и в свете нарастающего мастерства танцоров, желающих приблизить свое исполнение к исторически достоверному, описание на высоком уровне импровизации — неотъемлемой части танца — может послужить ориентиром и указать направления как для дальнейшей работы в теоретическом плане, так и для тренировок.

Работа написана по результатам анализа всех англоязычных и франкоязычных танцевальных учебников, представленных в электронной коллекции библиотеки Конгресса США и относящихся к периоду 1810–1905 гг., большинства доступных широкой общественности русскоязычных учебников, относящихся к этому же периоду, а также нескольких других, выбранных в силу их доступности.

В отсутствие свидетельств к обратному, везде предполагается, что описания в учебниках отражают современную изданию танцевальную практику.

### 1 Европа

#### 1.1 Начало XIX века

Вальс зародился в Германии и к началу XIX века еще не успел завоевать мировую популярность. К этому времени он был уже известен во Франции, но во Франции этот период был эпохой расцвета танцевального мастерства, французы с упоением исполняли сложнейшие балетные па в котильонах: по меткому выражению одного из современников, «раньше на балу танцевали, а теперь там смотрят балет»<sup>1</sup>. Важнейший источник сведений о вальсе этого времени — книга «Описание правильного способа вальсирования...» британского артиста балета и танцмейстера Томаса Вилсона [Wilson, 1816], написавшего

<sup>1</sup>Journal des dames et des modes, éd. de Paris. (точная ссылка на номер не указана; возможно, 30 frimaire, an XII. — 1803) / цит. по [Guilcher, 2003, стр. 146]



большое количество работ о том, как следует исполнять те или иные танцы. Правильная интерпретация трудов Вилсона затруднительна: есть основания полагать, что эти книги отражают не современную автору бальную практику, а его собственный взгляд на то, как следовало бы исполнять те или иные танцы<sup>2</sup> [Еремина-Соленикова, 2009, стр. 74–78].

Вальс привезли с континента сразу после завершения Наполеоновских войн: обличительная поэма Байрона «Вальс» относится к 1813 году. В 1816 в Англии вальс уже танцевали в высших кругах общества, но в средних классах он приживался дольше.

Вилсон описывает несколько разновидностей вальса: «French waltzing», состоящий из трех частей, следующих, по его утверждению, всегда одна за другой именно в описанном порядке. Здесь невозможна импровизация, потому что разные части требуют разной музыки, а смена может происходить только по согласованной с оркестром. С другой стороны, «German waltzing» — вариация, к которой прилагаются описания движений рук<sup>3</sup>, — подразумевает лишь один вид основного шага, но зато разнообразные вариации<sup>4</sup> положений «головой, кортуса и рук». Вилсон указывает, что приведенные им варианты не единственные, и что менять их можно по усмотрению танцующих, главное — попадать в музыку, т.е. выполнять смену в конце музыкальной фразы.

Следующее описание вальса встречается у Карла Блазиса в работе «Кодекс Терпсихоры» [Blasis, 1831, стр. 503], опубликованной в Лондоне<sup>5</sup>. Будучи энциклопедией танцевального искусства, в первую очередь, сценического, труд содержит лишь небольшую часть, посвященную социальным танцам, что обуславливает скудность информации вообще и о вальсе в частности.

Нельзя также не упомянуть работы немецкого танцмейстера Эдуарда Дэвида Хелмке [Helmke, 1829, стр. 203], и российского танцевального учителя Людвиг Петровского<sup>6</sup> [Петровский, 1825, стр. 67]. И у Петровского, и у Хелмке приведены забавные и схожие между собой вариации основного шага вальса, притом Петровский снабжает их занятным комментарием, заслуживающим цитирования: «*Вместо того, что предки их танцевали в шесть шагов, ходя на носках, молодые, дабы разниться с ними, одни выдумали вальс прыгающий в пять*

<sup>2</sup> Другое мнение заключается в том, что Вилсон описывает современную ему французскую танцевальную практику, предположительно адаптированную им для английских реалий. Несомненно, в его трудах есть некоторый процент самостоятельного творчества. Открытым вопросом пока остается насколько он велик.

<sup>3</sup> В описании французского вальса Вилсон упоминает, что смена положений рук там такая же, как и в немецком.

<sup>4</sup> Было бы интересно проследить связь этих положений рук (и раннего вальса вообще) с лендлерами и алемандами.

<sup>5</sup> Скорее всего, английское издание, помеченное как перевод, было выполнено с франкоязычной рукописи, т.к. французское издание, носящее другое название, является переводом с английского — прим. Р. Кондратенко.

<sup>6</sup> Есть предположения, что Петровский написал свою работу по результатам путешествия в Европу. И что порой в его работе переплетается увиденное автором в Европе и желаемое/действительное положения дел на Родине. Но документальных подтверждений этому пока нет.

шагов с отбивкою впереди, другие в пять шагов с отбивкою назад, иные напоследок дабы совершенно отличиться, в четыре шага с отбивкою впереди и назад. В новейшие же времена лежкоумные изобретатели и последователи их изурочили вальс не только шагами и способами переменными, но и фигурами. Выдуман уже вальс Тирольский *en grace*, где дама, одетая по тирольски, танцует одна, делая разныя движения локвой Тирольки; ГГ. же танцмейстры, увидевши в опере семейство Швейцарское, танцующее Тирольку, дабы умножить число соловых танцов, сделали оттуда соловый танец, введя в некоторых местах оный в употребление. Есть уже вальс *en deux graces*, где кавалер и дама отпуская одну руку поварачиваются в противную сторону и охватываются в следующем такте. Сего мало, есть еще вальс *en trois graces*, о котором может быть танцующия *gracieuses* не знают, что он давно известен под именем *Allemande*. Есть еще совсем другого рода вальс так называемый Венгерский, которой с голубцом танцуют в бок и с растянутыми руками. Еще другого рода вальс случалось мне видеть, под названием *Wiener Walz*, состоящий из двух шагов, которые заключаются в том, чтобы ступать на правой, да на левой ноге и притом так скоро, как бы шаленой танцовали; после чего предоставляю суждению читателя, соответствует ли он благородному собранию, или другому какому» [Петровский, 1825, стр. 69]. К сожалению, нельзя судить, о каких именно «фигурах» говорил Петровский. Но можно привести пример постановочных вальсов из безымянного манускрипта 1826г., проанализированного в публикации 2000 года [Aldrich, 2000], содержащих как кадрилиные фигуры, так и фигуры именно в современном их понимании (см. рис. 1). Скорее всего, это сценический танец, не предназначенный для исполнения «рядовыми» танцорами на балах и светских вечерах, но это первое документальное свидетельство привнесения в вальс фигур, собранных из разных танцев: кадрилией, алеманд, лендлеров.

Хелмке в своей работе, описывает фигурный вальс «триоле», составленный им самим [Helmke, 1829, стр. 211]. Танец рассчитан на одного кавалера и двух дам и содержит ровно три проведения, после чего заканчивается<sup>7</sup>.

Тем не менее, на основании приведенной информации нельзя сказать, танцевались ли подобные или даже гораздо более простые последовательности фигур на балах, хотя бы как схемы<sup>8</sup>. Возможно, их исполняли как сценическую постановку на фиксированное число танцоров, а не как социальный танец.

<sup>7</sup> Альберт Яковлевич Цорн приводит пример фигурного вальса (тирольен), утверждая, что видел его в 1835 г. [Цорн, 1890, стр. 263]. С одной стороны, это согласуется со свидетельствами Петровского, а с другой — упомянутый господин Цорн обладал, по-видимому, потрясающей памятью и невероятной удачей, ибо, по выражению Филипа Ричардсона «как только речь заходит о каком-либо новом танце, он [Цорн] уже знал его задолго до того» [Richardson, 1960, стр. 82]. Воспоминания, воспроизведенные через 55 лет, обречены на «осовременивание» при переработке. Требуется недожинная память (или очень подробные записи) и, главное, желание, чтобы очистите события такой давности от всего, что за 55 лет появилось в танцевальной практике. А стремление Цорна обнаруживать в новом танце уже виденное им ранее до того, не добавляет уверенности в объективности его суждений.

<sup>8</sup> Здесь и далее схемы — танцы со строго заданной последовательностью фигур. От современного фигурного вальса схема отличается тем, что последовательность фигур в схеме исполняется один раз, а не повторяется сначала и до конца музыки.

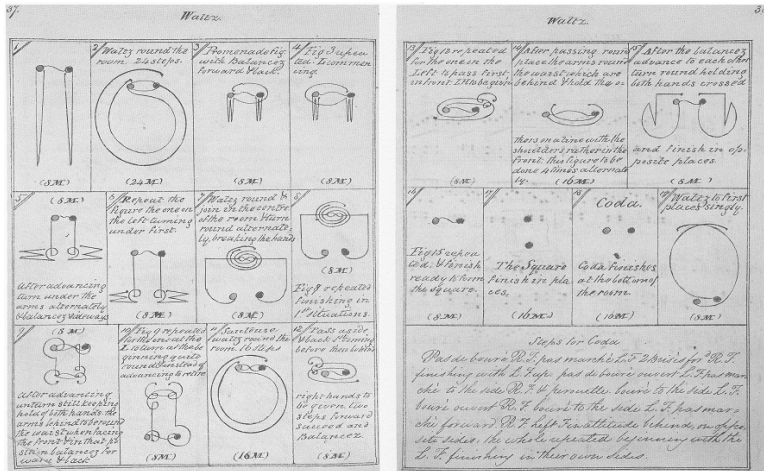


Рис. 1: Описание фигурного вальса из безымянного манускрипта 1826 г. [Aldrich, 2000, стр. 108–109].

Также известно (см., например, [Guilcher, 2003, стр. 177]), что после Венского конгресса техника исполнения кадрили довольно быстро начала угасать; очередное обновление состава высшего света во Франции — столице танцевальной моды, — а также общее стремление салонных и бальных танцев к упрощению не могли не затронуть вальс и появившийся к тому времени галоп<sup>9</sup>. Мейен упоминает, что галоп раньше танцевался с фигурами, которые ко времени написания уже вышли из употребления [Meuyn, 1852, стр. 24] — фраза, которую в различных танцевальных учебниках можно найти применительно ко всем круговым танцам, кроме вальса. Скорее всего, импровизация в положении рук, оставшаяся вальсу в наследие от ранних времен, довольно быстро сошла на нет. И к следующей вехе нашего изложения — 1840-м годам — вальс подошел в виде монотонного вращения в одну сторону: именно эту характеристику «старому вальсу» придает большинство танцмейстеров, описывающих его позже.

## 1.2 Середина века. Polka craze

В 1843–1844 гг. полька, в момент облетевшая мир, привнесла в бальные залы концепцию импровизации фигур. Будучи народным<sup>10</sup> танцем, полька изначально не содержала в себе полную импровизацию: шагов (па), направлений движения

<sup>9</sup>О «детстве» галопа нам, к сожалению, ничего не известно на настоящий момент.

<sup>10</sup>Истоки польки народные, но хореографически этот танец был основательно «вычищен» танцмейстерами.

и вращения, фигур — по сути, всех составляющих танца<sup>11</sup>. И некоторое время ее танцевали именно так, что можно понять по газетной статье, содержащей, помимо явного указания на свободное чередование фигур, техническое описание этих фигур, а также указание на то, что в Британии реверсное вращение (влево) на тот момент не было свойственно никаким другим вальсам<sup>12</sup> [polka, 1844]. Другое описание набора фигур содержится в российской книге Громилова. Здесь упоминается 10 фигур, но описывается только 5, «*принятые в наших гостиных*». Оставшиеся 5 «*довольно сложны и слишком трудны*» [Громилов, 1845, стр. 58].

Также наличие в польке свободно импровизируемых фигур косвенно подтверждается воспоминаниями европейских танцмейстеров, описывавших польку позже, и трудами американских хореографов, о которых чуть более подробно будет рассказано в соответствующей главе. Однако нелюбовь среднего класса, составлявшего к этому времени основной контингент балов, ко всему сложному (а танец свободной композиции очень сложен уже необходимостью импровизации) обусловила то, что всего лишь за пару-тройку лет полька потеряла импровизацию в фигурах, сохранив лишь свободу выбора вращения и частично — свободу выбора направления. Целлариус, упоминает, что ранее полька танцевалась с фигурами, которые ко времени написания уже некоторое время, как вышли из употребления [Cellarius, 1847, стр. 24]. С учетом времени, которое необходимо для того, чтобы выпустить книгу, можно предположить, что импровизация фигур в европейской польке была популярна в 1843–1846 гг.

Но место импровизации фигурах заняла импровизация в шагах (па). Безумная мода на польку, попытки адаптировать другие, родственные ей народные танцы, преподавание польки всеми и везде спровоцировали лавинообразный рост вариаций основного шага, которые, встречаясь на балах, умножались и видоизменялись, что подтверждается в книге Робертса «*При появлении польки каждый пытался изобрести собственную, и часто полька одной бальной залы отличалась от польки в другой зале. С прискорбием вынужден заметить, что в настоящее время это же относится и к вальсу*» [Roberts, 1875, стр. 92]. Для Европы середины века характерно заимствование па из одних танцев в другие: в вальсе можно исполнять шаги редовы, в мазурке — шаги польки и т.п. Из особо удачных комбинаций музыки и па зарождались новые танцы. К концу 1840-х годов импровизация в Европе была присуща всем<sup>13</sup> круговым танцам, которые к тому времени довольно сильно умножились в количестве.

<sup>11</sup> Не было только перемены партнеров: перемена и/или случайный выбор партнеров в различных вариантах допускались в котильонах, но не в «нормальных танцах».

<sup>12</sup> Вальсами в середине XIX века называли парные танцы, основной идеей которых является вращение пары вокруг своей оси одновременно с продвижением по залу. Позже прижилось название «круговые танцы», «round dances».

<sup>13</sup> За исключением «старого вальса» в 3 па, который в это время был в забвении, подавленный полькой и вальсом в 2 па. Последний, будучи практикуемым, честно заимствовал у польки все ее импровизации.

Анри Целлариус [Cellarius, 1849]<sup>14</sup> подробно описывает некоторые особенности исполнения круговых танцев, которые крайне важны для понимания структуры импровизации в рассматриваемый период.

1. Как достоинство польки он преподносит «шаг, который можно подстроить под любую прихоть танцора». По-видимому, имеется в виду как то, что этим шагом можно делать что угодно: идти вперед, вбок, поворачиваться на месте и т.п., так и вариативность самого па («основного шага») [Cellarius, 1849, стр. 53].
2. Целлариус впервые вводит понятия вальсирования à l'envers — в левую сторону, реверс — и à rebours<sup>15</sup> — в правильную сторону, но против линии танца. Ближе к концу века эти понятия смешаются, особенно в некоторых русских источниках, но труды Альберта Яковлевича Цорна восстановят порядок.
3. Приведены конкретные примеры импровизации в основном шаге, а именно — заимствования шагов одного танца в другой: боковой шаг редовы описан как допустимый в вальсе в 2 па [Cellarius, 1849, стр. 48].
4. Также именно Целлариус является автором цитаты, которая впоследствии будет копироваться из книги в книгу с точностью до перевода: «Чтобы хорошо вальсировать, недостаточно вести даму все время одинаково, как в старинном вальсе. Нужно уметь делать так, чтобы она вращалась в разные стороны, по прямой линии и т.п.» и другой — о польке — «необходимо поворачивать свою даму в разные стороны, как вправо, так и влево, вести ее по прямой линии вперед или назад, иногда даже, если место ограничено другими парами, необходимо вращаться на месте» [Cellarius, 1849, стр. 48].
5. Автор явно указывает, что импровизационные танцы не по душе французскому обществу: причиной появления кадрили-мазурок названо именно то, что людям сложен танец свободной композиции [Cellarius, 1849, стр. 82].

Следующая веха — работа Филипа Гавликовского [Gawlikowski, 1858]. За десятилетие, прошедшее с издания книги Целлариуса, вальс в 3 па, пока еще «старый», с шагом вперед с левой ноги, уже заимствовал все уже обычные к тому времени вариации: левый поворот и продвижение без вращения. Также

<sup>14</sup>Этот труд является одним из основных источников, описывающих танцевальную культуру середины XIX века. Читателю, заинтересованному в более детальном ее изучении, можно посоветовать ознакомиться с этой работой (у нее существуют весьма дословные английский и русский переводы, последний, правда, не без ошибок).

<sup>15</sup>В русском издании этот термин некорректно переведен как «по зигзагу».

Гавликовский упоминает, что в редове ранее использовался более чем один вид основного шага<sup>16</sup>, но к моменту написания эта практика осталась в прошлом.

К 1860-м годам в Европе вальс в 3 па восстанавливает часть своей популярности и тут же приобретает все атрибуты современности: реверс, импровизацию шагов и т.п. Пока это еще «старый вальс», но ввиду свободного отношения к технике шагов и поощрения импровизации па его техника быстро начала эволюционировать. Это хорошо видно, например, по работе [guide, 1866, стр. 61], где указано, что вальс в 3 па восстанавливает свою популярность после периода господства вальса в 2 па, и говорится, что хороший танцор должен уметь вальсировать и в левую сторону.

Начиная с этого времени практически каждый учебник содержит в описании круговых танцев: вальса, польки, редовы, шотиша<sup>17</sup>, галопа, — упоминание о необходимости варьирования направлений движения и вращения. Некоторые авторы распространяют этот принцип абсолютно на все вальсы: целлариус, варшавянку и сотни безымянных вариаций, созданных на паркете.

Англия, судя по всему, отличалась консерватизмом, т.к. Эжен Кулон в 1860-м году считает, что вращение в левую сторону — удел лишь настоящих профессионалов, а в описании «обычного» вальса не говорит о вариациях ни слова [Coulon, с. 1860, стр. 82]. Тем не менее, помимо обычных импровизаций в польке и редове, он указывает на возможность импровизации и в авторском танце — целлариусе.

### 1.3 Конец XIX века

Скорее всего, последующие веяния в плане импровизации приходили в Европу из Америки.

К 1870-му году в Европе распространяются «производные малые танцы», являвшиеся по своей сути вальсами. Производными же они названы потому, что в отличие от малых танцев, часто не имели собственного основного шага, который нуждался бы в описании «по счетам», а состояли из стандартных па вальса, польки, мазурки или шотиша иногда с добавлением оригинальных движений. Так, в одном танце могут идти подряд 3 па галопа, затем 1 па польки, или мазурочный падебаск может чередоваться с па польки-мазурки. После чего последовательность будет повторяться сначала. Также общей характеристикой этого класса танцев является не такое быстрое вращение, как в вальсе, что может быть связано с тем, что эти танцы рождались как упражнения в хореографических классах и, возможно, в результате импровизации непосредственно на паркете. В обоих случаях уровень мастерства исполнителей, скорее всего, ограничивал возможную скорость вращения. Вторая потенциальная причина

<sup>16</sup>В частности, фигура «балансе» выполнялась на собственном шаге [Gawlikowski, 1858, стр. 60].

<sup>17</sup>Немецкое «Schottische» по правилам читается именно так, хотя в современных русской и французской традициях сохранился вариант «скотиш».

замедления вращения в паре — ускорение музыки. Потерявшие технику танцы нуждаются в более быстрой музыке, т.к. «танцорам» нечем заполнять слишком длинные такты. Похожее веяние встретится в Америке в вальсе-бостоне, о чем будет сказано в соответствующей главе.

Безусловно, заслуживает детального рассмотрения книга Эжена Жироде «Трактат о танце» [Giraudet, с. 1870]. Это седьмое издание, а примерно в 1880-ых годах мы увидим уже 55-е (!) [Giraudet, с. 1885]. Но уже в седьмом издании на стр. 45 описан «очень модный» вальс-бостон, которым предлагается украшать обычный вальс при наличии определенного навыка, а на стр. 42 — рекомендация начинать вальс с балансе вперед или назад<sup>18</sup>. Вообще, автор явно не понаслышке знаком с современной ему американской танцевальной культурой. Также у него описано большое количество производных малых танцев и просто вариаций круговых танцев, что не очень удивляет, т.к. в заголовке книги вынесена фраза «200 танцев»: автор явно гнался за количеством. Надо сказать, что 55-е издание содержит, судя по названию, «1000 танцев и 1800 фигур котильона», а другая книга этого же автора [Giraudet, 1900] — «658 танцев, 250 кадрили и 3333 фигуры котильона». Вообще, стремление автора собрать как можно больше танцев наводит на сомнения в актуальности информации, представленной в поздних изданиях (здесь ситуация схожа с положением дел со сборниками Плейфорда), но седьмое издание, скорее всего, достаточно актуально.

К 1880-м годам появляется огромное количество танцев, основанных на вальсе, польке, мазурке или шоттише, схема которых укладывается в 4–8 (реже 16) тактов, за которыми, возможно, следуют в качестве второй части 4–8 тактов обычного вращения «базового танца». Тем не менее, от фигурных танцев в современном понимании они отличаются тем, что эти 4 или 8 тактов в результате имеют своей целью обеспечить поворот в паре. Таким образом, скорее, имеет смысл говорить о «производных малых танцах», т.к. все они суть вальсы (вращения в паре), но с составным основным шагом. Вероятнее всего, эти танцы придумывались в неограниченных количествах учителями танцев на занятиях и хорошими танцорами на балах, а потом наиболее удачные из них тиражировались под собственными именами.

И только к концу 1880-х годов и началу 1890-х в массе появляются собственно «фигурные танцы» в современном понимании этого словосочетания. Разнообразные вальсы-гавоты, па-де-труа и сотни других. Основным источником наших знаний о них являются книги Жироде [Giraudet, с. 1885] и [Giraudet, 1900]. Несмотря на то, что датировка первой книги неточна, и на то, что это 55-е издание и некоторая часть описанных танцев, скорее всего, была скопирована без изменений из предыдущих изданий, это важный источник изучения бального репертуара Европы конца XIX века. В этой работе, построенной по принципу

---

<sup>18</sup> Это уже время «новых вальсов»: практически каждый автор описывает свою разновидность.

энциклопедии, содержится много статей разнообразной направленности, в том числе описывающих разные танцы, которые по большей части являются фигурными.

Пока остается открытым вопрос, был ли известна конкретная вариация танца заранее (например, прописана в программе), или ее выбирали из множества подходящих под исполняемую музыку в процессе танца: пара, договариваясь между собой, или кавалер, ведя даму.

Несомненно, основание Британской ассоциации учителей танцев и проведение этой ассоциацией ежегодного конкурса новых танцев<sup>19</sup> сильно подстегнуло творчество танцмейстеров, но освещение этого вопроса выходит за рамки настоящей работы.

## 2 США

К сожалению, источников, описывающих американскую танцевальную культуру первой половины XIX века, в электронной коллекции библиотеки Конгресса практически нет. Поэтому изложение начинается с середины века, с того самого времени, когда полька была привезена в Америку.

Американская культура, судя по всему, изначально гораздо терпимее относилась к импровизации. В Европе при противоречии стилей из Парижа и из Одессы, более «правильным» признавался парижский. В Америке же при столкновении вариантов из Бостона, Нью-Йорка и Филадельфии рождались новые. Вместо того, чтобы распространять единственно правильный вариант исполнения танца, американцы пошли по пути, которым впоследствии последовали игроки в преферанс<sup>20</sup>: зная, что везде танцуют по-разному, они перед танцем договаривались о том, что именно они танцуют, таким образом не влезая в чужой монастырь со своим уставом. Важную роль играл при этом институт *prompter-ов* / *caller-ов*. К моменту появления польки это явление, вероятно, уже было широко распространено в кадрилиях<sup>21</sup>: они были практически полностью импровизационными, публиковались лишь типичные наборы импровизаций для тех, кто не может выдумать танец из головы. Очевидно, что импровизация, привнесенная полькой, а также вся масса малых танцев, импортированная из Европы в 1840-х и 1850-х годах, были приняты в Америке как родные. У американцев не было шаблона: «кадриль — это вот такая последовательность фигур». Вместо этого «танцуем кадрили» означало «настроились на определенные стиль и манеру исполнения танца и готовы импровизировать фигуры». Скорее всего, этот же подход распространился и на вальсы. Во-первых, в Америке были очень широко распространены кадрили с основным шагом круговых танцев (вальсовые, полечные, шотиш и даже мазурочные кадрили). А во-вторых, то же самое,

<sup>19</sup>Которые, в большинстве своем, были фигурными танцами.

<sup>20</sup>Вероятнее всего, игроки в преферанс открыли этот принцип заново, а не заимствовали его из танцевальной традиции. — Прим. Р. Коңдратенко.

<sup>21</sup>Они назывались на старый манер — «котильонами».



но в рамках одной пары, без сомнения было и во время «просто польки», «просто вальса» и т.п.

## 2.1 Polka craze

В США полька была привезена очень быстро, пока она еще не успела потерять свою главную отличительную черту — импровизацию, — которая прижилась на благодатной американской почве гораздо лучше, чем на европейской. И там она не потерялась. Так, в [leaflets, 1847] описана «очень фигурная» полька, схема длиной в 232(!) такта. В 1852 г. в описании «богемской польки» еще присутствует прямое указание на необходимость импровизации фигур «без оглядки на то, что делают другие пары», притом к этому прилагается нетривиальный список «наиболее часто употребляемых фигур» [Meuyn, 1852, стр. 23].

В 1856 г. в книге Дюранга [Durang, 1856] приводится несколько производных малых танцев, по утверждению автора, пришедших из Парижа, среди которых — варшавянка. Там же содержится забавный совет танцорам: если вы устали кружиться в паре, можно поделаться несколько тактов балансе — отдохнуть. А если устали совсем, то можно выйти в центр круга и делать там балансе, пока не отдохнете. Видимо, правило нескольких туров с одной дамой было не в моде в это время. Также указана возможность для кавалера, помимо ведения, оповещать даму о своих намерениях голосом.

Среди разнообразных вальсовых танцев: вальсовой кадрили, вальсового контраданса, испанского танца и т.п. у Дюранга встречается практически полноценный фигурный вальс (схема), «круговой вальс». Расписанные не только танец, но и вступление / финал, а также пункт «пауза» посередине схемы, наводят на мысль, что схема была заточена под одну конкретную мелодию, в которой финал и пауза в середине находятся в строго определенных местах. К сожалению, это пока единственный найденный столь ранний образец фигурной схемы для вальса. Тем не менее, общая ситуация в Америке была такова, что их существование вполне можно предположить, правда, скорее, именно как схем с началом и концом, а не как импровизаций.

Если в Европе можно предположить временный упадок импровизации примерно к 1860-ым годам, т.к. волна польки и малых танцев сошла на нет, а нового еще ничего не появилось, то в Америке, судя по описаниям в танцевальных учебниках, она лишь нарастала как количественно, так и качественно. Описания фигурных полек встречаются до середины 1860-х годов, потом полька просто выходит из моды. Но эстафету подхватывает вальс, поднимающийся на вторую волну своей популярности.

## 2.2 Конец XIX века

Следующая волна импровизации связана с вальсом (а точнее — с вальсами, но уже в узком смысле этого слова: с различными разновидностями вальса) и исходит из Америки. Европа лишь перенимает эти тенденции. Переполненные танцевальные залы, разнообразие манер исполнения и невозможность «ансамблевого» исполнения танца (когда все делают одно и то же) влекут появление не столько новых фигур, сколько новых стилей исполнения танца и новых танцев. Зарождается вальс-бостон, который тут же становится штатным средством разнообразить обычный вальс. Появляется вариация «вальс в 2 раза медленнее музыки», возможно, как следствие общего ускорения музыкального сопровождения. Появляется фигура «балансе вперед-назад», с которой рекомендуется начинать танец, чтобы попасть в музыку, и которую рекомендуют использовать, если пара выбилась из музыки из-за столкновения или собственного недомыслия. Все эти вариации свободно интегрируются в собственно вальс, доставляя ему «приятное разнообразие».

Волна производных малых танцев, судя по описаниям танцмейстеров, пришла в Америку из Европы, но в Европе эта волна практически не отразилась в танцевальной литературе, в то время как в Америке она оказала огромное влияние на танцевальную культуру. К самому концу XIX века, скорее всего, появились и обычные фигурные танцы. Например, варшавянка (под этим названием в разное время были описаны разные танцы) у Хоува, описана именно как фигурный танец [Howe, с. 1886, стр. 107]. У Гилберта [Gilbert, с. 1890] малые (и не очень) танцы описаны в больших количествах. Стоит отметить, что, как и Жироде, этот автор гонится за количеством танцев, порой представляя один танец под несколькими названиями (впрочем, более чем вероятно, что он подо всеми этими названиями был известен). Также большое количество разнообразных фигурных танцев приведено в книге Коппа [Copp, с. 1896]. Судя по ее названию, в 1896 г. было принято среди учителей танцев изобретать новые схемы, производные малые танцы и фигурные танцы не для упражнений в своей группе, а для введения их в широкий обиход.

Немаловажную роль в появлении огромного количества фигурных танцев, вероятно, сыграло американское общество учителей танцев, основанное в 1879 г., — на 13 лет раньше, чем аналогичная британская ассоциация.

## 3 Россия

Источников, описывающих танцевальную культуру в России, еще меньше, чем в Америке, и работа по исследованию импровизации в России XIX века представляет собой интересную задачу на будущее. Ниже приведены общие соображения, основанные на нескольких общедоступных источниках.

Стоит сразу отметить, что импровизация была неотъемлемой чертой российской танцевальной практики на протяжении почти всего XIX века: индивиду-

альная импровизация использовалась в мазурке — танце, полностью создававшимся на паркете<sup>22</sup>, а импровизация фигур, помимо мазурки, широко практиковалась в котильонах и кадрили-монстре. Тем не менее, нет данных о том, как импровизация в этих танцах влияла на вальс, польку и другие круговые танцы. Вполне возможно, что мазурка, котильон и кадрили-монстр, будучи схожими по своему построению, занимали особую нишу и не сильно влияли на практику других танцев.

Вариации вальса, описанные у Хелмке [Helmke, 1829] и Петровского [Петровский, 1825] в России, очевидно, были известны, но полноценно восстановить танцевальную практику этого времени на основании этих двух работ пока не представляется возможным. Следующий в хронологическом порядке учебник А. Максина [Максин, 1839] содержит две разновидности вальса в духе описанных у Хелмке, но отличающихся упрощенным описанием.

Polka gaze вместе с сопутствующей импровизацией захватила Россию вовремя, вместе с остальной Европой.

Дальнейшее развитие импровизационной культуры в России, вероятно, повторяет оное в Европе с несколькими отличиями<sup>23</sup>. Строгое подразделение страны на столицы и глубинку, вероятно, влекло за собой огромное количество вариаций и импровизаций в глубинке, о которых мы никогда не узнаем, т.к. при столкновении со столичными вариантами они тут же признавались неправильными и искоренялись. Печатались же «правильные» варианты, в основном, в одной из двух столиц.

В 1860-х — 1870-х гг. почти отсутствуют упоминания вальса в 3 па (как «старого», так и «нового») [Де-Колиндьяр, 1869].

Ближе к концу века, вероятно, сформировалась некоторая отсталость России в плане новых танцев. Так, в начале XX-го века Николай Людвигович Гавликовский в предисловии к своей книге упоминает «новые танцы», такие, как падекатр и мињон, которых еще нет в танцевальных учебниках [Гавликовский, 1902]. Как следствие, эти танцы недоступны тем, кто не может брать уроки у столичных танцмейстеров. Между тем, в европейских учебниках эти же танцы описаны еще в середине 1880-х [Giraudet, с. 1885]. А в провинции, по свидетельству Гавликовского, были в ходу танцы, которые даже не самое современное московское и питерское общество считает старыми. Кроме того, в Российской империи обучение танцам в школах и кадетских училищах велось по весьма консервативной программе<sup>24</sup>. А для обучения новым танцам было необходимо

<sup>22</sup>В Европе импровизационный характер мазурки плохо прижился, что обусловило составление мазурочных кадриллей, в которых фигуры расписаны заранее

<sup>23</sup>Возможно, в России был период (в районе 50-х — 80-х гг., но вопрос нужно уточнять), когда репертуар танцев был очень небольшим и импровизация была присуща только определенным танцам, причем в массе своей — не парным, а танцам-играм. Возможно, сказалось отношение к балу в России не как к развлечению, а как к обязанности, где нужно присутствовать для формирования деловых связей /мнения общества / чего-то еще, когда нужно сделать мероприятие максимально пышным, но когда танцы и их разнообразие не являются самоцелью. — прим. Е. Ереминой-Солениковой.

<sup>24</sup>Пример учебной программы с комментариями и методическими указаниями можно найти

брать частные уроки или прибегать к помощи самоучителей сомнительного качества, которые в большом количестве появились на книжном рынке на рубеже веков<sup>25</sup>.

Тем не менее, к рубежу веков в России танцуют «венский вальс с фигурами» в современном его понимании (со свободной импровизацией) [Идельсон, 1899].

## 4 Заключение

В этой главе приведены общие положения, которые, с одной стороны, являются выводами из всего вышеописанного, а с другой — необходимы для правильного анализа приведенных фактов.

- Стремление к импровизации не есть черта, присущая какому-то одному танцу (или классу танцев), это часть бальной культуры, во многом обусловленная национальным менталитетом и веяниями культурной жизни.
- Импровизация — неотъемлемая черта народных танцев; импорт очередного народного танца в бальную залу (и, как следствие, мода на него) практически всегда провоцировал моду и на импровизацию. Тем не менее, импровизация редко приживалась надолго, хотя сам танец мог оставаться в активном репертуаре многие десятилетия.
- Подавляющее большинство танцев, подразумевающих сплошную импровизацию, и получивших распространение в высшем обществе, в значительной степени потеряло эту черту. Частичным исключением из этой тенденции могут служить польские танцы: мазурка и полонез<sup>26</sup>.
- Демократизация общества, его «онародивание» благоприятно сказывается на тенденциях к импровизациям, в то время как его протокольность подавляет подобные стремления. Так, при прочих равных, в США импровизация была развита сильнее из-за федеративного устройства.

На основании вышеизложенного можно предположить, что мода на импровизацию носила волнообразный характер. Первая волна связана с появлением вальса. Вторая — с появлением польки. Третья — с популярностью «новых вальсов».

Для танцевальной культуры любого времени характерны вариативность и импровизация, однако их конкретные проявления могут различаться в зависимости от времени, места, культурных особенностей и многих других факторов. В работе была предпринята попытка систематизировать свидетельства

в работе Чистякова [Чистяков, 1893].

<sup>25</sup> Согласно артисту императорских театров Алексею Дмитриевичу Тихомирову [Тихомиров, 1901], «от составителя».

<sup>26</sup> Тем не менее, сама концепция мазурочных кадрили в нее хорошо укладываются, а полонез не всегда блистал разнообразием фигур, зачастую являя собой лишь повод для обхождения в процессе немудреного шествия по залам.

о распространенных в XIX веке импровизациях, доступные в электронной коллекции библиотеки Конгресса США, равно как и сделать некоторые выводы на основании указанного материала.

Автор выражает искреннюю благодарность Ростиславу Кондратенко, Марии Деркач, Дмитрию Филимонову, Дарье Сундуковой, Алексею Мачехину, Евгении Ереминой-Солениковой за комментарии и ценные обсуждения.

## Список литературы

В библиографии приведены только те источники и работы, ссылки на которые присутствуют в тексте. Дополнительный список источников, на которых построена работа, можно найти по адресу <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatlg.html> (все англо- и франкоязычные учебники, датированные между 1800 и 1905 гг.)

[Гавликовский, 1902] *Гавликовский, Н. Л.* Руководство для изучения танцев.

Общедоступное пособие по изучению всех бальных танцев с указателем фигур для котильона и мазурки. Второе исправленное и дополненное издание. / Н. Л. Гавликовский. — СПб.:

Типо-литография А.Лейферта, 1902.

[Громилов, 1845] *Громилов, С.* Полька в Париже и Петербурге /

С. Громилов. — СПб.: Типография С. Петербургского Губернского правления, 1845.

[Де-Колиньяр, 1869] *Де-Колиньяр.* Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола / Де-Колиньяр. — М., 1869.

[Де-Колиньяр, 1890] *Де-Колиньяр.* Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола / Де-Колиньяр. — М.: Типография А. Гатцука, 1890.

[Еремина-Соленикова, 2009] *Еремина-Соленикова, Е.* Томас Вилсон и английские контрдансы первой трети XIX в. /

Е. Еремина-Соленикова // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2009.

[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> .

[Клемм, 1873] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпаниементом музыки / Б. Клемм. — М.: Типография Н.Ф. Салича, 1873.

- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение балльных танцев: с рисунками и нотами для фортепьяно. / А. Максин. — М.: в типографии Николая Степанова, 1839. —  
<http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825. —  
[http://memoirs.ru/texts/Petrovski\\_1825.htm](http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm) .
- [Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных балльных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров. — М.: Издание книгопродавца С. Кашинцева, 1901.
- [Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии с хореографическим атласом и отдельным сборником нот / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1890.
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте с приложением руководства для дирижеров с 157-ю фигурами для кадрили, мазурки, вальса, польки и котильона / А. Д. Чистяков. — СПб.: Паровая скоропечатная П. О. Яблонского, 1893. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .
- [Aldrich, 2000] *Aldrich, E.* The extraordinary dance book T.B. 1826: an Anonymous Manuscript in Facsimile / commentaries and analysis by Aldrich E., Hammond S.N. and Russel A. / E. Aldrich, S. Hammond, A. Russell. — New York: Pendragon Press, 2000.
- [Blasis, 1831] *Blasis, C.* The code of Terpsichore: The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress from earliest times, intended as well for the instruction of amateurs as the use of professional persons. The second edition. / trans by R. Barton / C. Blasis. — London: E. Bull, 1831. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251> .
- [Cellarius, 1847] *Cellarius, H.* The drawing-room dances / H. Cellarius. — London: E. Churton, 1847. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.037> .
- [Cellarius, 1849] *Cellarius, H.* La danse des salons. Deuxième édition. / H. Cellarius. — Paris: L'auteur, 1849. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.038> .

- [Coulon, c. 1860] *Coulon, E.* Coulon's hand-book, containing all the last new and fashionable dances / E. Coulon. — London: Jullien & Co., c. 1860. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049> .
- [Durang, 1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket, or the ball-room instructor / C. Durang. — Philadelphia, Baltimore, New York, Boston: Fisher & Brother, 1856. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063> .
- [Gawlikowski, 1858] *Gawlikowski, P.* Guide complet de la danse contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka, la redowa, la schotisch, la valse, le quadrille des lanciers, toutes les figures du cotillon, et la mazurka polonaise, avec la musique / P. Gawlikowski. — Paris: Taride, 1858. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.084> .
- [Gilbert, c. 1890] *Gilbert, M. B.* Round dancing / M. B. Gilbert. — Portland, ME: M.B. Gilbert, c. 1890. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250> .
- [Giraudet, 1900] *Giraudet, E.* Traité de la danse : grammaire de la danse et du bon ton, à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours. 6341 danses. / E. Giraudet. — Paris, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.248> .
- [Giraudet, c. 1870] *Giraudet, E.* Traité de la danse, seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert province et étranger avec 500 dessins et figures explicatives. Septième édition / E. Giraudet. — Paris: A. Veutin, c. 1870. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.085> .
- [Giraudet, c. 1885] *Giraudet, E.* La danse, la tenue et le maintien, l'hygiène et l'éducation, seul guide complet approuvé par l'Académie renfermant 1.000 danses de tous les Pays du monde pour salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert, bals publics province et étranger (V500 Dessins et Figures), 2,000 Pas Chorégraphiques avec Théories et 1,800 Figures explicatives du Cotillon. Cinquante-cinquième édition. / E. Giraudet. — Paris, c. 1885. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.247> .
- [Gourdoux-Daux, 1817] *Gourdoux-Daux, J. H.* Elements and Principles of the Art of Dancing, as Used in the Polite and Fashionable Circles, Also Rules of Deportment and Descriptions of Manners of Civility, Appertaining to that Art / trans. from French by V.G / J. H. Gourdoux-Daux. — Philadelphia: J.F. Hurltel, 1817. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.212> .
- [guide, 1866] The Ball-Room Guide with coloured plates. — London: Frederick Warne&Co, 1866.

- [Guilcher, 2003] *Guilcher, J.* La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse / J. Guilcher. — Bruxelles: Editions Complexe, 2003.
- [Helmke, 1829] *Helmke, C. D.* Neue Tanz- und Bildungsschule: Ein gruendlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Taenzern zu bilden. / C. D. Helmke. — Leipzig: Bei Christian Ernst Kollmann, 1829. — (Впо переизданию Leipzig Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1982 401p.).
- [Howe, c. 1886] *Howe, E.* The pocket ball-room prompter, containing Calls for different Changes and Figures to all the Principal Quadrilles, Cotillons, Country Dances and Fancy Dances of the day. / E. Howe. — Boston: O. Ditson & Co., c. 1886. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.099> .
- [Kopp, c. 1896] *Kopp, E.* The American prompter and guide to etiquette: containing in addition to explanation of all modern dances in general use, full directions for calling and dancing all the late standard and special dances introduced by the leading American professors of dancing / comp. by Kopp E.H. / E. Kopp. — Cincinnati, New York, Chicago: The J. Church Company, c. 1896. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.110> .
- [leaflets, 1847] Leaflets of the ball room. — Philadelphia, New York: Turner & Fisher, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.188> .
- [Meyen, 1852] *Meyen, H.* The Ball Room guide, being a compendium of 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> .
- [polka, 1844] The drawing-room polka // *Illustrated London News., London.* — 1844. — (приведено по Ashton J. Gossip in the first decade of Victoria's reign 1903 316p. <http://www.gutenberg.org/files/30665/30665-h/30665-h.htm>).
- [Richardson, 1960] *Richardson, P. J. S.* The social dances of the nineteenth century in England / P. J. S. Richardson. — London: H. Jenkins, 1960.
- [Roberts, 1875] *Roberts, H.* Roberts' manual of fashionable dancing and Vade Mecum for the Ball-Room containing a review and full description of all the modern dances &c / H. Roberts. — Melbourne: G. Robertson, 1875. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.147> .



[Wilson, 1816] *Wilson, T.* A Description of the correct Method of Waltzing, the truly fashionable Species of Dancing, that from the graceful and pleasing Beauty of its Movements has obtained an ascendancy over every other Department of that Polite Branch of Education / T. Wilson. — London: Sherwood, Neely, and Jones, 1816. —  
<http://walternelson.com/dr/sites/default/files/Waltz.pdf> .

## Экосезы: история возникновения и развития танца

### 1 Введение

В русской литературе начала XIX века часто упоминаются такие танцы как Англезы (Anglaise, Angloise) и Экосезы (Ecossoise, Ecossoise). Про англезы известно достаточно много, однако экосезы в танцевальных трактатах освещаются не столь широко. Большинство авторов ссылаются на чрезвычайную схожесть этих танцев и дают одно — два описания, добавляя, что основное их различие лишь в характере музыки. Так же крайне туманным является происхождение экосезов.

Особенную популярность экосезы имели в Германии рубежа столетий и, как следствие, в России, танцевальная традиция которой в начале XIX века во многом базировалась именно на немецкой танцевальной культуре. Поэтому естественно было, прежде всего, обратиться к танцевальным источникам именно этих двух стран.

### 2 История возникновения и развития

Впервые танец с названием «экосез» (L'Ecossoise) встречается в 1726 году в сборнике Дезе «Первая книга контрдансов для четырех, шести и восьми [человек]» [Dezais, 1726]. Это танец для 4 кавалеров и 2 дам (Дезе также предлагает вариант наоборот: 2 кавалера и 4 дамы). Он имеет характерную для котильонов XVIII века структуру, однако необычный набор танцоров делает его весьма специфичным. Судя по всему, он так и остается отдельным танцем.

Далее вплоть до 1800 года в танцевальных учебниках и сборниках экосез как самостоятельный танец не упоминается. Слово «eossoise» — это прилагательное «шотландский» во французском языке и потому, хотя оно несколько раз используется в названиях танцев, термином его считать пока нельзя. Несколько исследователей танца XIX века (Альберт Червинский [Czerwinski, 1862, стр. 151], Рудольф Фосс [Voss, 1869, стр. 337], Брукс [Brookes, 1867, стр. 23]) в своих трактатах указывают, что экосезы появились во Франции в середине XVIII века, подкрепляя свои соображения тем, что упоминание этого танца содержится в письмах Вольтера к Мадам Дени. Разные исследователи, однако, указывают разные годы — 1750 или 1760, но ни в одном из писем Вольтера за период с 1750 по 1760 года упоминаний танца найдено не было. Кроме того,

во французском музыкальном словаре [Platière, 1791] термин «экосез» описывается исключительно с музыкальной точки зрения, без единого упоминания о танце (в то время, как для танцевальных музыкальных форм приведены описания или история развития танца). Это подтверждает гипотезу о том, что в конце XVIII века во Франции танец с названием «экосез» известен не был.

Напротив, в Германии мы имеем упоминание экосеза в качестве танца, как минимум с 1800 года. В 1800, а затем в 1802 году выходят первая и вторая части книги Иоганна Генриха Каттфуса «Хореография или полное и легко доступное руководство по различным видам так сегодня любимых общественных танцев для любителей танца, распорядителей танцев и танцмейстеров» [Kattfuß, 1800, 1802], где автор описывает технику и называет эти танцы шотландскими танцами (шотландскими англезами) или экосезами. Каттфус указывает происхождение танцев, однако прямого подтверждения его постулатам не найдено: *«Напротив, его справедливо можно назвать шотландским, поскольку его действительно так танцуют шотландцы, от которых он и пришел к нам через англичан»* [Kattfuß, 1800, стр. 182].

Примерно в это же время появляются ноты с названием «Шотландский англез» и «Экосез». Музыкальные произведения, озаглавленные «экосез», видимому, впервые появляются у Бетховена, то есть в Германии на рубеже веков.

Далее экосезы встречаются в сборниках Вильгельма Беккера. С 1791 по 1827 год Вильгельм Беккер составляет ежегодные альманахи «Карманная книга для обходительного удовольствия», где среди прочего публикует популярные танцы от известных танцмейстеров. Подробно эти сборники разобраны в книге «Модные танцы около 1800 года в карманных книгах Беккера» [Becker, 1984]. Экосезы встречаются в сборниках с 1810 по 1827 год. Причем до этого, в 1800 году, в сборниках попадают «прыгающий англез» (Anglaise Hopser) и шотландский англез (Anglaise Schottisch), которые, судя по всему, являются переходными формами от английских лонгвеев к экосезам. К такому же выводу приходит Карл-Хайнц Лангле в своем исследовании [Becker, 1984].

Следующими немецкими книгами, в которых описаны экосезы, являются учебник 1829 года Эдуарда Хелмке (Eduard Helmke) «Новая школа танцев и образования» [Helmke, 1829] и учебник Теодора Хентшке (Theodor Hentschke) «Всеобщее танцевальное искусство» [Hentschke, 1836]. В последующих немецких источниках экосезы упоминаются как популярные танцы начала века, которые к 30-м годам XIX столетия полностью вышли из моды (Альберт Червинский [Czerwinski, 1862, стр. 151], Рудольф Фосс [Voss, 1869, стр. 337]).

На русском языке к настоящему моменту известно всего три источника с хореографическими описаниями экосезов. Это учебник Л. Петровского «Правила для благородных общественных танцев» [Петровский, 1825], учебник А. Максина «Изучение бальных танцев» [Максин, 1839] и перевод на русский язык последнего сборника Беккера (только танцевальной его части), изданный под названием «Альманах Терпсихора» [Terpsicore, 1828]. Эти публикации указывают на слегка видоизмененную традицию экосезов в России.

В Англии экосезы в начале века рассмотрены Томасом Вилсоном в книге «Инструктор по экосезам» [Wilson, 1818], а также упоминаются Чиверсом в своем трактате [Chivers, 1820]. К сожалению, обе эти книги пока нам недоступны, так что мы ограничимся лишь несколькими цитатами и ссылками на других исследователей. По этой причине в детальном разборе экосезы английской традиции не участвуют.

Так, судя по всему, экосезы действительно пришли в Англию с материка, как об этом пишет в своей книге Вилсон. Однако автор заблуждается, считая родиной экосезов Францию, но прав, указывая восточноевропейское влияние (Вилсон предполагает, что экосезы пришли через Россию) [Guardiuola]. Примеры экосезов говорят о том, что, скорее всего, в Англии экосезы преобразились в обычные лонгвеи с первой парой, стоящей в неправильной позиции<sup>1</sup>.

Экосез не описан ни во французских, ни в американских источниках начала века, а среди датских источников есть был найден всего один сборник музыки с описанием 6 экосезов, которые, судя по всему, соответствуют немецкой традиции. Более того, все упоминания экосеза в танцевальных учебниках после 1830 года<sup>2</sup> (за исключением учебника Максина) носят исключительно историографический характер. Ближе к концу XIX века некоторые авторы [Giraudet, 1885?, стр. 164] начинают путать шотиш и экосез, используя оба термина для описания шотиша.

## 3 Хореографическое описание танца

### 3.1 Общее описание

Из всех источников, в которых имеется описание построения, только в первой книге Каттфуса [Kattfuß, 1800] сперва описываются англезы, построение, правила по которым следует их танцевать и лишь потом идет глава про экосезы, которые имеют такое же построение. В этой главе автор настоятельно рекомендует приходить на место точно с последней нотой музыкальной фразы и крайне не рекомендует чересчур спешить.

Хелмке описывает сначала экосезы: «3. Экосез. Это изначально шотландский танец и слишком хорошо у нас известный, чтобы было бы необходимо его более подробно описывать. Он бывает из четырех и из шести туров.» [Helmke, 1829, стр. 112] и лишь потом англезы, для которых и указывает построение: «4. Англеz. В этом английском танце строятся как в экосезе, а именно в две колонны, так что кавалеры стоят напротив дам. Нет почти никакой разницы между экосезом и англеzом, лишь та, что последний в тирах

---

<sup>1</sup>В нашем распоряжении есть всего одно описание — экосеза Attempt, реконструированного Эллисом Роджерсом — см. [Еремина-Соленикова, 2010, стр. 162].

<sup>2</sup>Карло Блазис [Blasis, 1830] упоминает экосезы как один из видов характерных танцев, но не дает никакого описания в своей книге

*и музыке более протяжный и не столь скорый и бойкий. В экосезе темп значительно быстрее и туры более закруглены. англезы бывают с четырьмя, восьмью, и шестью турами, из которых последние редки. Прыгающий англез больше склоняется к экосезу, поскольку скорый темп и туры почти одинаковые; это также англо-шотландский танец, и мы видим в нем соединение англеза и экосеза как в Великобритании соединение Англии и Шотландии.»* [Helmke, 1829, стр. 113].

Хентшке вслед за Хелмке описывает экосез перед англезом, причем основной текст описания относится к описанию экосеза: «*В колонну строится от четырех до максимум двенадцати пар, ряд кавалеров напротив ряда дам, так что первая пара может шассировать вниз по колонне внутри нее*» [Hentschke, 1836, стр. 154].

Петровский в своем учебнике ограничивается лишь фразой: «*— Нет нужды сказывать, как к Экосезу становиться должно; кажется, нет ни одного человека, который бы не видел сего танца*» [Петровский, 1825, стр. 60].

А Максин вообще не упоминает англезов, зато четко пишет, что построение для экосеза в две линии: кавалеры лицом к дамам [Максин, 1839, стр. 36].

Второй вопрос, который естественно возникает после описания построения, — это тип прогрессии: triple или double minor set. Ответ на этот вопрос оказывается не так прост. Единственный описанный во второй книге у Каттфуса экосез (у нас есть только описание, рисунки пока недоступны) имеет схему на три пары [Kattfuß, 1802, стр. 29]. Ранние экосезы (а также прыгающий англез и шотландский англез) в сборниках Беккера также сочинены для triple minor set. Однако в 1820 году Беккер публикует экосезы, где все фигуры рассчитаны на 2 пары. Схемы на 2 пары мы встречаем у Хелмке, Петровского, Максина и в альманахе «Терпсихора». В учебнике Хентшке из 5 экосезов только один предполагает участие третьей пары. Вполне возможно, что это означает переход от одной прогрессии к другой и ускорение танца хореографически, что в свою очередь может быть связано с изменением техники и музыки экосезов (подробнее этот вопрос разобран ниже). Скорее всего, переход с одной прогрессии на другую не был резким, тем более, что в английских контрдансах начала XIX века было принято иметь одну нейтральную пару, однако следует учитывать тот факт, что с 1820 года Беккер сменил хореографа — до того публиковались танцы Роллера, а начиная с 1820 года автором указан Лошери. Кроме того, надо учитывать, что в России традиция экосезов появилась как минимум с 1805 года [Жихарев, 1955, стр. Дневник студента, 6 янв., 23 ноя. 1805г.] и потому могла развиваться отдельно от немецкой.

Наконец, остается вопрос последовательности, в которой должны танцевать пары. Достаточно четко об этом пишет лишь Максин — у него экосез расписан на 4 пары и каждая фигура сперва протанцовывается первой парой вниз по сету и лишь потом эту же фигуру аналогично танцует вторая, и т.д. Хентшке подробно описывает только прогрессию: «*Прежде всего, в течение повторения первой части делается реверанс со стороны первых танцующих, а за-*

*вершающие туры состоят в основном из шассирования вниз и вверх внутри по колонне до места второй пары, которая в это время продвигается вверх. Отсюда эти же туры повторяются с третьей парой, и так продолжается до конца колонны, причем следующие пары, в то время, как танцующая пара шассирует, пододвигаются вверх; с четвертой парой начинает соответственно первая пара».* [Hentschke, 1836, стр. 154].

К сожалению, последняя фраза ничего не проясняет — четвертая пара в любом случае начнет танцевать с первой парой, если в сете всего четыре пары. В остальных источниках нет других четких указаний, порядок танца описывается как у родственников экосезов — англезов. Однако у Хелмке мы встречаем косвенное указание на то, что экосезы было принято танцевать и обычным для английских лонгвеев образом: «*Этот экосез становится красивым, когда вся колонна находится в движении*» [Helmke, 1829, стр. 225].

Последний рассмотренный вопрос тесно связан с практикой исполнения экосезов. К сожалению, в ранних немецких источниках никаких указаний на это нет. Поскольку экосезы тесно связаны с англезами и соседствуют в сборниках и учебниках, есть основания предполагать, что экосезы в немецкой традиции танцевались так же, как и англезы (правила исполнения англезов из рассмотренных источников есть только у Каттфуса [Kattfuß, 1800, стр. 144]). Последний из рассматриваемых немецких авторов косвенно указывает на традицию танцевания экосезов, схожую с русской: «*Начальные туры различны и танцующая пара служит примером остальным*» [Hentschke, 1836, стр. 154].

В русских же учебниках и Петровский, и Максин пишут о четком порядке — сначала вся колонна танцует один экосез (авторы называют их фигурами), потом второй и т.д., и в конце танцуются заключительный экосез (фигура). Выбор экосезов остается за начинающей парой. Такой способ в целом соответствует традиции английских контрдансов, описанной у Томаса Вилсона.

Важно отметить, что, в отличие от англезов, экосезы никогда не привязывались к конкретной мелодии и не имели имен собственных. В России в начале века англезы, несмотря на собирательное название, все же имели свои собственные имена, часто происходившие от оригинального названия мелодии или песни. Экосезы, напротив, всегда упоминались как общее название, по-видимому, импровизационных танцев. Возможно, эта традиция идет из Германии, где англезы не имели названий (все англезы из немецких книг, также как и экосезы, безымянные).

## 3.2 Продолжительность танца

Схемы всех экосезов (за редким исключением) состоят из двух фигур (в русских учебниках «колен», в немецких учебниках «туров»), однако имеются некоторые музыкальные нюансы касательно длительности той или иной фигуры. Так Каттфус во второй своей книге пишет, что одно музыкальное предложение экосеза состоит из 8 тактов, причем на фигуру экосеза приходится два пред-

ложения и фигур обычно две [Kattfuß, 1802, стр. 27]. Ту же самую ситуацию мы наблюдаем в музыке в сборниках Беккера и у Хелмке. Несмотря на то, что Хелмке упоминает экосезы с множеством туров, все его три экосеза содержат по 32 такта. Надо отметить, что у Беккера фигуры бывают в половину длины, но тогда их оказывается больше и общая длина экосеза все равно оказывается в 32 такта.

Напротив, русские авторы приводят длину ровно вдвое меньшую, чем их немецкие коллеги. Более того, музыка и правила исполнения экосеза, описанные в альманахе «Терпсихора», дают четкие указания выждать 8 тактов перед началом и танцевать на оставшиеся 16 тактов музыки. Возможно, в данном случае мы имеем дело с региональными особенностями исполнения экосезов, однако для полного ответа на вопрос, все ли время в Российской Империи экосезы танцевали вдвое быстрее, чем в Германии, необходимо исследование нот, напечатанных в России в начале века.

Несколько в стороне стоит книга Хентшке. В ней четко прописан размер одного тура «Музыкальное сопровождение в  $2/4$  такта состоит из двух реприз, каждая по 4 такта» [Hentschke, 1836, стр. 154].

Это составляет 16 тактов, как в русском варианте. Есть основания предполагать, что к моменту выхода этой книги в свет экосезы уже практически вышли из моды, что объясняет некоторое смещение и несоответствие информации в указанной книге данным из остальных немецких источников.

Тем не менее, как будет видно из дальнейшего анализа техники шагов, количество шагов на фигуру одинаково для русских и немецких экосезов: в Германии музыку исполняли, по-видимому, значительно быстрее, и один шаг приходилось делать на 2 такта.

### 3.3 Фигуры танца

Как уже упоминалось выше, практически все экосезы состоят из двух фигур. Первые фигуры в разных экосезах различаются, тогда как последняя фигура чаще всего одна и та же. В первой фигуре встречаются достаточно типичные для английских лонгвеев части, такие как крест, круг, вращение за руки и т.д. В немецких экосезах также очень популярны фигуры с проходом одной пары в арку, образованную другой парой. Важно отметить, что русские экосезы гораздо проще для второй пары, чем немецкие: в некоторых немецких экосезах вторая пара танцует сперва независимо от первой, что по-видимому означает наличие традиции изучения фигур заранее (эта гипотеза подтверждается наличием ежегодных сборников фигур) или проговаривание схемы первой парой перед началом очередного экосеза. Пожалуй, единственной особенностью экосезов с точки зрения применявшихся в них фигур является последняя фигура. Почти все экосезы, известные нам, подчиняются правилу, сформулированному у Хелмке «В первых турах задействовано больше пар, в последних же двух шаширует лишь первая пара вниз и вверх по колонне» [Helmke, 1829, стр. 113].

Это соответствует фигуре английских контрдансов *down the middle and up again*. Каттфус в своей схеме предлагает начинать, а не заканчивать экосез этой фигурой. В сборниках Беккера имеется еще один вариант описания этой фигуры — вместо последних двух туров оставлена надпись «*Шассе или вальс*». Каттфус и Хелмке тоже упоминают, что в указанной фигуре можно вальсировать — у Хелмке есть даже специальная техника экосез–вальса [Helmke, 1829, стр. 185]. Наибольшее разнообразие вариаций этой фигуры описано у Петровского — он предлагает 3 варианта исполнения. К этой же фигуре относятся специальные замечания по положению рук и корпуса (они рассмотрены ниже). Хентшке описывает 5 различных способов протанцевать второй тур, однако по причинам, описанным выше мы, возможно, имеем дело с собирательным описанием уже вышедшего из моды танца. Тем не менее, варианты Хентшке также включены в описание ниже.

### 3.4 Техника шагов

Техника исполнения экосеза имела свои особенности и отличалась от техники исполнения англезов и кадрилей. В этом параграфе мы последовательно опишем техники, указанные в учебниках Каттфуса, Хелмке, Хентшке, Петровского и Максина.

К сожалению, рисунки из обеих книг Каттфуса доступны только в перерисовке, поэтому при описании техники этих учебников, мы опирались на исследование Ланге [Becker, 1984]. Каттфус видоизменил нотацию Бошама–Фёйе для изображения шагов и записал в этой собственной нотации основные па описываемых им танцев. Автор приводит довольно много различных шагов, которые используются в англезах, в том числе и шаг с названием *chassé* (только вбок), однако наличие специальных шагов для экосезов дает возможность предположить, что шаги англезов в экосезах не использовались. Для экосеза в первой части учебника приведены 4 различных шага:

1. «*Простой шотландский (или экосезное па)*». Текстовое описание этого шага отсутствует, однако можно предположить, что это просто шаг с выпрямленным коленом на носок каждой ногой на каждую долю такта. Трудность интерпретации рисунка заключается в том, что Каттфус нигде не объясняет значение перпендикулярного штриха возле стопы. Однако во второй своей книге автор почему-то пишет, что этот шаг это на самом деле «*pas fleuret*» [Kattfuß, 1802, стр. 25]. В исследовании Ланге [Becker, 1984] предполагается, что это шаг–подпрыжка, что согласуется с возможной интерпретацией штриха.
2. «*Двойное шотландское па или удвоенный шотландский танцевальный шаг*». Этот шаг также не имеет текстового описания, кроме того, что каждая нога в свой черед делает два шага. Согласно рисунку, его можно разобрать так: «1» — шаг правой на полную стопу в IV позицию; «2» —



небольшой подпрыг на правой ноге; «1» — подставить левую сзади в III позицию, подняться на носки; «2» — шаг правой на носок в IV позицию.

3. «*Новый шотландский (или экосезное па)*». Каттфус дает довольно полное описание этого шага, однако оно несколько запутанное [Kattfuß, 1802, стр. 122]. Этот шаг напоминает па-де-баск, исполняемый вперед. Вариант исполнения, согласующийся и с описанием, и с рисунком, представлен ниже: «1» — прыжок на левую в IV позицию, правая нога остается сзади на воздухе; «2» — приставить правую сзади в III позицию на полную стопу, слегка сгибая колени, левая при этом поднимается; «1» — поставить левую обратно, перенести на нее вес (следующий шаг с правой); «2» — пауза.

Важно отметить, что все шаги делаются на 2 такта музыки, о чем Катфусс прямо пишет во второй части своего учебника. Кроме того, танцмейстер описывает положение рук в характерной экосезной фигуре (вниз и вверх по сету): «... когда шассируете вниз вы должны держать даму за правую руку, а когда обратно, за левую» [Kattfuß, 1802, стр. 26]. Учитывая некоторые несовпадения в двух книгах этого автора, а также частое упоминание ошибочных вариантов исполнения шагов, можно предположить, что описываемая техника на самом деле не являлась распространенной, но была попыткой формализовать переходный, быстро меняющийся вариант танцевальной традиции.

В отличие от Катфуса, Хелмке предлагает использовать единый комплект техники для большинства фигур различных танцев. Это классическая ампирическая техника на *chassé-jeté-assemblé*, но уже несколько упростившаяся к 1829 году. *Chassé* по Хелмке (называемое им «*glissé No. 1*») следует танцевать ровно, плавно, глиссирюя на каждый шаг, без *temps levé* и вообще без вертикальной работы [Helmke, 1829, стр. 145]. Вместо *jeté-assemblé* автор предлагает так называемый *saut-croix* — по сути это два *changement* [Helmke, 1829, стр. 144]. Однако это единообразие в шагах еще не полностью пришло в экосезы. Разница в исполнении шагов, во-первых, заключается в том, что в англезах и экосезах одно *chassé* исполняется на два такта, а не на один, как в кадрилиях и контрдансах, а во-вторых, для шассирования в последней фигуре Хелмке описывает сразу три техники: *chasseur*, *écharré* и экосез-вальс. Ниже приведены описания первых двух техник, а вальс-экосез разобран в статье Марии Деркач и Дмитрия Филимонова в настоящем сборнике [Деркач, Филимонов, 2012].

«12. *Chasseur*. Перед тем как начать, вытягивают правую ногу на воздух в четвертую позицию, подпрыгивают на левой ноге в правую сторону, отбивают в то же время правой ногой впереди левой в пятой позиции, так что только носок ноги касается пола, и считают 1; отсюда скользят носком правой ноги вновь в четвертую позицию так, чтобы ни одна нога не отрывалась от пола, и считают 2; затем подтягивают левую ногу позади правой в пятую позицию и считают 3, вытягивая правую ногу на воздух в четвертую

позицию, причем чуть раньше, чем левая коснется пола. В этой позиции выдерживают паузу в  $1/4$  и считают 4. Отсюда это па делается еще два раза направо и заканчивается *saut croix*, в котором сперва правая нога отбивает спереди левой в пятой позиции, а потом левая спереди правой.

Теперь делается это па трижды налево и завершается *saut croix* (в котором сперва левая нога отбивает спереди правой в пятой позиции, а потом правая спереди левой).

Для того, чтобы станцевать это па влево, сразу после *saut croix* вытягивают левую ногу на воздух в четвертую позицию, прыгают на правой ноге в левую сторону, тут же ударяют левой ногой обратно спереди правой в пятой позиции так, что только ее носок слегка касается пола, и считают 1; затем скользят носком левой ноги в четвертую позицию, не двигая с места правую, ногу и считают 2; теперь подтягивают правую ногу сзади левой в пятую позицию и в тот же миг вытягивают левую на воздух в четвертую позицию и считают 3 и 4, выдерживая паузу в одну четверть; далее то же самое повторяется еще два раза и завершается *saut croix*, в котором сперва левая нога ударяет спереди правой в пятой позиции, и отсюда таким же образом правая спереди левой в пятой позиции. Это па используется в экзотическом *chassé* и танцуются там очень летуче, на что и намекает его название» [Helmke, 1829, стр. 154].

Описание этого шага сразу дает понять, что он выполняется на 2 такта музыки. Его можно записать как *sissonne-glissé-coupré*. Разложение по долям такта выглядит следующим образом: Затакт — вытянуть правую ногу в IV позицию; «1» — подпрыгнуть на левой ноге, сместившись вправо, правую ногу при этом увести в положение *cou-de-pied*; «2» — скользят носком правой ноги по полу, вывести ее в IV позицию и перенести вес; «1» — *coupré*, подбивая левой ногой правую, которая выносится в воздушную IV; «2» — пауза.

Как видно из описания, смещение на этом шаге происходит по диагонали, что означает, что партнеры в паре, танцующей вниз и вверх по сегу этим шагом, разворачиваются вполборота по ходу движения.

«22. *Échappé*. Перед тем как начать, вытягивают правую ногу на воздух во вторую позицию, подпрыгивают на левой ноге в правую сторону, отбивают в то же время правой ногой впереди левой в пятой позиции, опускают после этого прыжка корпус так, что колени сгибаются наружу (т. е. *Plié*) и считают 1; отсюда дают корпусу подскок (т. е. *Elevé*), при этом правой ногой прыгают во вторую позицию и вытягивают тут же левую ногу на воздух во вторую позицию (т. е. *Tendu*) и считают 2; далее подтягивают левую ногу сзади правой ноги в пятую позицию и считают 3; потом скользят правой ногой во вторую позицию и считают 4; прыгают левой ногой сзади правой в пятую позицию, вытягивая последнюю, а именно правую, в то же время на воздух во вторую позицию и считают 5. Далее продолжают это па и делают его еще раз так же направо.

Теперь отбивают вытянутой правой ногой сзади левой в пятой позиции,

так что левая нога легко становится на носок, опускают корпус так, что колени расходятся в стороны, и считают 1; после этого вновь дают корпусу подскочить, прыгают при этом левой ногой во вторую позицию, правую вытягивают на воздух во вторую и считают 2; далее подтягивают правую ногу позади левой в пятую позицию и считают 3; скользят левой ногой во вторую позицию и считают 4; вновь прыгают правой ногой позади левой в пятую позицию, вытягивают указанную, то есть левую ногу, в тот же момент на воздух в пятую позицию и считают 5. Отсюда продолжают это на еще раз влево и таким образом возвращаются на свое место.

Это на служит вместо *Chassé* в экосезе и танцуется кавалерами сперва два раза направо, а потом два раза налево, а дамами сперва два раза налево, а потом два раза направо» [Helmke, 1829, стр. 168].

Этот шаг выполняется на 4 такта музыки. Его можно записать как *sissonne-jeté-pas-glissade-couré*. Разложение по долям такта выглядит следующим образом: Затакт — вытянуть правую ногу в II позицию; «1–2» — подпрыгнуть на левой ноге, сместившись вправо, правую ногу при этом резко увести в воздушную V позицию; «1–2» — перепрыгнуть на правую ногу во II позицию; «1» — подвести левую ногу сзади в V позицию; «2» — проскользить правой во II позицию; «1» — купе, подбивая левой ногой правую, которая выносится в воздушную II позицию; «2» — пауза.

На этом шаге смещение идет строго вбок.

Как и Каттфус, Хелмке описывает положение рук во время последней фигуры экосеза: «Кавалер 1 со своей дамой берутся за обе руки и танцуют на *chassé* (а именно, *echarpé* или *chasseur*) по колонне вниз и вверх на место второй пары и продолжают экосез с третьей парой. Когда пара танцует *chassé*, необходимо обе руки держать на одном уровне с плечами дамы» [Helmke, 1829, стр. 225].

Книга Теодора Хентшке, в первую очередь, претендует на всеобщее унифицированное описание всех танцев через балетную терминологию, и в этом она во многом схожа с трудами Карло Блазиса (вторая часть книги фактически является переводом работы французского автора). Эта книга не является учебником, но скорее научным и энциклопедическим трудом. В ней описано множество балетных шагов, которые предлагаются далее как варианты для исполнения в танцах. Основной шаг, используемый Хентшке, это стандартное *chassé*, причем, видимо в силу того, что книга претендует на балетную точность, этот шаг описан с поднятием на носки. Для окончания связок на *chassé* предлагается как *jeté-assemblé*, так и вариант Хелмке, однако в фигурах чаще всего предлагается делать переходы просто на *chassé*. В последней фигуре экосеза Хентшке предлагает три вариации помимо стандартного шассирования вниз и вверх по сету.

1. Два *pas levé* вниз по сету, а возвращение на *zéphyr* или *ailes de pigeon*.
2. Проход вниз и вверх на *pas rigaudon* или *gaillarde*.

3. Первая дама уходит вниз на *chassé* уже на второй половине первого повторения музыки, разворачиваясь в конце лицом вверх по сету. Далее кавалеры первой и второй пары спускаются вслед за ней и встают по обе стороны от дамы. Кавалеры соединяют внешние руки за спиной дамы и подают даме внутренние руки. В этой фигуре вся тройка возвращается вверх по сету, в конце становясь так, что бы первая пара сдвинулась на одну позицию вниз. Важно отметить, что этот вариант окончания обусловлен самим экосезом и не является свободно заменяемым.

Ниже представлены описания упомянутых шагов. Хентшке не дает разложения по тактам, так что вполне возможно, что указанные шаги танцевались в другой ритмике.

1. *Pas levé* описано как *pas ciseau* и *balloté*.

Первый шаг представляет из себя следующее движение: Затакт — вытянуть правую ногу в II позицию; «1» — прыжок в V позицию спереди правой ногой; «2» — вытягивание левой во II воздушную позицию; «1» — прыжок в V позицию спереди левой ногой; «2» — вытягивание правой во II воздушную позицию.

*Balloté*, по мнению Хентшке, состоит из двух относительно быстрых движений: Затакт — вытянуть правую ногу в II позицию; «1» — подбить правой ногой левую, выводя левую во II воздушную позицию; «и» — подбить левой ногой правую, выводя правую во II воздушную позицию; «2» — прыжок на обе ноги в III позицию, правая сзади; «и» — вытянуть левую ногу в II позицию; «1» — подбить левой ногой правую, выводя правую во II воздушную позицию; «и» — подбить правой ногой левую, выводя левую во II воздушную позицию; «2» — прыжок на обе ноги в III позицию, правая спереди.

2. *Zéphyg* Хентшке выглядит следующим образом: «1» — *jeté* правой, левую оставить вытянутой сзади; «2» — прыжок на правой, выводя левую ногу в воздушную IV через II позицию;
3. *Ailes de pigeon* описан как попеременные удары с разных сторон икрами одна об другую в воздухе. Этот шаг можно трактовать как мазурочный голубец.
4. *Rigaudon* очень похож в описании на соответствующий шаг барокко, что неудивительно — по всей видимости Хентшке тщательно изучил старинные книги, раз в качестве исторического танца приводит записанную словами схему танца *La Bourgogne* 1700 года. Описание шага выглядит следующим образом: «1» — прыгнуть правой ногой в V позицию, вынося левую во II воздушную позицию; «и» — подбить (без прыжка) левой ногой правую, выводя правую во II воздушную позицию; «2» — прыжок на обе ноги

в III позицию, правая сзади; шаг продолжается с другой ноги или с той же, если делается в одну сторону.

5. Gaillarde также весьма похож на шаг, использовавшийся в эпоху барокко: «1» — прыгнуть правой ногой в V позицию; «2» — правая скользит в IV или II позицию; «1» — левая приставляется сзади; «2» — пауза.

Техника Петровского сходна с техникой описанной у Хелмке (и частично Хентшке). Более того, она также содержит некоторые па для последней фигуры экосеза, однако есть некоторые различия. Так Петровский предлагает вариант *chassé* с отбивкой: вместо *temps levé* необходимо сделать небольшой прыжок, отбивая передней ногой к середине голени опорной [Петровский, 1825, стр. 44]. Кроме того, Петровский предлагает следующие варианты последней фигуры:

1. За одну руку вниз по сету на 3 *chassé-jeté-assemblé* и, разворачиваясь через центр пары, обратно.
2. Лицом друг к другу за обе руки вниз по сету *glissades croisés*, обратно так же или как в первом варианте.
3. Кавалер лицом вниз по сету, дама спиной и обратно — кавалер спиной, дама лицом, вверх по сету. В этом варианте конкретные шаги не прописаны, но, скорее всего, танцуется на 3 *chassé-jeté-assemblé*. Если же это последний проход, вместо возвращения делается *tour des mains*. Важно отметить, что этот вариант обусловлен схемой, а не является свободно заменяемым.

В отличие от немецких авторов, Петровский приводит также специальные схемы для окончания экосеза, где используется «баланс, сложенный из 4-х *pas de Zephir*». Шаг *pas de Zephir* описан Петровским не совсем понятно, однако, по всей видимости, он совпадает с описанием Хентшке. Кроме того, этот вариант балансе очень напоминает описание стандартного балансе у Хелмке. Интересно также отметить, что Петровский упоминает, что ранее в экосезах танцевались «шаги тряские» — возможно имеются ввиду ранние варианты шагов Каттфуса или варианты, описанные у Хелмке и Хентшке, которые не прижились или уже не танцевались в России.

К моменту публикации учебника Максина техника экосезов стала совсем простой. *Chassé* Максина классическое ампирное, с *temps levé* [Максин, 1839, стр. 11]. Фигуры экосеза танцуются, согласно Максину на 3 *chassé-jeté-assemblé*, однако для последней фигуры Максин предлагает окончательное упрощение техники и предписывает танцевать 16 па галопа: 8 вниз по сету и 8 вверх. При этом особое внимание уделяется положению рук, которое изменилось по сравнению с предыдущими авторами: «Здесь в некоторых местах делается Галопад, в котором должно соблюдать следующее положение рук,

*а именно: идя от своего места, — по линии, кавалер берет даму правою рукою и за правую же руку, но повернув назад, должно взять уже левою рукою и за левую конечно руку»* [Максин, 1839, стр. 36]. Возможно, что Максин при этом описании называл руки дамы по отношению к кавалеру и тогда описанная позиция превращается в обычную вальсовую позицию того времени.

Точно так же, как и Петровский, Максин помимо собственно фигур экосеза дает вариант заключительной фигуры, однако никаких новых шагов в ней не встречается. Важно отметить, что фигуры Максина частично пересекаются с фигурами, описанными у Петровского, включая заключительную фигуру.

## 4 Заключение

Итак, экосезы появляются в Германии около 1800 года как новая танцевальная форма, имея своим предком английские контрдансы в колонну (лонгвеи). Переходными формами являлись «прыгающий англез» и «шотландский англез». Судя по всему, переход был достаточно плавным, но уже в 1800 году техника экосезов сильно отличается от техники англезов, что (помимо музыки), по-видимому, и выделяет их в отдельный танец. Постепенно, однако, техника экосезов упрощается, хотя и сохраняет некоторые особые шаги. Зато выделяется последняя фигура — фигура для прогрессии: вниз по сету и обратно. В 1820 году со сменой хореографа в альманахах Беккера все экосезы становятся танцами на 2 пары, в то время как перед этим все экосезы были рассчитаны на 3 пары. Всего на сегодняшний день известен 51 немецкий экосез:

- 1 у Каттфуса (доступно только текстовое описание),
- 40 у Беккера (доступны 8 и один экосез на 2 взаимодействующие колонны),
- 4 у Хелмке (это 3 экосеза и допель-экосез),
- 6 у Хентшке (5 экосезов и отдельный танец *Ecoisaise à la Figaro*).

В России, танцевальная культура которой в начале XIX века была очень близка к немецкой, традиция экосезов также была перенята. К сожалению, все имеющиеся источники публикуются начиная с 1825 года, так что нельзя однозначно сказать, совпадала ли Российская практика танцевания экосезов в начале века с немецкой. Поздние источники показывают некоторое отличие русских и немецких экосезов. Прежде всего, это отличие состоит в скорости — в России танцевали в два раза быстрее, но также еще более упрощена техника и принят особый порядок исполнения фигур танца. Всего на сегодняшний день известно 6 русских экосезов (имеются в виду различные «фигуры»; финальные фигуры не включены):

- 3 у Петровского (плюс 2 варианта окончания),

- 2 у Максина (плюс финальная фигура),
- 1 в альманахе «Терпсихора».

Отдельная, пока не достаточно исследованная всяизи с недоступностью источников, культура экосезов была в Англии, где они стали обычными английскими лонгвеями в неправильной позиции.

В других странах экосезы не танцевались или танцевались мало. Экосезы ушли из бальных залов в 1830-х годах, уступив, по-видимому, место другим танцам (таким как кадрили, галопад, мазурка).

## Список литературы

- [Деркач, Филимонов, 2012] *Деркач, Филимонов*. Вальсовые техники Эдуарда Хелмке / М. Деркач, Д. Филимонов // Сборник статей IV Конференции по вопросам реконструкции европейских танцев. — Издательство Политехнического университета, 2012.
- [Еремина-Соленикова, 2010] *Еремина-Соленикова, Е.* Старинные бальные танцы. Новое время / Е. Еремина-Соленикова. — СПб: Планета Музыки, 2010.
- [Жихарев, 1955] *Жихарев, С. П.* Записки современника / С. П. Жихарев. — Изд-во, АН СССР, М. и Л., 1955. — [http://az.lib.ru/z/zhiharew\\_s\\_p/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/z/zhiharew_s_p/text_0040.shtml) .
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев / А. Максина. — В Типографии Николая Степанова, Москва, 1839. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. — В Харькове в Университетской типографии, 1825. — [http://memoirs.ru/texts/Petrovski\\_1825.htm](http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm) .
- [Becker, 1984] *Becker*. Modetänze um 1800 im Becker's Taschenbüchern 1791-1827 / E. und Karl-Heinz Lange. — Deutscher Bundesverband Tanz e.V., Berlin, 1984.
- [Blasis, 1830] *Blasis, C.* Code complet de la danse / C. Blasis. — Amiens.—Imp. de J. Boudon-Caron, Paris, 1830.
- [Brookes, 1867] *Brookes, L. D. G.* Brookes on modern dancing, containing a full description of all dances, as practised in the ball room and at private parties, together with an essay on etiquette. / L. D. G. Brookes. — New York, 1867. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.027> .

- [Chivers, 1820] *Chivers, G.* The Dancers' Guide / G. Chivers. — 1820.
- [Czerwinski, 1862] *Czerwinski, A.* Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit / A. Czerwinski. — Leipzig, J. J. Weber, 1862. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.052> .
- [Dezais, 1726] *Dezais, J.* Premier livre de contre-dances a quatre, a six, et a huit / J. Dezais. — Chez Sr Dezais, 1726. — <http://books.google.com/books?id=0i2ePgAACAAJ> .
- [Giraudet, 1885?] *Giraudet, E.* La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation, seul guide complet approuvé par l'Académie / E. Giraudet. — 39, Boulevard de Strasbourg, Paris, 1885? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.247> .
- [Guardiuola] *Guardiuola, S. de.* What did Regency-era dancers dance? / S. de Guardiuola. — <http://www.kickery.com/2010/08/what-did-regency-era-dancers-dance.html> .
- [Helmke, 1829] *Helmke, E. D.* Neue Tanz- und Bildungsschule / E. D. Helmke. — Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig, 1829. — Documenta Choreologica, Band XI, Leipzig, 1982.
- [Hentschke, 1836] *Hentschke, T.* Allgemeine Tanzkunst / T. Hentschke. — W. Hausschildt, Stralsund, 1836. — Documenta Choreologica, Band XII, Leipzig, 1986.
- [Kattfuß, 1800] *Kattfuß, J. H.* Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Vortänzer und Tenzmaierster. Erster Theil / J. H. Kattfuß. — bey Heinrich Gräff, Leipzig, 1800. — <http://www.google.com/books?id=vaFAAAAAcAAJ> .
- [Kattfuß, 1802] *Kattfuß, J. H.* Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Vortänzer und Tenzmaierster. Zweyter Theil / J. H. Kattfuß. — bey Heinrich Gräff, Leipzig, 1802. — <http://www.google.com/books?id=2KFAAAAAcAAJ> .
- [Platière, 1791] *Platière, J.* Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières / J. Platière. Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières no. v. 64. — Panckoucke, 1791. — <http://books.google.com/books?id=ysdCAAAAYAAJ> .



- [Terpsicore, 1828] Альманах Терпсихора. — В Типографии Августа Семена, 1828.
- [Voss, 1869] *Voss, R.* Der Tanz und seine Geschichte / R. Voss. — Seehagen, 1869. — <http://www.google.com/books?id=oahAAAAAcAAJ> .
- [Wilson, 1818] *Wilson, T.* The Ecossoise Instructor / T. Wilson. — 1818.

Мария Деркач, Дмитрий Филимонов

## Вальсовые техники Эдуарда Хелмке

### 1 Введение

Книга Эдуарда Хелмке «Новая школа танцев и образования» (*Neue Tanz- und Bildungsschule*) была издана в 1829 году в Лейпциге [Helmke, 1829]. В ней танцмейстер описывает правила поведения на балах и в обществе, а также приводит описания основных на его взгляд танцев, среди которых могут быть упомянуты вальсы, экосезы, англезы, франсезы, контрдансы, полонез и некоторые другие.

В статье разобраны вальсы, которые танцевались в бальной зале в конце 1820-х – начале 1830-х годов согласно Хелмке.

### 2 Общее описание

В книге подробно описаны пять вальсов: медленный вальс (*Der Langsamer Walzer*), экосез-вальс (*Der Ecosaise-Walzer*), венский вальс (*Der Wiener Walzer*), вальс-зефир (*Der Zephyr-Walzer*) и Триоле-Вальс (*Der Triolet-Walzer*) — танец, придуманный самим Хелмке. Еще танцмейстер упоминает «подрывающий здоровье» баварский вальс-галоп, который, по его словам, вышел из употребления, а также русский вальс и берлинский вальс, правила исполнения которых отсутствуют в книге.

Описания танцев предваряются подробным описанием техники исполнения шагов. Согласно Хелмке, существуют три разновидности вальсовых шагов: шаг медленного вальса (*Walz Pas*), шаг экосез-вальса (*Ecosaise Walz Pas*) и шаг венского вальса (*Wiener Walz Pas*). Кроме того, в каждом из вальсов (кроме вальса-зефира) до начала вращения следует сделать вступительный шаг в открытой позиции.

#### 2.1 Медленный вальс

Музыка медленного вальса имеет размер 3/4. Она должна быть очень медленной, поскольку Хелмке считает, что чем медленнее Вы танцуете, тем красивее у Вас будет получаться.

В качестве вступительного шага и кавалер, и дама делают так называемое «*Glissé No. 4*», которое есть ни что иное, как 4 *pas marché* вперед на полную стопу, скользя по полу [Helmke, 1829, стр. 166]. Далее кавалер с дамой становятся в закрытую позицию:

*«Кавалер берет левой рукой правую руку дамы, а она кладет свою правую кисть на его левую, а свой правый локоть на его левый. Кавалер кладет левую руку вдоль своей груди, непрерывно притягивая эту руку к себе, сгибает левую кисть вниз так, чтобы выпрямленный большой палец левой руки лежал на груди, поднимает левый локоть так, чтобы он мог нести правую руку дамы и кладет правую руку мягко на левый бок дамы, не обнимая ее, дабы не повредить платью дамы. Дама кладет свою левую кисть на плечо кавалера» [Helmke, 1829, стр. 203].*

Что касается положения рук танцующих, то для того, чтобы партнерам было удобно танцевать, кавалеру не следует опускать локоть вниз. А даме не следует смещаться влево относительно кавалера, приближаясь тем самым к нему. Дама как бы отталкивает кавалера от себя.

Вращение производится на высоких полупальцах вальсовым шагом, который описан следующим образом:

*«Вначале вы шагаете с левой ноги в четвертую позицию, вращаясь в то же время немного направо, так что правая нога после вращения приходит во вторую позицию, и считаете 1; далее вы проводите правую ногу по дуге за левую в пятую позицию, поворачиваясь в это же время направо, и считаете 2; проводите левую ногу по дуге за правую в пятую позицию; и считаете еще немного направо, завершая при этом целое вращение; и считаете 3; затем скользите носком правой ноги в четвертую позицию и считаете 4; скользите носком левой ноги в четвертую позицию и считаете 5; наконец скользите с носка правой ноги в четвертую позицию и считаете 6» [Helmke, 1829, стр. 184].*

Этот шаг похож на тот, который Томас Вилсон в своей книге «A Description of the correct method of Waltzing» называет «french slow waltz step» [Wilson, 1818, стр. 65]. Единственная разница состоит в том, что отступление назад в 5 позицию (второе полуша вальса) с точки зрения Вилсона является грубой ошибкой, а у Хелмке прописано как норма.

## 2.2 Экосез-вальс

Хелмке считает этот вальс шотландским. В качестве вступительного шага используется «Jeté No. 1»<sup>1</sup>. Далее пара закрывается в вальсовую позицию точно так же, как в медленном вальсе.

Для исполнения вращения танцмейстер предлагает два шага. Первый из них имеет довольно интересное описание:

*«Вы прыгаете с правой ноги в четвертую позицию, выбрасываете сразу же левую ногу прямой во вторую позицию на воздух, немного вращаясь, и считаете 1; прыгаете затем на правой ноге шагом вперед, и одновременно уда-*

---

<sup>1</sup>Прыжок на правую ногу назад в пятую позицию, левая выносится во вторую воздушную. Прыжок на правой, левая подносится sur le coup-de-pied сзади. То же повторяется с левой.

пряте левой ногой за правой в пятой позиции, так что левая нога отлетает, носок поворачивается по дуге, а пятка в воздухе, и считаете 2; затем прыгаете с левой ноги в четвертую позицию, поворачиваясь в это время направо, так что правая нога в ходе этого движения приходит во вторую позицию, и считаете 3; проводите потом правую ногу за левую в пятую позицию, немного доворачиваетесь направо и считаете 4; ударяете левой ногой за правой в пятой позиции, подбрасываете одновременно правую вытянутой на воздух в четвертую и считаете 5. Первый, второй и пятый шаги — четверти, а третий и четвертый — восьмые» [Helmke, 1829, стр. 185].

Этот шаг несимметричен, поэтому если строго следовать правилу «дама начинает со второго полупа», то вращение получается не вполне комфортным. Возможно, дама вместе с кавалером начинает с первого полупа, делая его с правой ноги, однако это у Хелмке не описано.

Второй шаг экосез-вальса симметричный:

«Вы прыгаете (как в No. 1) с правой ноги в четвертую позицию, выбрасываете одновременно левую ногу вытянутой на воздух во вторую позицию, немного доворачиваетесь и считаете 1; прыгаете затем на правой ноге шагом вперед, еще немного доворачиваетесь, ударяя левой ногой за правой на воздухе в пятой позиции и считаете 2; прыгаете затем с левой ноги в четвертую позицию, проводите в то же время правую ногу в воздухе по кругу и считаете 3; прыгаете на левой ноге еще раз и доворачиваетесь в воздухе, выбрасывая в то же время все еще выпрямленную правую ногу по кругу и оставляя ее в четвертой позиции считаете 4» [Helmke, 1829, стр. 186].

Этот шаг практически ничем не отличается от шага «quick-sauteuse» Томаса Вилсона [Wilson, 1818, стр. 80].

### 2.3 Венский вальс

Венский вальс начинается с балансе, причем Хелмке рекомендует [Helmke, 1829, стр. 205] танцевать его как батман. Музыка трехчастная, 3/8. Шаг этого вальса непростой и содержит антраша:

«Вы шагаете как в экосез-вальсе, поворачиваясь немного направо, с правой ноги в четвертую позицию, выпрямляете одновременно левую ногу в воздухе во второй позиции и считаете 1; взлетаете затем в антраша в воздухе, ударяя икрами друг об друга, правая нога мягко ударяет по левой пятке и вследствие этого формирует третью позицию, и считаете 2; приземляетесь по дуге на правую ногу, держа левую ногу все еще выпрямленной во второй позиции в воздухе, и считаете 3; шагаете затем с левой ноги в четвертую позицию, поворачиваетесь немного направо, так что правая нога вследствие этого движения приходит во вторую позицию, и считаете 4; проводите потом правой ногой по дуге за левую в пятую позицию, где еще немного доворачиваетесь и считаете 5; проводите теперь левую ногу за правую в пятую позицию, завершаете всё вращение и считаете 6» [Helmke, 1829, стр. 187].

Этот шаг также несимметричен, как и первый шаг экосез-вальса, однако здесь Хелмке уточняет, что первое полуша содержит антраша, которое производится одновременно обоими партнерами. Второе полуша — такое же, как в медленном вальсе. Это значит, что дама и кавалер выполняют описанные шаги с противоположных ног. Положение в закрытой позиции такое же, как в медленном вальсе.

## 2.4 Вальс-зефир

Это Французский вальс, его музыка имеет размер 6/8. Он довольно скорый, не имеет вступительного шага и танцуется на шаге «Glissé No.1». Хелмке пишет, что, несмотря на свою скорость, это танец для отдыха и его следует танцевать, когда вы разгорячились. Описание напоминает более поздний вальс в два па:

*«Кавалер кладет обе своих ладони даме на бока, чтобы иметь контроль над ней, а дама кладет свои ладони кавалеру на плечи. В этом положении они делают один раз глиссе, в ходе которого кавалер скользит с левой ноги во вторую позицию, дама с правой, и считают 1; затем кавалер проводит правой ногой за левой, дама левой за правой в пятую позицию и считают 2; потом кавалер скользит с левой ноги, а дама с правой ноги во вторую позицию и считают 3. Потом кавалер правую, дама левую ногу оставляют на воздухе, в ходе чего они поворачиваются налево, меняясь местами, и считают 4. Теперь кавалер скользит правой ногой, а дама левой во вторую позицию и считают 1; затем кавалер проводит левую ногу за правую, дама правую за левую в пятую позицию и считают 2; потом скользит кавалер еще раз с правой, дама с левой ноги во вторую позицию и считают 3; тем временем кавалер на носке правой, дама на носке левой ноги быстро вращаются налево, кавалер проводит левую, дама правую ногу в воздухе в пятую позицию и считают 4. После каждого глиссе происходит половина поворота, однако им не следует вращаться во время глиссада, а только после третьего шага. Корпуса должны вращаться быстро и плавно и настолько легко и играючи, что не должно быть слышно ни шагов, ни шарканья ног. Танцующие летают по зале как ветер, так что за ними едва можно уследить» [Helmke, 1829, стр. 209].*

## 2.5 Триоле-вальс

О происхождении этого вальса Хелмке пишет:

*«Обице жалобы о нехватке кавалеров на всех балах, являющиеся причиной того, что так много дам остаются сидеть во время танцев, побудили меня придумать вальс на одного кавалера и двух дам. Этот танец я назвал Триоле-Вальсом» [Helmke, 1829, стр. 112].*

Триоле-вальс начинается с 8 тактов вступления, на 6 из которых вся тройка делает три «Glissé No. 1», а на два оставшихся такта кавалер кланяется сначала второй даме, находящейся слева, потом первой. Далее идет основная фигура,

танцуемая кавалером то с первой, то со второй дамой по 3 раза, всего 6 раз. После чего танец завершается точно так же, как начинался. Описание танца:

«Для этого вальса каждый кавалер приглашает по две дамы, одну из которых ставит справа, другую — слева от себя. В правой руке у кавалера находится первая дама, в левой — вторая. Первые восемь тактов у них — ритурнель, после чего они начинают вместе с музыкой. Во время ритурнели они в качестве вступительного шага делают три *Glissé No. 1* или балансе на 3/8, или, если все трое умеют, *terre-en-l'air*. После первых шести тактов в музыке имеется два такта отдыха: седьмой и восьмой такты. Во время первого такта кавалер кланяется второй даме, т.е. даме слева от него, после чего он отпускает ее и во время второго такта отдыха кланяется первой даме. Затем они оба, т.е. кавалер и первая дама, стоящая справа от него, берутся за правые руки и поднимают их верх в виде арки. Одновременно с этим кавалер кладет левую руку на правый бок дамы, а она кладет свою левую руку на правый бок кавалеру. В таком положении они вальсируют восемь тактов без вступительного шага, в то время как вторая дама, стоящая слева от них делает балансе на 3/8 или *terre-en-l'air* внутри круга сама по себе, так, чтобы оставаться всегда сбоку от них и не вращаться. Кавалер и дама вращаются четвертый оборот не до конца, поскольку вальсовое па будет сделано наполовину, когда они пойдут на четвертый оборот; в этот момент кавалер оказывается стоящим справа от первой дамы, а она от него слева. Оба берутся левыми руками, становятся напротив друг друга и держат руки в форме арки наверху. Вторая дама танцует сперва влево шагом *Glissé No.1*, а потом вправо внутрь пары и вокруг стоящих шагом *chasse en tourment*» [Helmke, 1829, стр. 210].

### 3 Заключение

Вальсы, описанные в учебнике Хелмке, дополняют картину развития вальсов в конце первой трети XIX века. Мы находим в нем не только классическую версию медленного вальса, но и вальс на 2/4, что подтверждает факт его наличия в немецкой танцевальной культуре. Кроме того, в вальсе-зефире мы, возможно, встречаем предка ставшего популярным позже вальса в два па. Отдельно стоят венский вальс и Триоле-вальс. Первый напоминает нам о высокотехничном исполнении танцев в период ампира. Второй же показывает изобретательность Хелмке как танцмейстера для решения проблемы неравномерного гендерного состава посетителей балов.

### Список литературы

[Helmke, 1829] *Helmke, E. D. Neue Tanz- und Bildungsschule / E. D. Helmke. — Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig, 1829.*

[Wilson, 1818] *Wilson, T. The Ecossoise Instructor / T. Wilson. — 1818.*

Алексей Мачехин

## Бальные кадрили середины XIX века

В современном сообществе любителей старинного танца весьма популярны бальные кадрили. Представители этой группы танцев сегодня присутствуют, пожалуй, в программе любого бала или танцевального вечера с исторической тематикой. При этом в современной бальной традиции успешно распространяются, но не всегда мирно сосуществуют разнообразные стили их исполнения.

На данный момент достаточно пристально изучена техника ранних кадрил: разобраны и успешно преподаются вариации фигур основных доступных источников начала XIX века (*temps levé+chassé-jeté-assemblé* etc).

Вместе с тем, для остального популярного многообразия кадрил зачастую используется либо авторский стиль Фабио Моллика (*chassé-jeté du côté-assemblé*), либо историко-бытовой советской традиции (*chassé-pas élevé*). Нередко танцуют их и на простых шагах.

В предлагаемой работе на основании анализа основных доступных европейских и американских танцевальных учебников рассматривается развитие бальных кадрил в середине XIX века в таких вопросах как: построения кадрил, техника их исполнения, изменение внешнего облика и эстетики перемещений в танце, изменение социального значения.

Отдельное внимание уделено Французской кадрили, ее обособленности и самостоятельному развитию.

### 1 Социальное значение и место в бальном зале

Европейская бальная культура середины XIX века приобрела особые черты, достаточно резко отличные от предыдущего периода — начала XIX века. Среди прочих особенностей, связанных со стремительным развитием круговых парных танцев (разнообразных вальсов, полек, редов, шоттишей и пр.), особое значение имеет преобразование и общее развитие такого популярного танцевального жанра как бальные кадрили.

Уже к 30-м годам XIX века едва ли в Европе или США можно было найти хоть один бальный зал, где бы не танцевали хоть один танец этой группы. Упоминания и подробные описания Французской кадрили встречаются в каждом танцевальном сборнике этого периода. Распространение нового танца в значительной мере повлияло на уменьшение популярности контрдансов — теперь

именно кадрили сосредотачивали в себе большинство геометрических перестроений в зале, накладывая на них свой отпечаток.

Широкое распространение и популярность танца меняет и отношение к нему. Если на ранних этапах становления отдельные составляющие кадрили фигуры иногда называли именами популярных людей века и символов политических и военных побед (например, в сборнике кадрилей Барклая Дана [Dun, 1818] есть фигуры с названиями la Wellington, la Liberté, le Duc de Berri, la Waterloo, Vive Henri Quatr и т.д.), то в середине века именами знаменитых личностей называют целые кадрили: Royal Victoria, Prince Albert [Howe, 1858], La Taglioni [Kate, 1867], General Grant [Brooks, 1866], Prince Imperiale и т.д.

Но, в отличие от начала века, теперь кадрили перестают носить веселый развлекательный характер. Значительное упрощение техники позволило избегать неловких ситуаций на паркете и некогда живой и сложный танец, где танцоры, казалось, состязались в искусности с артистами балета, в новом упрощенном обличье попадает в королевские и царские дворцы, где занимает одну из ведущих ролей в танцевальной программе.

Немец Бернхард Клемм, чья книга вышла в русском переводе в 1871 году, большое внимание уделил описанию характеров бальных танцев. Его характеристика кадрили является прекрасной иллюстрацией нового облика давно известного танца:

*«Какой в нем выражается характер?»*

*Обоюдная предупредительность, вежливые качества, живая картина хорошего общества и его условных форм» cite[39]GKlemm.*

Насколько эта характеристика отличается от французского описания начала века:

*«Популярные в благородных компаниях и модных кругах кадрили основаны на этих движениях, украшенных множеством шагов, прежде используемых только на сцене. Эти шаги слишком сложны для большинства учеников, которые, тем не менее, будут стараться их делать, не подозревая о долгом и кропотливом труде, необходимом для исполнения этих преисполненных чудесной грацией и силой движений, вызывающих восхищение у зрителей европейских театров. Танцор, исполняющий их с изяществом и непринужденностью, восхищает зрителя...» [Gourdoux-Daux, 1817, стр. 26–28].*

Действительно, кадрили середины XIX века играют совершенно иную роль на балу. Тут уже не показывают ловкость и не удивляют сложностью па, не исполняют пируэты и антраша. В кадрили отдыхают от полек и вальсов, которые утомляют танцоров прыжками и кружениями. Возможность пообщаться и немного покрасоваться изяществом манер — вот то, чего ждут танцоры от кадрили. Теперь в цене умение красиво пройти променадом, изыскано подать руку, развлечь партнера беседой. И именно поэтому всегда живая и буйная молодость предпочитает польки, галопы и вальсы — как отдельные танцы и как приятное разнообразие в наскучивших кадрилях.



## 2 Основные и дополнительные построения

Основным способом формирования кадрили в середине века, как и в его начале, было каре из четырех пар. Абсолютное большинство новых танцев этого жанра составлялись из расчета на четырехпарное каре. А учитывая, что практически все фигуры (за исключением разве что стандартного набора Французской кадрили) подразумевали взаимодействие с контрпартнером, альтернативные построения в этих танцах фактически не использовались.

В исключительных случаях, когда кадрили пользовалась особой популярностью, через полтора-два десятилетия у нее могли возникать адаптации и на другое количество пар. Показательным примером этого может служить Лансье на 12 и 16 танцоров [Radestock, 1877], составленное из привычных фигур, но с некоторыми особенностями взаимодействия с визави.

Такая определенность количества танцоров в танце нередко порождала неприятные ситуации, когда, не набрав достаточно желающих, неполные каре вынуждены были отказываться от танца.

Более-менее удовлетворительно такое положение решалось во Французской кадрили. Во многих танцевальных учебниках еще с начала века описывались альтернативные варианты построения каре, когда в зале остаются лишние пары: [Wilson, 1822], [Meyen, 1852], [Ferrero, 1859], [Garmo, 1865], [Brookes, 1867] — вот лишь некоторые источники, описывающие практику Французской кадрили в 6 и 8 пар. Большее количество (от трех и более пар на одной стороне) тоже допускалось, но было нежелательным, поскольку для выполнения фигур приходилось преодолевать значительные расстояния.

В случаях, когда бальный зал не мог вместить достаточное количество каре, Французскую кадрили уже в этот период нередко ставили в колону парами *vis-à-vis* [Blasis, 1866], [Meyen, 1852]. Такой способ построения, вероятно, изначально появился в Европе (на это указывает Дюранг [Dugang, 1856, стр. 28]), но упоминается в середине века лишь как компромиссный вариант для тесных зал. Ведь исполнение кадрили в две пары не предусматривает пауз между проведениями и, значит, основное удовольствие от танца — общение с партнером — ставится под угрозу.

Но, однако, не всех европейцев печалило отсутствие времени для общения в кадрили. Об этом говорит достаточно широкое распространение сочиненной Кулоном двойной кадрили (*Double Quadrille*, *Coulon's Quadrille*, *Quadrille Croisé*), представленной лондонским танцмейстером в конце 1850-х — начале 1860-х [Coulon, 1860]. Это обыкновенная Французская кадрили, адаптированная для одновременного исполнения в четыре пары. Таким образом, музыка к ней обычно игралась в два раза короче, чем для простой кадрили, и идеально подходила для выполнения Французской кадрили в колонну.

Сложность в составлении каре могли испытывать не только «лишние» пары. На небольших балах могла сложиться ситуация, когда пар просто не хватало для каре. С целью преодоления такой проблемы француз Поль сочинил и пред-

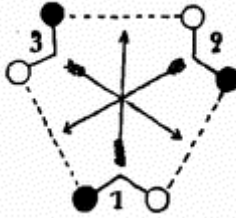


Рис. 1: Построение в Le Triangle [Paul, 1877, стр. 28]

ставил в своем учебнике треугольную кадрили (Le Triangle [Paul, 1877, стр. 27]). Примечательно, что вместо поочередного исполнения обычных фигур с разными визави, Поль предлагает совершенно новые фигуры, которые занимают всех танцоров в течение всего танца. Особенность треугольного построения в этой кадрили такова, что пары просто не имеют визави, и фигур, предусматривающих взаимодействие с ними, тоже нет (см. рис. 1).

Одесский танцмейстер Фридрих Цорн предложил более простые способы решения проблемы с недостатком пар: в своем подробнейшем учебнике [Цорн, 1890] он предлагает в таких ситуациях одной из пар брать на себя роль визави для двух остальных и, таким образом, выполнять фигуры дважды. Если же одной паре танцевать все проведения обременительно, роль «двойного визави» могут исполнять все пары по очереди. Таким же образом автор предлагает решать проблему нехватки кавалеров: они могут приглашать на кадрили по две дамы, разместив их *contre vis-à-vis*, и исполняя фигуры с каждой по очереди.

Пожалуй, самый своеобразный вариант построения в кадрили придумали немцы, предложив интересную кадрили-игру Kögel, более известную как Nine-Pins Quadrille [Radestock, 1877]. В ней участвуют 5 кавалеров и 4 дамы. Танцоры выстраиваются в каре и лишний кавалер в определенный момент входит в середину и кавалеры «разыгрывают лишнего» фактически не останавливая танец.

Таким образом, для середины XIX века описано достаточно много различных вариантов формирования каре для Французской кадрили. Однако стоит помнить, что основным и наиболее приемлемым вариантом в это время считалось все-таки каре в четыре пары.

### 3 Техника исполнения

#### 3.1 Проблема перехода

В изучении истории кадрилей XIX века есть один достаточно непонятный вопрос: как именно и где проходило изменение техники от позднего ампира (1820-е) до начала 1840-х.

Попробуем построить хронологический ряд источников техники ранних кадрилей с краткими характеристиками:

Автор, год выпуска	Страна написания	Основа променада	Основа комбинаций Balancé и других передвижений
[Gourdoux-Daux, 1817]	Fr	<b>Temps Levé-Chassé-Jeté-Assemblé</b> <sup>1</sup>	<b>Temps Levé-Chassé-Jeté-Assemblé, Glissade, Changement des Pied, Echapé, Sissone, Grande Coupé</b>
[Wilson, 1822]	GB	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass, <u>Siss-Baloté</u> <sup>2</sup> , <u>C-Baloté</u> , <b>Balancé</b> , Gl, <b>Pas de Rigadoon</b> , <b>Emboitté</b> , <b>Pas de Basque</b>
[Strathy, 1822]	GB	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass, Gl, Ech, <b>Pirouette</b> , <b>Pas des Zephyre</b> , Siss
[Петровский, 1825]	Ru	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass, Gl, Pir, P-d-Z, Ech, P-d-Rig, <b>Petits Battements</b>
[Mason, 1827]	GB	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass, Ch-d-P, Siss, Ech, P-d-Z, C, P-d-B, <u>P-d-Bourée</u> , <u>T-d-Coudepied</u> , J-Brisé, <u>P-Tombé</u> , <u>Fouetté</u> , <u>Contretems</u> , Pir, Emb, Pet-Bat
[Helmke, 1829]	De	Ch-J-Ass	Ch-J-Ass, Gl, <u>Pas Pointu</u> , P-d-B, Bal, P-d-Rig, C, Pir, Brisé, Ech, Emb, <b>Entrechat</b> , Pet-Balotté, Gr-Balotté, <u>Pas Fleuré</u>
[Blasis, 1830]	It-Fr?	(TL-Ch-J-Ass)?	Ch-d-P, J, Ass, Siss, P-d-Bour, Ech, Gl, T-d- <b>Cuisse</b> , C, <u>Entr-à-quatre</u> , <u>Entr-à-cinq</u> , Brisé, <u>Siss-Battue</u> , <u>Entr-à-quatre-sur-une-jambe</u>

<sup>1</sup>Жирным шрифтом в таблице выделены используемые далее сокращения для обозначения шагов.

<sup>2</sup>Подчеркнуты не встречающиеся в более ранних описаниях шаги.

Автор, год выпуска	Страна напи- сания	Основа про- менада	Основа комбинаций Balancé и других передвижений
[Bartolotti, 1837]	It	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass, Emb, Gl, P-d-B, P-d-Z, Br, P-d-Rig, Pas Fleuré, Balotté, P-d-Bour, <u>Ballonné</u> , Pas Battu, <u>Pas Touché</u> , <u>Relevé</u> , Fou, <u>Pas Marché</u> , Brisé, C.
[Максин, 1839]	Ru	TL-Ch-J-Ass	TL-Ch-J-Ass
[Cellarius, 1847]	Fr	Pas Marché, Gl	—

Как видно из таблицы, от года к году, независимо от страны написания книги, общая тенденция развития техники кадрилией вела к усложнению вплоть до второй половины 1830-х годов, после чего произошел резкий упадок. Выборку, конечно, нельзя назвать полной и показательной: оба источника сложной техники 1830-х относятся к одному региону и как минимум один из авторов — Карло Блазис — был профессиональным балетмейстером.

Попробуем высказать некоторые предположения, с чем могла быть связан такой резкий (практически одно десятилетие, на фоне развития в течение 20–30 лет) упадок техники к 40-м годам XIX века:

### 3.1.1 Изменение костюма

За 1830-е–начало 1840-х в крое бального костюма произошли большие изменения:

#### **Женская мода.**

Женское бальное платье еще в середине 1830-х стало «утяжелиться» дополнительными нижними юбками и полным корсетом. Подол опустился почти к полу уже к концу 1830-х. Все это, разумеется, не способствовало исполнению сложных прыгающих движений с выносами и резкими биениями ног.

#### **Мужская мода.**

Мужской бальный костюм изменялся не так быстро и не так существенно, но и в нем появились детали, плохо совместимые со старой техникой кадрилией (например, длинные широкие штанины и обязательный корсет).

Естественно предположить, что смена внешнего облика сказалась на общем характере танцевальных движений: прыжки, резкие пируэты и антраша эстетически не соответствовали новой моде.

### 3.1.2 Изменение традиции написания учебников.

Не исключено, что на рубеже 1830-х–1840-х произошла некая реформа в составлении танцевальных книг и Максин с Целлариусом, в отличие от преды-



Рис. 2: Женская мода

дущих авторов конца 1820-х — 1830-х, одними из первых стали описывать действительную практику танцевания на балах, а не систему обучения (к примеру, еще книга Бартолотти построена как учебник, где от урока к уроку излагаются все новые связки).

### 3.1.3 Уменьшение влияния сценического танца

Возможно, как раз в этот период произошло окончательное отделение балльного танца от сценического и кадрили оказалась последним танцем, на технику которого в значительной степени влияла сцена.

Так или иначе, в ранних источниках действительно прослеживается выразительная тенденция усложнения техники. Даже книгу Гурдо-До [Gourdoux-Daugh, 1817] проще сопоставить с отстоящим почти на 20 лет учебником Бартолотти [Bartolotti, 1837], чем учебник последнего — с отстоящим от него на 2 года учебником Максина [Максин, 1839] или написанным через 10 лет трудом Целлариуса [Cellarius, 1847].

К сожалению, на сегодняшний момент вопрос перехода техники от весьма сложных для рядового танцора комбинаций к простому хождению подробно не рассмотрен.



Рис. 3: Мужская мода

#### 4 Техника исполнения: эволюция Chassé-Jeté-Assemblé

Книга Максина является самым поздним источником, описывающим основную технику променада в современных изданию кадрилиях как Temps Levé-Chassé-Jeté-Assemblé. Кроме указанных pas, московский учебник содержит и другие описания техники, но в схемах кадрилией они отсутствуют.

Следующий по времени источник — книга Целлариуса — уже свидетельствует о том, что в 1840-х парижские кавалеры в кадрилиях используют простой шаг и только дамы еще пытаются иногда танцевать некие pas в той или иной фигуре [Cellarius, 1847]. Все последующие западноевропейские учебники и сборники танцев середины XIX века содержат весьма скудные сведения о технике исполнения кадрилией. Но по характеру их описаний, манере сопоставления фигур достаточно очевидно использование либо простого шага, либо его же, но в комбинации с Chassé и глиссадами. Никаких упоминаний о подъемах (Emboité, Elevé) в конце перемещений не замечено.

Американский танцмейстер Брукс в своей книге [Brookes, 1867] вспоминает, что Pas Marché в кадрилиях стали использовать около 1835 года. Прочие американские учебники [Hillgrove, 1857, стр. 26], [Durang, 1856, стр. 27] 1850–1860-х годов в общем описывают две манеры танцевания кадрилией:

1. «Официальный» стиль — спокойный и красивый, содержащий глиссады или Chassé, неторопливые шаги в такт музыки.

Авторы приписывают его высшему американскому обществу и балльным залам Западной Европы.

Эти описания в достаточной мере перекликаются с русскими изданиями 1860–1890-х, которые описывают в целом такую же практику, но с окончанием перемещений на *Emboité*. Некий подъем на последнем шаге (*Chassé* уже не используется совершенно) фиксирует даже Стуколкин в последних изданиях своего учебника [Стуколкин, 1894], а первым русским автором, описывающим технику *Chassé* без подъемов в *Emboité* является Чистяков [Чистяков, 1893].

2. «Жизнелюбивый» — ускоренный, почти бегом (музыку просили играть быстрее [Цорн, 1890, стр. 203]), с добавлением в променадах и *Balancé* польки, галопа и других известных танцорам техник кружения.

Таким образом, при реконструкции кадрили середины XIX века, особенно учитывая измененный характер танца и новое значение, для основных перемещений в танце наиболее обоснованной видится техника *Chassé-Emboité (Elevé)* для высшего света и простой шаг для средних классов.

#### 4.1 Техника исполнения: эволюция *Balancé*

Источники центральной и восточной Европы с конца XIX века показывают постепенное замещение фигуры *Balancé* перемещением *A Droite et à Gauche*. Это видно уже в описании кадрили Максина, который не использует термина *Balancé*, но в каждом ожидаемом месте пишет направление движения танцора вправо и влево. Исключение составляет лишь *l'Eté et la Poule*: в первой из них находящийся на месте танцор «встречает» возвращающегося партнера перемещением *en Avant et en Arrière*; во второй — *Balancé* в линию так же заменено движением вперед и назад.

С 1860-х годов в российских книгах направление *A Droite et à Gauche* понемногу изменяется на диагональное, в следствие чего *à Gauche* предлагается танцевать как *en Arrière*. Цорн критикует подобную практику, указывая, что в таком случае партнеры теряют визуальный контакт.

Такая же ситуация прослеживается в западноевропейских и американских кадрилях этого периода, где на месте *Balancé* обычно присутствует *A Droite et à Gauche*, за исключением случаев расположения танцоров в линию. Наиболее показательными могут быть примеры таких известных кадрили как:

1. *Lancers*: во II и V фигурах линии делают *En Avant et en Arrière*, во всех остальных местах — в основном *A Droite et à Gauche*.
2. *Prince Imperiale*: в некоторых описаниях фигуры *la Corbeille* танцоры в общем кругу выполняют *Balancé* по направлению из круга-в круг.

Отдельно следует отметить отличия Французской кадрили, которая во Франции и США на месте *Balancé* часто не содержала ожидаемых элементов. Но если французы просто со временем переставали исполнять *Balancé* (см. напр.

[Cellarius, 1847], [Gawlikowski, 1858], [Paul, 1877] и в Британии [Warne, 1866, стр. 41–60]), то в США прослеживаются достаточно занятые вариации с применением галопа, польки и прочих техник, предназначенных для оживления характера танца (см. напр. [Ferrero, 1859], [Hillgrove, 1857, стр. 120–141], [Howe, 1858]).

На фоне наиболее распространенной тенденции развития Balancé в A Droite et à Gauche и En Avant et en Arrière, отдельными ответвлениями развития Balancé можно считать:

1. Pas de Basque и другие близкие движения на 1/4 долю. Такой вариант был распространен на севере Германии [Цорн, 1890, стр. 208–209], в Италии [Rossi, 1868] и, возможно, Британии (если так можно интерпретировать set на месте и set & turn в [Coulon, 1860], [Warne, 1866, стр. 41–60]).
2. Поклоны. Так, например, во Франции Balancé иногда описывается как очередные поклоны: Кавалер делает поклоны вправо и влево, затем дама реверанс вправо и влево [Gawlikowski, 1858]. Такое Balancé использовано в Les Lancers отдельно от вариантов A Droite et à Gauche-Tour des Mains
3. Передвижения в паре галопом или полькой. С 1850-х годов во многих американских источниках для Balancé предлагается фигура на 4 такта. Сначала она выглядит как схождение и расхождение пар, затем развивается в схождение накрест галопом, полькой, вращением друг вокруг друга. Сразу после нее, как и полагается, исполняют Tour des Mains [Hillgrove, 1857], [Howe, 1858], [Ferrero, 1859], [Garmo, 1865], [Brookes, 1867]. Такой вариант предлагается только для Французской кадрили. В остальных многочисленных кадрилях американского континента Balancé танцуется либо как A Droite et à Gauche, либо как En Avant et en Arrière, либо близко к одному из этих вариантов. Не исключено, что именно эта американская практика отразилась во второй фигуре Quadrille des Dames, — одной из новых европейских кадриллей 1860-х-1890-х. Также не исключена связь этого варианта Balancé с фигурой House Around в современных ирландских сетях.

## 4.2 Техника исполнения: дополнительные техники.

Кроме описанной выше основной техники, основывающейся на простом шаге, Chassé, Glissé и Elevé, в середине XIX века кадрили нередко танцевались на других pas, взятых из наиболее популярных танцев.

Пожалуй, самыми первыми «гостями» кадриллей можно считать вальсы и галоп. Так, первые вальсовые фигуры можно встретить в сборнике Дана [Dun, 1818], в дальнейшем встречаются другие танцы в каре с использованием различных вальсов: Английская кадриль [Максин, 1839], Walz Cotillion [Durang, 1856, стр. 95–96] [Durang??, 1847], Triplet [Durang, 1856, стр. 161–163].



С 1830-х годов в кадрили приходит галоп. Отдельные фигуры на галопе встречаются достаточно редко. Но для придания живости кадрили, особенно после совершенного упрощения техники, галоп часто используют в финалах и некоторых перемещениях [Durang, 1856], [Warne, 1866].

С 1840-х годов в Европе широко встречаются кадрили-мазурки. Их танцевали, по свидетельству Целлариуса, вместо мазурки обыкновенной, в которой требовалась особая способность к импровизации, не всегда доступная западно-европейским и американским танцорам.

Американские учебники отображают особую ситуацию, сложившуюся на континенте: почти любая модная техника кругового танца находит свое отражение в кадрилях. С 1847 года фиксируются полечные кадрили (в это время их фигуры еще очень близки к Французской), чуть позже встречаем мазурки-кадрили, шоттиш-кадрили, марши-кадрили, джиги в каре, кадрили на полькередове, венгерском ригадоне, менуэте и т.д. Все это разнообразие широко представлено в многочисленных сборниках фигур, подробный анализ которых еще предстоит нашему сообществу.

Отдельно следует обозначить группу танцев, состоящих из фигур на разных техниках. В нее входит уже упомянутый Triplet — трехфигурный танец в каре, где каждая из трех фигур танцуется отдельной техникой: галоп, вальс в два па или шоттиш и полька. Второй из найденных танцев — кадрили la Taglioni (Тальони — известная в XIX веке балетная семья), содержащая фигуры на вальсе, польке, менуэте и галопе. Вполне ожидаемо существование других танцев с подобной структурой.

## 5 Французская кадрили

Отдельное внимание следует уделить Французской кадрили, которая по множеству признаков может быть выделена из общего массива подобных танцев, популярных в XIX веке. Действительно, из всех существовавших кадрили, именно Французская была популярна в течение всего века, танцевалась непрерывно и повсеместно. Широкое ее распространение и активное исполнение в течение всего века не могли не привести к возникновению разнообразнейших вариантов этой кадрили, содержащих отличия как в общей компоновке, как в фигурах, так и в технике отдельных перемещений. В одно и то же время, в одном зале такие фигуры как Balancé и Chaîne des Dames во Французской танцевались отлично от таких же фигур в других кадрилях, что тоже подчеркивает ее особенность.

Важную роль Французская кадрили сыграла и в возникновении разнообразных новых кадрили середины XIX века. В американской традиции первые новые кадрили содержали от 2 до 4 фигур французской. И только замененные в конце 2–4 фигуры определяли новый танец и давали ему новое название. Примерами таких кадрили могут послужить: Polka Quadrilles в [Durang??, 1847];

Bascket Quadrille в [Meyen, 1852, стр. 18–31]; Second Set, Third Set, Forth Set-March Quadrille, Fifth Set-Quadrille Minuet, Sixth Set-Quadrille Star в [Hillgrove, 1857] и другие.

Анализ описаний Французской кадрили середины XIX века показывает, что менее всего она подвергалась изменениям в Российской империи, Германии и Италии. Во всех доступных учебниках середины века, а в российских — до конца века, схема кадрили очень близка к исходным формам: полный набор составляет шесть традиционных фигур без отличий в схемах, за исключением финала. Такое бережное отношение к схеме танца, старательное неизменное танцевание всех элементов скорее всего связано с тем, что в этих регионах хореографы и исполнители танцев не позволяли себе нарушать установленный традицией, привезенный из-за рубежа порядок исполнения кадрилией. Указанные страны вообще не славились в XIX веке ни своими местными кадрилиями, ни разнообразием заимствованных, что говорит об отношении к ним как к чужой традиции, не получившей большого развития в этих регионах.

Кардинально отличается практика исполнения Французской кадрили во Франции, Британии и США. В странах, ставших центрами возникновения десятков новых кадрилией, и первая, основная кадрилией XIX века не костенела в своей схеме и технике. Так, в la Pantalón уже при Целлариусе французы стали пропускать Tour des Mains, а выполнение Balancé, как и Chaîne des Dames досталось исключительно дамам. Через 30 лет [Paul, 1877] уже и дамы 8 тактов музыки, предназначенных для Balancé-Tour des Mains, используют для отдыха. Похожая ситуация и в Британии, где один из авторов учебников рассказывает, что set & turn обычно уже не исполняется, но зато можно дважды прокрутиться в паре [Warne, 1866, стр. 41–60]. За океаном наблюдается обратное: как говорилось уже в предыдущем разделе, американцы изобрели и развивали свои варианты Balancé в первой фигуре кадрили.

Не меньшие изменения претерпела и l'Ete. Так, A Droite et à Gauche часто либо не танцуются, либо заменяются на En Avant et en Arrière, иногда не танцуются Tour des Mains. И то и другое позволяет уместить в схему и второй A Droite et à Gauche (либо En Avant et en Arrière вместо него) и вернуться на место к концу музыки. С 1860-х годов сначала в США, а позже и в Европе стали танцевать Double l'Ete — исполнение второй фигуры одновременно полными двумя парами. Количество проведений при этом не изменилось.

La Poule в Западной Европе оставалась почти неизменной. Лишь в месте соло ведущих партнеров, где в начале века исполнялось En Avant et en Arrière-Dos à Dos, возникали различные вариации: En Avant et en Arrière, A Droite et à Gauche; дамы En Avant et en Arrière, затем кавалеры то же; ведущие партнеры En Avant, реверанс, En Arrière и т.д. А вот в США сначала в Филадельфии, а затем и в других городах кроме изменений в соло использовалось другое начало этой фигуры, где Balancé исполнялось не в линии, а в кругу (см. напр. [Durang, 1856, стр. 24–39], [Hillgrove, 1857], [Garmo, 1865, стр. 11]).

La Trenise в конце 1850-х пропускался, видимо, во всех трех рассматриваемых

странах. Но вот La Pastorale была придумана новая. Сначала во Франции, начиная с Целлариуса, а затем и в других странах исполняли la Nouvelle Pastorale, где после соло тройки, второй кавалер передавал своему vis-à-vis обеих дам и тот так же выводил их дважды в центр каре. В Британии к этой фигуре иногда добавляли то же самое вступление, которое наблюдалось на островах в раннем la Trenise, а именно Chaine des Dames и Balancé-Tour des Mains.

Последняя фигура уже в 1850-х перестает опираться на l'Ete, вместо нее предлагается множество новых, часто с использованием галопа. В завершении финала нередко ставится какая-нибудь кода, и такой способ завершения танца наблюдается и в других популярных кадрилиях середины века (см. напр. Quadrille des Dames, Quadrille Prince Imperiale и др.).

Таким образом, можно смело говорить о целом ряде вариантов исполнения Французской кадрили в Западной Европе и США середины XIX века. Выработка единой усредненной схемы, адекватно представляющей разнообразие танца возможно, пожалуй, лишь применительно к каждой отдельной из стран, участвовавших в его развитии.

## Список литературы

- [Де-Колиньяр, 1869] *Де-Колиньяр*. Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола. / Де-Колиньяр. — Москва: тип. А. Гатцука, 1869.
- [Клемм, 1871] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с акомпаниментом музыки. / Б. Клемм. — Москва: Типография Н.Ф. Савина, 1871.
- [Линдрот, 1871] *Линдрот*. Первоначальные правила для изучения бальных танцев / Линдрот. — Москва: Типография В.Готье, 1871.
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев / А. Максин. — Москва: Типография Николая Степанова, 1839. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. — Харьков: Университетская типография, 1825. — [http://memoirs.ru/texts/Petrovski\\_1825.htm](http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm) .
- [Стуколкин, 1894] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев ... / Л. П. Стуколкин. — СПб: Книжный склад В. И. Губинского, 1894.
- [Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А.Шульце, 1890.

- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте. / А. Д. Чистяков. — Санкт-Петербург, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .
- [Warne, 1866] *The Ball-room guide. With coloured plates.* — London: F. Warne and Co., 1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.216> .
- [Bartolotti, 1837] *Bartolotti, L.* Della Danza domestica / L. Bartolotti. — Bologna: Tim Nobila e comp., 1837.
- [Blasis, 1830] *Blasis, C.* The code of Terpsichore. The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times / C. Blasis. — London: E. Bull, 1830. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251> .
- [Blasis, 1866] *Blasis, C.* 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> .
- [Brookes, 1867] *Brookes, L. D. G.* Brookes on modern dancing, containing a full description of all dances, as practised in the ball room and at private parties, together with an essay on etiquette. / L. D. G. Brookes. — New York: The author, 1867. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.027> .
- [Brooks, 1866] *Brooks, C.* The ball-room monitor, or, Guide to the learner; containing the most complete sets of quadrilles ever published / C. Brooks. — Philadelphia: J. H. Johnson, 1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.030> .
- [Cellarius, 1847] *Cellarius, H.* The drawing-room dances. / H. Cellarius. — London: E. Churton, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.037> .
- [Coulon, 1860] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances / Coulon. — London: Jullien & Co., 1860. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049> .
- [Coulon, 1873] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances, and also some important remarks on dancing & deportment / Coulon. — London: A. Hammond & Co., 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .

- [Dun, 1818] *Dun, B.* A translation of nine of the most fashionable quadrilles, consisting of fifty French country dances, as performed in England and Scotland. With explanatory notes. To which are prefixed, a few observations on the style, &c. of the quadrille, the English country dance, and the Scotch reel. / B. Dun. — Edinburgh: W. Wilson & Co., 1818. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.189> .
- [Durang??, 1847] *Durang??* Leaflets of the ball room. Being a sketch of the polka quadrilles, the Baden, mazurka figures &c. &c / Durang?? — Philadelphia, New York: Turner & Fisher, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.188> .
- [Durang, 1856] *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, 1856. — <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: The author, 1859. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.067> .
- [Garmo, 1865] *Garmo, W. B. de.* The prompter: containing full descriptions of all the quadrilles, figures of the German cotillon, etc. / W. B. de Garmo. — New York: Raymond & Caulon, Printers, 1865. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.055> .
- [Gawlikowski, 1858] *Gawlikowski, P.* Guide complet de la danse. Contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka ... avec la musique / P. Gawlikowski. — Paris: Taride, 1858. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.084> .
- [Gourdoux-Daux, 1817] *Gourdoux-Daux, J. H.* Elements and principles of the art of dancing, as used in the polite and fashionable circles: also rules of deportment and descriptions of manners of civility, appertaining to that art: from the French of J. H. G. ... by V. G. / J. H. Gourdoux-Daux. — Philadelphia: J. F. Hurtel, 1817. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.212> .
- [Helmke, 1829] *Helmke, E.* Neue Tanz- und Bildungsschule... / E. Helmke. — Leipzig: Christian Ernst Rollmann, 1829.
- [Hillgrove, 1857] *Hillgrove, T.* The scholars' companion and ball-room vade mecum, comprising a description of all the principal dances ... With hints

and instructions respecting toilet, deportment, &c., &c / T. Hillgrove. —  
New York: T. R. Turnbull & Co., Printers, 1857. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.094> .

[Howe, 1858] *Howe, E.* Howe's complete ball-room hand book, containing upwards of three hundred dances, including all the latest and most fashionable dances / E. Howe. — Boston: Ditson & Co., 1858. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.243> .

[Kate, 1867] *Kate, H.* Dancing Book by Kate Hughes from 1867. Dances written down during lessons with dancing master Arch. Thomson. / H. Kate. — Dundalk, 1867. —  
<http://chrisbrady.itgo.com/dance/dundalk/dundalk.htm> .

[Rossi, 1868] *Manualetto dei balli di società.* — 2 edition. — Livorno: G.B. Rossi Librajo-editore, 1868. —  
<http://books.google.com/books?id=YOFKAAAAYAAJ&dq=editions:YOFKAAAAYAAJ> .

[Mason, 1827] *Mason, C.* A Short essay on the French danse de société; comprising No. I. of different enchainemens de pas: being a complete analysis of a Modern Parisian Quadrille for Ladies / C. Mason. — London: R. Ackermann, strand., 1827.

[Meyen, 1852] *Meyen, H.* The ball room guide, being a compendium of the theory, practice, and etiquette of dancing / H. Meyen. — New York: E. & J. Magnus, 1852. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.187> .

[Paul, 1877] *Paul, F.* Le cotillon et les quadrilles actuels; traité théorique et pratique / F. Paul. — Paris: E. Gérard et cie, 1877. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.132> .

[Radestock, 1877] *Radestock, R.* The royal ball-room guide and etiquette of the drawing-room, containing the newest and most elegant dances and a short history of dancing. / R. Radestock. — London: W. Walker and Sons, 1877. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.140> .

[Strathy, 1822] *Strathy, A.* Elements of the art of dancing; with a description of the principal figures in the quadrille. / A. Strathy. — Edinburgh: F. Pillans, 1822. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.154> .

[Wilson, 1822] *Wilson, T.* The quadrille and cotillion panorama, or, Treatise on quadrille dancing, in two parts: with an explanation, in French and English, of all the quadrille & cotillion figures generally adopted, as described by diagrams on the plate / T. Wilson. — London: R. & E. Williamson, 1822. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.167> .

Юлия Лобунец

## Уанстеп (One step dance)

Уанстеп — один из самых популярных танцев рубежа XIX и XX веков.

Сейчас можно сказать, что сам по себе уанстеп являлся вообще-то несложным танцем. И возможно, именно благодаря этой особенности он дал начало многим европейским и американским популярным социальным танцам, просуществовавшим на танцполах в течение всего XX века и в некоторых случаях остающихся популярными и по сей день.

Задача данной статьи — дать общее представление о том, что собственно уанстеп представлял собой, и попытаться внести ясность в некоторые вопросы относительно этого танца. В частности:

- Когда и где появился уанстеп;
- Под какую музыку его танцевали;
- Когда и почему он стал популярен;
- Кто танцевал этот танец;
- Где танцевали уанстеп;
- Какие шаги и фигуры использовались в танце;
- Как танцевали уанстеп: положение в паре, линия танца, музыкальность, импровизации, сиквенсы и т. д.;
- Какова его дальнейшая судьба: в какие танцы преобразовался уанстеп.

Хотелось бы отметить, что в процессе подготовки этой статьи использовались не только книги и другие письменные источники, дошедшие до наших дней, но и информация, полученная из личных интервью с исследователями танцев начала XX века, материалы, собранные ими в беседах с танцорами, которые еще застали танцы того времени. В частности, в статье использована информация, полученная от Питера Логгинса (США) и Кристин Роджерс (Великобритания).

Точная дата появления уанстепа неизвестна. Действительно, идея делать в танце обычный шаг (walking step) на каждый счет музыки лежит на поверхности и вполне могла прийти в голову многим людям одновременно. Как правило, датой появления уанстепа считают 90-е годы XIX века. Однако многие исследователи, в частности Питер Логгинс, считают, что уанстеп появился

гораздо раньше. Относительно страны, в которой этот танец появился, также нет ясности. Иногда родиной уанстепа называют США. Однако, скорее всего, повился он все-таки на Британских островах и лишь потом перебрался в Америку. Так считал Артур Ньюманн, написавший это в своей книге «Dances of to-day» («Танцы нашего времени»), изданной в 1914 году.

Изначально уанстеп танцевали под марши, вошедшие в моду в конце XIX века. Однако вовсе не марши сделали этот танец популярным. В 90-х годах XIX века в США приобрел популярность новый музыкальный стиль, получивший название «регтайм». Считается, что регтайм был синтезом европейской классической музыки, царившей тогда на танцполах, и популярной афроамериканской музыки, начавшей к концу XIX века постепенно оказывать довольно большое влияние на американскую культуру. Характерной чертой и особенностью, отличавшей музыку регтайма от других стилей, является синкопа — смещение акцентов на слабую долю. Регтаймы могли иметь разный размер. В частности, существуют регтаймы размера 3/4. Чаще все же встречаются 2/4 или 4/4. Говоря о регтаймах, нельзя не упомянуть имя Скотта Джоплина. Именно этот американский пианист и композитор принес регтайму мировую известность. От некоторых историков музыки можно услышать мнение, что вся история регтаймов — это история Скотта Джоплина. Разумеется, Скотт Джоплин был не единственным и даже не первым исполнителем регтаймов. Но именно Скотт Джоплин принес регтаймам широкую известность.

А регтаймы сделали популярным уанстеп. Действительно, простой базовый шаг давал большую свободу для импровизации, создания различных вариаций и отражения в танце сравнительно сложного, по сравнению с музыкой предыдущих поколений, ритмического рисунка музыки. Можно говорить о том, что в период с 1900 по 1914 год уанстеп был одним из самых популярных танцев практически во всем цивилизованном мире. В качестве примера можно привести эпизод из воспоминаний Харкура Альджеранова — солиста труппы Анны Павловой. Он пишет, как во время гастролей по Юго-Восточной Азии танцоров после спектаклей часто приглашали на различные приемы. Во время таких вечеров молодые люди из труппы знакомились с местными девушками. Поводом к началу беседы обычно служило приглашение на танец и разговор примерно следующего содержания: *«Скажите, как вы танцуете уанстеп? Я, например, танцую его на полупальцах»*. Заметьте, что дело происходит в Юго-Восточной Азии! Хотя, безусловно, речь идет о европейском населении соответствующих стран.

Вопрос о том, какие слои населения танцевали уанстеп, тесно связан с разновидностями этого танца. Очевидно, что существовало много различных версий базового шага, доказательством чему служит, в частности, приведенный выше разговор. Однако обычно выделяют все же три основные разновидности:

- Все шаги выполняются на полупальцах, колени практически не сгибаются или сгибаются очень мало. На каждом шаге есть небольшой акцент





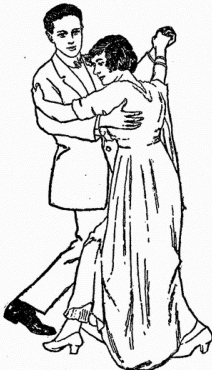
THE CASTLE WALK

Рис. 1:



THE DIP IN THE CASTLE WALK

Рис. 2:



THE SNAKE DIP

Рис. 3:



Рис. 4:

наверх. Эту версию базового шага сделали популярной и, вероятно, изобрели Ирэн и Вернон Каслы (Castle). А также назвали танец, основанный на этом шаге, своим именем — Касл вок (Castle walk, рис. 1). Касл вок позиционировался его создателями как танец благородных людей, вхожих в высшее общество. Поэтому можно утверждать, что в благородных и состоятельных домах танцевали уанстеп именно в этой версии.

- Шаги выполняются на полной стопе. Каждый шаг — это небольшое проскальзывание вперед почти без отрыва ноги от пола. Эта разовидность шагов называется «английской». И вероятно, была наиболее популярна в Англии, хотя наверняка, встречалась и в Европе, и в США. При этом нельзя утверждать, что в Англии танцевали уанстеп только так.
- Каждый шаг по сути — перепрыгивание с ноги на ногу. Вес находится на передней части стопы. При каждом шаге колени могут сгибаться достаточно сильно. При этом позиция в паре часто тоже достаточно сильно отличается от классической (рис. 4). Это наиболее «народная» версия уанстепа, характерная преимущественно для чернокожего населения США.

Таким образом, отвечая на вопросы кто и где танцевал уанстеп, можно кратко ответить: все и везде. Действительно, резюмируя несколько предыдущих абзацев, можно сделать вывод, что уанстеп танцевали как в высших, так и в низших слоях общества, и он был популярен как в США, так и в Европе, и даже в Азии. Скорее всего, его тацевали в крупных городах, где имелся какой-то процент европейского населения, и на других континентах, так как известно, что европейцы и американцы, переселившиеся в начале XX века в отдаленные страны, стремились сохранять свою и культуру и следовать европейской и американской моде. В немалой степени этому способствовали и гастроли различных театров. Та же труппа Павловой выступала практически по всему миру, включая Австралию, Новую Зеландию, Аргентину, Бразилию и Египет.

Говоря о технических особенностях танцевания уанстепа, начать нужно прежде всего с положения в паре. Уанстеп танцуют в стандартной закрытой позиции — практически такой же, в какой танцуют вальс (рис. 1). Но есть одна особенность: уанстеп — один из первых танцев, в котором кавалер стал двигаться лицом по линии танца. Такая позиция встречалась и раньше. Но видимо только в уанстепе это стало нормой. Артур Ньюманн пишет об этом как о новшестве и принимает этот факт за новое правило, которому нужно следовать. Другая особенность — характерное раскачивание корпуса из стороны в сторону на каждом шаге, либо на каждый четвертый шаг. Одни хореографы это не поощряли, другие, наоборот, указывали что нужно делать именно так. В любом случае дурным тоном считались любые перекосы плечей, изгибы в корпусе и отбивание ритма руками. В целом же характер танца мог быть различным и зависел в первую очередь от ритма и темпа музыки. Считается, что классический уанстеп танцевали под не слишком быструю музыку, что давало

возможность делать в танце различные сложные фигуры. А вот касл вок танцевали под настолько быструю музыку, что танцорам приходилось практически бежать по танцполу. Поэтому мастерство танцоров в этой разновидности уанстепа определялось в основном умением "выписать" на танцполе определенную траекторию.

Немного о линии танца, которой следовали в уанстепе. За исключением собственно касл вока, в уанстепе, особенно в первое время, продолжали придерживаться традиции следовать в танце по окружности или периметру зала против часовой стрелки. Однако эта традиция начала уже исчезать. В начале XX века социальные танцы в Америке, да и в Европе, начинают становиться массовым явлением. Танцуют все слои населения от самых верхов до самых низов. Появляется множество общественных танцевальных залов. Однако количество жаждущих танцев столь велико, что места на всех все равно не хватает. О количестве танцующих говорит хотя бы одна довольно известная история, о том, как в одном из танцевальных клубов Калифорнии в начале 1920-х годов обвалилась крыша из-за того, что посетители танцевали уж очень активно. Понятно, что в таких условиях длительно выдерживать какую-то линию танца достаточно сложно. Поэтому все сводилось к тому, что каждая пара сама «отвоевывала» себе пространство на танцполе и танцевала по той траектории, которую могла себе позволить. По этой причине в уанстепе появилось много вариаций, которые позволяют паре поменять направление движения и даже просто танцевать какое-то время на месте. Впоследствии в Калифорнии это дало начало одному из самых популярных свинговых танцев — бальбоа, танцевать который можно вообще практически на одном месте.

Уанстеп — танец в первую очередь импровизационный. Однако это не означает, что в нем не существовало каких-то общеизвестных фигур или их комбинаций. Судя по американским учебникам, рассказывающим про уанстеп, наиболее популярными были фигуры Shadow (тень), Манчестер, Новелетт, Беверли, Swing drop, Snake drop, Fish walk и другие. Не все из них, правда, описаны, в некоторых случаях упоминаются только названия. Популярны были различные «дропы» и «дипы» — всевозможные остановки и поддержки (правда, не совсем в том смысле, в котором мы понимаем это слово сейчас), которые позволяли сделать небольшую остановку в танце на конец музыкальной фразы, в соответствии с брейками в музыке, либо по причине того, что идти дальше паре просто некуда (рис. 2 и 3). Также были популярны быстрые вращения в паре — то есть вращение партнера и партнерши в закрытой позиции вокруг общего центра, иногда с продвижением по линии танца.

Также были и разные забавные фигуры, ведущие свое происхождение, вероятно, от animal dances, популярных на рубеже веков. Во всяком случае, по свидетельству Кристин Роджерс, в Англии была популярна фигура «страус», известная многим по «страусиному танцу», поставленному Ливеном Бартом — танцоры изображают руками «крылышки» и длинную страусиную шею, а потом делают «нырок», имитруя страуса, прячущего голову в песок. Также она упоми-

нала фигуру Mississippi Dip («нырок в Миссиссипи») — танцоры немного раскрывают пару, переходя в положение «книжка» или side by side (но не сцепляя руки) таким образом, что и кавалер, и дама смотрят в одну сторону — по линии танца, во время продвижения сильно сгибают колени и продвигаются на практически полусогнутых ногах в течении нескольких тактов, затем выпрямляются в нормальное положение, потом фигура повторяется снова.

Были ли в уанстепе сиквенсы? Можно предположить, что где-то встречались. Однако ни одного упоминания или описания какого-либо сиквенса в уанстепе мне лично ни разу не встретилось. И, вобщем-то, все говорит о том, что уанстеп был в первую очередь танцем импровизационным. Так что сиквенсы для него были, как минимум, нехарактерны.

Вообще, в каком-то смысле фраза о том, что кто-то и где-то танцевал уанстеп, если речь идет о 1910-х – 1920-х годах, довольно условна. По утверждению Питера Логгинса, да и исходя из воспоминаний различных танцоров, редко какой социальный танец в первой трети XX века танцевали в чистом виде. Как правило, хорошие танцоры комбинировали шаги и фигуры из разных танцев, руководствуясь в первую очередь ритмическим рисунком музыки. Наряду с шагами уастепа в одном танце вполне могли использоваться также и шаги тустепа или, хотя и реже, кейка вока. С другой стороны, танцоры средние, глядя на танцоров высокого уровня, копировали их движения и многократно повторяли их, и так как нужно было эти движения как-то запомнить, давали им названия. Так появилось множество танцев с различными именами и, на первый взгляд, отличающимися фигурами, но на практике являющимися тем же уанстепом.

В качестве примеров можно привести:

- Банни Хаг, базовая фигура — глубокий наклон в сторону на каждый четвертый счет.
- Тексас Томми, базовая фигура — очень быстрое вращение в паре по линии танца с последующим резким раскручиванием партнерши.
- Турки Трот, базовый шаг — выраженное перепрыгивание с ноги на ногу, на каждые два счета музыки.

Нужно уточнить, что каковы бы ни были в танце фигуры, уанстепом он будет считаться тогда, когда все шаги в нем имеют одинаковую скорость. Если же в танце встречается последовательность «медленно-медленно-быстро-быстро», то, строго говоря, это уже не уанстеп. То есть, к примеру, пибоди можно считать уанстепом, а фокстрот — нет.

Последний вопрос, который хотелось бы рассмотреть: что случилось с уанстепом после 20-х годов? У этого танца оказалась довольно интересная судьба — он не исчез, он преобразовался. Причем, преобразование его шло по двум направлениям. Первое — салонные танцы, называемые теперь бальными. В частности, современный квикстеп — танец, входящий в программу СБТ — это тот же уанстеп, практически даже не понесший никаких изменений. То же самое можно



Рис. 5:

сказать о танце пибоди, который также входит в американскую программу СБТ в раздел American smooth (аналог европейской программы, рис. 5). Другая же ветвь потомков уанстепа — это свинговые танцы. Разумеется, нельзя говорить о том, что свинг — это прямой наследник уанстепа. Однако, уанстеп все же оказал достаточно большое влияние на свинговые танцы. О связи уанстепа с бальбоа было уже упомянуто выше. Также можно привести в пример танец тексас томми, базовая фигура которого теперь вошла практически во все свинговые танцы.

## Список литературы

- [Альджеранов, 2006] *Альджеранов, Х.* Анна Павлова: Десять лет из жизни звезды русского балета / Х. Альджеранов. — М.: Центрполиграф, 2006.
- [Newman, 1914] *Newman, A. W.* Dances of To-Day / A. W. Newman. — Philadelphia: The Penn Publishing Company, 1914.

Ольга Зеленкова

## Танго — исторический танец XX века. Тенденции развития



Танго — танец, зародившийся в конце XIX столетия на берегах Рио-де-Ла-Плата — большой реки, протекающей по территории Уругвая и Аргентины. Музыка и танец начали зарождаться на улицах Монтевидео и Буэнос-Айреса. В связи с этим нельзя утверждать, что родиной Танго является Аргентина, так как танец зародился на территории двух стран — Аргентины и Уругвая. Впоследствии танец в связи с более активным развитием и распространением музыки и танца на территории этой страны и, в частности, в столице Аргентины Буэнос-Айресе стал называться аргентинским танго. Связано это с несколькими факторами:

- разница в размерах двух столиц (Буэнос-Айрес и Монтевидео);
- количество населения;
- наплыв эмигрантов из Европы.

Термин танго появился гораздо раньше, чем танец с таким названием. Происхождение названия «танго» имеет несколько гипотез:

- от латинского глагола *tangere* — играть на музыкальном инструменте, касаться;
- от испанского слова *tambor* — барабан;
- от слова из африканского диалекта, где оно обозначало танец под звук барабана, круг или замкнутое место.

Влияние африканской культуры на название и на сам танец является неоспоримым фактом, так как на территории Уругвая и Аргентины проживало много рабов из Западной Африки (современных Нигерии, Конго, Кении и Танзании). В Буэнос-Айресе в конце XIX века африканские танцы сохранялись в негритянских тавернах, в районе старого порта. Местные жители перенимали африканскую традицию танцевания и преобразовывали ее в свой стиль.

История рождения ритма и танца танго связана с танцем африкано-уругвайского происхождения Кандомбе.

Изначальный звук африканских барабанов танца кандомбе уступил место гитаре и банденеону, но ритм танго продолжает быть африканским.

Также большое влияние на музыкальную разработку музыки и танца танго влияла такая музыкально-танцевальная форма как милонга. Считается, что милонга имеет аргентинские и уругвайские корни и второе название «музыка гаучо». Ритм милонги более жизнерадостный и быстрый, чем ритм танго. Изначально милонга как музыка и танец существовала только в сельской местности и имела название *musica surena*, то есть «южная музыка», или «*musica samrega*», что значит «музыка поля» или «полевая музыка». Но со временем этот музыкально-танцевальный жанр переходит в города и уже имеет название как «*musica ciudadana*», что значит «городская музыка». В последствии милонга формообразуясь и смешиваясь с другими ритмами, вырастает в ритм и танец танго, а само слово милонга остается и преобразовывается в понятие танцевального вечера, где все собравшиеся танцуют танго. В этой форме понятие милонга дошло и до наших дней и используется сейчас среди любителей и профессиональных танцоров танго.

Для рассмотрения культуры танго нельзя не сказать еще об одной музыкально-танцевальной форме Хабанера, так как эта форма также повлияла на ритмическую структуру танго. Хабанера имеет кубинские корни и считается кубинским контрадансом.



Хорхе Луис Борхес в своей книге «El idioma de los argentinos» («Язык аргентинцев») пишет: «Танго принадлежит к Ла-Плата и является „сыном“ уругвайской милонги и „внуком“ хабанеры».

Конец XIX—начало XX века — это период большой эмиграции низших слоев европейского населения на территорию Южной Америки, что имело большое историческое значение в формировании музыкальной и хореографической культуры танго.



Рассматриваемое направление — это синтез европейской и латиноамериканской хореографической традиции, танцевальных форм различно-образных ритмических выражений, таких, как, вальс, хабанера, кандомбе, милонга. Синтезируясь, эти ритмы привели к совершенно неожиданным результатам. Уличные музыканты распространяли мелодию танго по всем уголкам и кварталам, можно было увидеть на улице людей, танцующих танго, особенно мужчин, танцевавших друг напротив друга. В этой танцевальной форме мы узнаем черты испанского фламенко, когда танец является эмоционально насыщенным диалогом без физического контакта. В этом танце зарождался диалог, противостояние, выяснение отношений.

Главная цель такого танца: изучение противника, определение позиции участника (конфликт или дружба), демонстрация себя, диалог, конфликт, борьба, развязка конфликта (результат непредсказуем).

Очень часто этот мужской танец переходил из танца без физического контакта в парный.

Мужчины находились в отдаленной друг от друга позиции, руки были сложены в округлую позицию. Один из участников танца поддерживал локти партнера, а другой клал руки сверху. Танец в такой позиции уже символизировал борьбу и распределение доминирования, при этом ситуация во время танца могла меняться в сторону одного или другого противника, в зависимости от этого менялась позиция рук.

В конфликте могло быть много участников, тогда танец переходил из конфликта двоих в массовое выяснение отношений.

Изначально танец развивался в бедных портовых районах Буэнос-Айреса, непосредственно в небольших барах и ресторанах, где проводили свое время мужчины. Но очень быстро танго завоевало более высокие слои общества.

Свидетельством этого является то, что в городе стали открываться «Академии Танго», обучающие этому танцу. С 1902 года в Teatro Opera стали организовывать балы, в репертуар которых наряду с другими бальными танцами было включено и танго.

В то время в опереттах и других пьесах малого жанра актеры пели и танцевали на сцене, и в этих спектаклях стала звучать музыка танго.

Характер танца и его движений воплощался в ритмической основе музыки. Музыка танго имеет ярко выраженную ритмическую основу, на которую накладывается мелодия, полная грусти и ностальгии.

Шаги танго всегда являются очень четкими и наступающими, что передает ритмическую структуру музыки. Но при всей четкости присутствует скользящая сторона шага, которая окрашивает мелодическую структуру музыки. Четкость шага показывает наступательную, оборонительную позицию. Скользящая сторона добавляет пластику, лирику, осторожность, возможность диалога, уступчивость.

Мелкое ритмическое дробление внутри каждого такта создает особый «накал», «нерв», подчеркивая происхождение танго и смысл «поединка».

Характерными для этого танца являются четкие, хлесткие движения ногами и принятие быстрых позиций в паре. Очень типичными являются левантомьентос (подъемы) партнерши.

## **1 Стихия танго — это огонь**

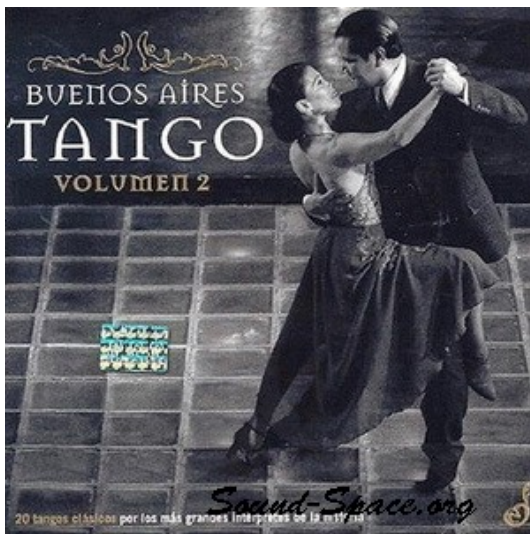
Эмоциональная насыщенность структуры танго настолько высока, что этот танец смог завоевать весь мир и уже в 1907 году исполнялся в Париже. С этого периода начинается новая история развития европейской хореографической

традиции танго. В 1909 году танго впервые было исполнено вместе с английским вальсом (медленный вальс), фокстротом и уанстепом (в будущем квикстеп) на первом неофициальном чемпионате мира в Париже. В это время зарождается и устанавливается конкурсная основа бального танца. Именно тогда танго приняло свою европейскую форму. Французский композитор и хореограф Камиль де Риналь преобразовал танго в традициях французской бальной школы, адаптировал его исполнение для европейской публики и создал бальное (классическое) танго.

Основные отличия бального и аргентинским танго заключаются в: позиции в паре, добавлении ритмических акцентов, выделяемых головой (в аргентинском танго в основном ногами), выведении на первый план ритмической, а не мелодической составляющей музыки, отсутствии импровизации.

Танго имеет латиноамериканские корни, но как мы видим из истории этого танца, его развитие привело к тому, что существует два направления этого вида: аргентинское танго и европейское (классическое) танго, которое в свою очередь имеет подвиды:

1. Аргентинское танго: бытовое, конкурсное, сценическое.
2. Европейское танго: сценическое, театральное, конкурсное.



## 2 Европейское конкурсное танго

В конкурсном бальном танго есть 27 утвержденных фигур, которые могут использоваться танцорами в своей хореографии и соединяться между собой в зависимости от удобства и от фантазии хореографа. За век существования конкурсное танго приобрело новые формы и черты:

- усложнение техники танца и хореографии;
- добавление новых ритмических акцентов выделяемых телами танцоров;
- выведение на первый план четкой ритмической структуры танца.

Конкурсное танго развивается и является одним из самых эффектных и эмоционально насыщенных танцев европейской программы бального танца.

Также бальное танго вбирает в себя черты и движения аргентинского танго — это в основном добавление в хореографию мелких, четких выделений ритма ногами.

Так как конкурсный вариант танца имеет определенный стандарт для оценки исполнения, то в данном виде больше может совершенствоваться только техника исполнения, музыкальная интерпретация движений, психо-эмоциональное донесение танца до зрителей.

Бальный танец в виде шоу-программы не имеет ограничений и в связи с этим имеет больше возможностей развития в формообразовании хореографической лексики. В таких хореографических постановках мы наблюдаем синтез двух культур и хореографических традиций, таких как использование накопленного хореографического материала бальной (классической) программы и хореографический материал аргентинской школы. Такой синтез дает новый взгляд на хореографию и музыкальную основу танго. Дает больше фантазии в работе хореографа, а также больше технической работы над танцевальным материалом и эмоциональным выражением танца для исполнителя.

На мой взгляд, будущее в развитии сценических и театральных постановок лежит в синтезе двух хореографических традиций — латиноамериканской (аргентинской) и европейской.

## 3 Аргентинское сценическое танго

Аргентинское сценическое танго как направление развивается в основном в Аргентине и представляет собой театральные постановки на материале музыки и хореографии танго. Этот вид является танго-спектаклем, в котором есть сюжет, завязка, конфликт, развитие и развязка. Весь сюжет доносится до зрителя языком музыкальной и хореографической лексики танго. В таких спектаклях всегда важна качественная работа и богатый хореографический материал постановщика, так как целый спектакль держится на хореографическом материале одного танца.

Тот факт, что из множества существующих танцев хореографы обращаются для постановки спектаклей к лексике танго, безусловно, говорит, о том, что:

- этот танец имеет богатую ритмическую и мелодическую структуру;
- интересную хореографию;
- эмоционально наполненный характер;
- возможность создать историю, понятную и волнующую душу зрителя.

Часто форму танго используют для характеристики персонажа в том или ином художественном произведении. Природа и сущность танго настолько чувственна и эмоционально насыщена, что нашла свое отражение в кино и литературе.

Существует большое количество фильмов о танго: «Уроки Танго» (Салли Потер), «Убийственное танго», «Танго» (Карлоса Сауры), «Танго бар», «Танго. Изгнание Гарделя» (реж. Фернандо Соланас), «Обнаженное танго», «Моя печальная ночь», «В тот день, когда ты меня полюбишь» (Карлос Гардель, Астор Пьяццолла). А также фильмов с использованием хореографического и музыкального материала танго: «Аромат Женщины», «Австралийское Танго», «Правдивая ложь», «Эвита», «Мулен Руж», «Чикаго», «Мое последнее танго», «Об этом не говорят» (реж. М.Бемберг, 1993), «Фрида» (реж. Джули Теймор, 2003), «Мечтая об Аргентине» (реж. Кристофер Хэмpton, 2003). В литературе к теме танго обращались такие писатели, как Хорхе Луис Борхес, Федерико Гарсия Лорка, Иосиф Бродский.

Безусловно, Танго является историческим танцем XX века, не смотря на свою сложную историю развития, продолжает развиваться и сегодня. Это происходит благодаря различным аспектам:

- использование ритмической основы танго крупнейшими композиторами XX века (Шостакович Д. Д., Морис Равель, Мануэль де Фалья, Астор Пьяццолла, Габриэль Фаре);
- обогащение танго балетмейстерами XX века за счет лексической формообразующей разработки (Ролан Пеги, Морис Бежар, Лопухов Ф. В., Мясин Л. Ф., Моисеев И. А., Ратманский А. О., Якобсон Л. В.);
- обращение режиссеров к музыкальному и хореографическому материалу танго при постановке драматических спектаклей («Безразмерное ким — танго» Московский театр «Эрмитаж», «Уроки танго и любви» Санкт-Петербург с участием Алисы Фрейндлих, «Танго. Драматический эксперимент в 3-х действиях» Санкт-Петербург Камерный театр Мальшицкого, «Besame mucho» по пьесам Г. Пинтера «Любовник» и Н. Якимчука «Танго в пустыне», Театр драматических импровизаций Санкт-Петербурга);

- использование музыкального и хореографического материала в кинематографе для изображения того или иного персонажа.

#### 4 Каковы тенденции развития?

**Музыкальный материал.** Обращение современных композиторов XXI века к музыкальной основе танго и разработка музыкального материала в тенденциях нового тысячелетия.

**Формообразование.** Сохранение исторической формы танго с появлением новых форм танца как синтез накопленного хореографического материала.

**Структура.** Развитие содержания танца. Выведение на первый план психоэмоционального состояния души человека. Передача эмоционально-насыщенного смысла танца через более углубленный подход к партнерству.

**Лексическая разработка.** Совершенствование сложившихся форм, развитие виртуозной техники танца, поиск новых лексических черт — взаимосвязь с развитием музыки.

#### Список литературы

- [Боттомер, 2004] *Боттомер, П.* Уроки Танго / П. Боттомер. — М.: Эксмо, 2004.
- [Загорц, 2003] *Загорц, М.* Танцы / М. Загорц. — М.: Ижица, 2003. — С. 63–64.
- [Лерд, 2003] *Лерд, У.* Техника латиноамериканских танцев / У. Лерд. — М.: Артис, 2003.
- [Мур, 1994] *Мур, А.* Техника бальных танцев / А. Мур. — Лондон, 1994.
- [Borges, 1998] *Borges, J. L.* El idioma de los argentinos / J. L. Borges. — España, Madrid: Alianza, 1998.
- [Dietlin, 2006] *Dietlin, F.* Historia de la evolución de Tango / F. Dietlin. — Peru, Lima: ProTangoPeru, 2006.
- [Pesce, 1977] *Pesce, R.* La guardia vieja — La historia del Tango Buinos Aires / R. Pesce. — Corregidor, 1977. — Vol. 3. — P. 341.
- [Salas, 1986] *Salas, H.* El Tango / H. Salas. — Buenos Aires: Planeta, 1986. — Pp. 144, 148.

## К вопросу преобразования бытового танца в хореографию в творчестве Ю. Н. Григоровича

XX век в хореографическом искусстве разбросал много «камней»: оживленные в танце фрески, скульптуры, барельефы и горельефы, драмбалет и неоклассика, свободный танец, танец-модерн, джаз танец, бытовой танец, спортивно-бальный, народно-сценический, фольклорный и т.д.

Ю. Григорович стал тем художником, который вознамерился собирать «камни», выбрав за основу самый драгоценный, огранный танцевальной культурой нескольких веков — классику. Он ее обогащает танцсимфоническим началом, получив урок из рук своего учителя Федора Лопухова.

Ю. Григорович относится с пониманием к эпохе 1920-х годов, без иронии и нигилизма, осознавая, что историю не переписать. Она была, полная надежд и борьбы. Поэтому создавая новый сюжет балета «Золотой век» 1982 года, используя приемы стилизации, Григорович творит лексику современной хореографии, выстраивая в ней разные танцевальные пласты, характеризующие как время 1920-х годов, так и вечные вневременные темы — лирическую, тему любви и то, что ей противостоит — насилие, угроза, уголовщина.

В балете присутствует три пласта хореографии. Мир молодежи, ее агит-ревью, «синяя блуза», опозитизированный освобожденный труд, к которому принадлежит Борис. Футуристическая образность 20-х годов, конструктивизм и агитационный плакат оказали влияние на хореографическую лексику этого пласта, решаемого неоклассикой, куда включались элементы гимнастики, акробатики.

Второй пласт — обитатели, клиенты и их развлекатели ресторана «Золотой век», где преобладал ресторанный шик времен НЭПа, развернутый в сторону бытовых бальных танцев того времени.

Григорович для характеристики буржуазной публики использует лексику бальных и эстрадных танцев того времени: фокстрот, танго, чарльстон, вальс-бостон и др. Хореограф стремится адекватно музыке выстроить эту танцевальную сюиту. В характере движения слышится сарказм, ирония. Она задана в музыке утрированных жанровых черт бальных и бытовых танцев — здесь не только ритм играет важную роль, но и сама инструментовка, тембры инструментов, танцевальных тем: саксофона, банджо, электрогитары в оркестре, применение глissандо, под сурдинку квакающих духовых инструментов.

Борис встречается с танцовщицей, участницей шоу в ресторане «Золотой век» Ритой. Возникает третий лирический пласт хореографии, построенный

на классике, оттанцованной акробатике. Как верно отмечает В. Ванслов, Григорович в трех разных адажио давал крупные планы своих героев. При этом были включены в партитуру балета фрагменты ранних партитур Шостаковича (медленные части фортепианных концертов № 1, 2).

Что касается бытовых, бальных танцев, структурированных в хореографию балета, они далеки от пластики современной реальной жизни. Хореограф не стремится их воспроизвести в «натуральном виде».

Они огранены академической пластикой, составляют ткань танцевально-драматического действия.

Комментируя свой замысел, Ю. Н. Григорович, отмечает: «...само собой разумеется, что в первую очередь мы были озабочены тем, чтобы создаваемые нами ситуации, в которых действуют новые персонажи, соответствовали духу музыки в прямом и расширенном смысле».

Примечательно, что второе действие открывается сценой в ресторане «Золотой век», где продолжается эстрадное представление. Возникает целая сюита танцев — парных с томными движениями женщин в бальных платьях и мужчин с автоматизированными движениями.

Им периодически аккомпанирует группа девушек с движениями канкана. В эту танцевальную сюиту включено сложное действие: Яшка, артист ревю, хочет вернуть Риту, его партнершу, но ему это не удастся. Он жаждет мести. Он преобразуется в бандюгана с агрессивными хищными вульгарными движениями. Бандитам удается захватить Бориса и вернуть Риту в душную атмосферу ресторана, где развлекаются его завсегдатаи. В ресторане конферансье руководит чарльстоном. Чарльстон сменяется канканом, полькой, галопом. На их фоне продолжают домогания Яшкой Риты. Всеобщий галоп ускоряет действие к развязке.

В картине десятой на фоне танцующих пар — преображенное танго, вальс-бостон, развивается действие балета, когда Люська в порыве ревности погибает от ножа Яшки. Друзья Бориса расправляются с шайкой, освобождают его, а он приходит за Ритой, чтобы навсегда ее увести от «Золотого века». Друзья Бориса сметают посетителей ресторана, освобождая пространство для новой жизни.

Балет завершается любовным дуэтом Риты и Бориса. Любовь торжествует над жестокостью, пошлостью и грубостью жизни, сметая разлагающихся бездельников — посетителей «Золотого века».

После балета «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича в постановке К. Боярского быт, бытовой танец 20-х годов в балете Ю. Григоровича «Золотой век» Д. Шостаковича был еще далее хореографически преобразован. Фактически был запечатлен через движение, танец, пластику целый исторический период в истории России. «Низкий жанр» (термин Ю. Тынянова) послужил основой для развития лексики не только историко-бытового, но и классического танца. Салонные танцы ресторанной площадки, ее эстрадные жесты были преобразованы, обуславливаемые музыкой Шостаковича, ее ритмами злчных мест нэп-



мановской публики в современной язык хореографии. Она смогла предстать в структуре целых танцевальных сюит солистов и кордебалета, решенных языком классики. В этом огромная заслуга Ю. Григоровича, успешно решившего в балете современную тему.

Он осуществляет это на территории классического балета, впитывающего все разнообразие и красоту, противоречивость, амбивалентность танцевально-движенческого, пластического потенциала современников. И вместе с тем его внутренний мир включает мотивы прошлого и настоящего балетного театра — белого и черного двойника, героический порыв и коварство, разрушительные человеческие страсти и созидательные лирические струны души, одухотворение человеческой любовью, терпением, самопожертвованием.

Не являясь разрушителем традиционнo веками сложившихся форм классического балета, все свои новации Ю. Григорович осуществляет, по верной мысли Александра Демидова, «на философской и эстетической базе академизма»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Театр, 1983, № 1

## Список авторов

**Байгузина, Елена** Кандидат искусствоведения, доцент Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой. Автор монографии «Л. С. Бакст. В поисках античности» (2009) и десятков публикаций по истории и теории изобразительного искусства. Сфера научных интересов — танец в изобразительном искусстве, творчество Л.С.Бакста.

**Деркач, Мария** Кандидат физико-математических наук. Старший преподаватель МИИТ, преподаватель МИЭФ. Соруководитель клуба ТК «Золотые Леса». Область научных интересов: танцы XIX века, танцы эпохи барокко.

**Еремина-Соленикова, Евгения** Аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Старший научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга, соруководитель Санкт-Петербургского Клуба Старинного Танца. Автор монографии «Старинные балльные танцы. Новое время» и десятков публикаций по истории балльных танцев. Область научных интересов — танцы XVIII-XIX веков, история контрдансов.

**Зеленкова, Ольга** Аспирант Российского Университета Театрального Искусства — ГИТИС(Москва), кафедра хореографии. Руководитель студии танца «Позитив» в МУ ЦД «Перекресток». Занимается исследованиями в области латиноамериканских танцев и взаимосвязей национальных латиноамериканских танцев с современными европейскими балльными танцами (латиноамериканская программа). Публикации: статьи в журнале «Антре» (приложение к журналу «Балет»).

**Катышева, Джинни** Доктор искусствоведения, профессор кафедр искусствоведения и хореографического искусства СПбГУП. Заслуженный деятель искусств РФ.

**Лапшин, Виктор** Кандидат физико-математических наук. Преподаватель НИУ-ВШЭ. Преподаватель танцевальной студии при творческом клубе «Золотые леса» и студии исторического танца при МГУ им. М.В. Ломоносова

**Лобунец, Юлия** Преподаватель школы «swingdance.ru». Занимается танцами в стиле свинг. Призер многих российских и международных конкурсов. Член оргкомитета Московских танцевальных лагерей в стиле свинг. Изучает историю танцев начала XX века.

**Мачехин, Алексей** Руководитель Студии Старинного Танца «La Rêverie» (г. Киев, Украина).

**Силичева, Маргарита** Кандидат биологических наук. Научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова. Направление работы — танцы итальянского Ренессанса, стиль Доменико

**Скорнякова, Наталья** Руководитель и преподаватель студии старинного танца «Джойссанс» (г. Киев, Украина).

**Филимонов, Дмитрий** Кандидат физико-математических наук. Доцент МИИТ, старший преподаватель Физтеха МГУ. Соруководитель клуба ТК «Золотые Леса». Область научных интересов: танцы XIX века, танцы эпохи барокко, переходные танцы позднего ренессанса и раннего барокко.

**Фомкин, Алексей** Кандидат педагогических наук, профессор. Проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой. Заместитель сопредседателя учебно-методического объединения высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области хореографического искусства.

## Список аннотаций

### **What do we know about contrapasso?** *Margarita Silicheva*

This article focuses on one of the elements of style by Domenico — contrapasso. The paper gives a definition of contrapasso and analyzes reliable reconstructions of this step.

### **Term 'saltarello' in 15th and 16th centuries** *Natal'ya Skornyakova*

The work resulted in a detailed research of four saltarello melodies from the London Manuscript (GB-Lbl Add.29987). A new reconstruction for the saltarello #2 was introduced by the author of the article as well as possible improvisations for various saltarello melodies including the later versions (saltarello Zorzi and saltarello by Joan Ambrosio Dalza).

### **Танцы в России: к. XVII–н. XX вв. База данных.**

This paper announces the creation of a database which contains references to the dances in various historical documents.

### **Томас Брей и его контрдансы**

The paper is devoted to the works of the English dancing master end of the 17th century by Thomas Bray. In contains analysis of Bray's book, which contains 20 country dance, peculiarity of the dances, their relationship to the theatrical tradition.

### **Festal and dance culture of Venice 18th century, seen by the eyes of painters.**

*Elena Baiguzina*

The article is devoted to the dance culture of Venice of XVIII century, seen by the eyes of contemporary painters Pietro Longhi, Francesco Guardi, Giovanni Domenico Tiepolo, Giuseppe de Gobbisa. The author brings to light the most stable plots and iconographic schemes of paintings devoted to dance, analyses dancing plastic characters, the problem of the motion and development of the concept of time.

### **Menuet in 19th century** *Maria Derkach*

This work is devoted to different choreographies of menuet, that can be found in dancing manuals of 19th century. It is shown that in the course of all the century under study there existed two different kinds of choreographies of this dance: traditional choreographies, that were inherited from the 18th century, and new ones, that were composed by dancing masters of 19th century. The analysis of menuet steps, described in the manuals is carried out. The question of attitude of the 19th century dancing masters towards this dance is discussed.

### **Improvisation and figures in the circle dances of 19th century** *Viktor Lapshin*

The paper analyzes the possibilities of improvisation described in the circle dances of 19th century. The paper contains analysis of all dance manuals written in English or French, presented in an electronic library collection of the U.S. Congress and relating to the period 1810–1905. Also this paper contains analysis of Russian dance manuals. It traces the development of improvisation in ballroom dancing throughout the 19th century — from early waltz to late American couple dance techniques.

### **Ecossaises: emergence and development** *Dmitry Philimonov*

In this article we analyze the emergence and development of ecossaises in different countries. On the basis of German, Russian, British, French and Danish sources we show that, apparently, ecossaise appeared in Germany around 1800. These were the English country dances with the special music with faster tempo, besides ecossaises also had their choreographic differences and peculiarities, both in figures, and in steps technique. Ecossaises existed somewhere before the 40-s of the 19th century. They were adopted in the Russian Empire, with some modifications. Another tradition existed in Britain — having crossed the English Channel, these dances were transformed into ordinary English longways in the improper position. In France, other European countries and America it seems that ecossaises were not danced or danced a little.

### **Waltz techniques in a book of Eduard Helmke** *Maria Derkach, Dmitry Filimonov*

This article is devoted to the study of different waltz techniques popular in Germany in the end of 20-s – beginning of 30-s of 19th century. It is based upon a book of Eduard Helmke “Neue Tanz- und Bildungsschule”

### **Ballroom quadrilles of the Middle of 19th century** *Alexey Machekhin*

The work is devoted to the study of quadrilles of the Middle of 19th century: the change of their social role, quadrille set types, basic technique (the evolution of Chasse — Jete — Assemble and Balance), and other popular techniques. The French Quadrille and its difference from other quadrilles are discussed in the article. The question of transition from Empire quadrille technique to the easier manner of performance in the 1830–1840s is raised.

### **One step dance** *Yuliya Lobunets*

The article is devoted to One-step — an interesting dance of the early 20th century. It deals with the origin of this dance, its characteristic features and distribution, as well as liaison with dancing afterwards.

### **Tango — historical dance of 20th century. Trends** *Olga Zelenkova*

There are two types of tango: Latin American (Argentinian tango) and European (Classic tango). After I have studied both types of tango, I came to the following conclusions:

1. Tango belongs to the historical dance
2. As a music and choreographic art, tango represents the merge of African, Latin American and European cultures.
3. Tango is an emotionally exaggerated dialog between two partners, which result is impossible to predict beforehand.

In my opinion, the development of this dance in the European tradition will be observed within the frames of two choreographic cultures: European and Latin American.

### **On transformation of ballroom dance to choreography in the work by Yu.N.Grigorovich**

*Jinny Katysheva*

The article is devoted to the works on the forms of ballroom dances when placed on a Scene done by Yu.N.Grigorovich. To his interpretations And search for new means of expression basing on the traditional dance.