

Материалы конференций
по вопросам реконструкции
европейских исторических
танцев XIII–XX веков.
2012–2013 годы

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы конференций по вопросам
реконструкции европейских исторических
танцев XIII–XX веков.
2012–2013 годы**

2014
СПб

УДК 793.32
ББК 85.326
МЗ41

Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — ISBN 978-5-8392-0445-4. 300 стр.

В данном издании помещены материалы конференций, посвященных 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:

Фомкин А. В., кандидат педагогических наук.

Научный редактор:

Е. В. Еремина-Соленикова.

Редколлегия:

Е. В. Еремина-Соленикова,

Д. С. Еремин-Солеников,

Е. С. Михайлова-Смольнякова.

Верстка:

Д. С. Еремин-Солеников,

Е. В. Еремина-Соленикова,

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2014

© Коллектив авторов, 2014

ISBN 978-5-8392-0445-4

© КультИнформПресс, 2014

Содержание

I. Материалы пятой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков, 8–10 марта 2012 года	7
<i>Мargarita Силличева</i> Бассаданцы Гульельмо. Структура танца	8
<i>Ростислав Кондратенко</i> Популярные танцы в Италии конца XVI века	18
<i>Дмитрий Филлимонов</i> Нотированные танцы французского барокко до 1700 года	31
<i>Лариса Пылаева</i> Хореография сценических танцев французского барокко в контексте риторической диспозиции (на примере жанра пассакалии)	41
<i>Klaus Abromeit</i> A Sketch of Europe	50
<i>Виктор Лапшин</i> Фигуры английских контрдансов второй половины XVII — первой трети XIX веков. Статистический анализ	53
<i>Борис Стратилатов</i> История танца «Данила Купер»	65
<i>Мария Деркач</i> Фигуры полонеза в танцевальных учебниках XIX века	76
<i>Светлана Бирюкова</i> Роль и структура экзерсиса в танцевальной практике XIX века	85
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Книга «Собрание фигур для котильона (СПб, 1828)» как источник сведений по бальной традиции России первой трети XIX века	95
<i>Юлия Лобунец</i> Танцы эпохи регтайма. Animal dances	133
<i>Мария Деркач</i> Успехи советских хореографов в изучении истории танца: критический анализ работ Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской.	138
<i>Hanna Walsdorf</i> Moving Socialism: The Correlation of Traditional and Social(istic) Dance in the GDR	147

II. Материалы шестой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков, 8–10 марта 2013 года **153**

<i>Маргарита Силличева</i> Regresa в понимании Доменико и Гульельмо	154
<i>Лариса Пылаева</i> О понятии барочного danse de caractère (на примере французской куранты)	167
<i>Евгения Еремينا-Соленикова</i> О наследовании танцевальной традиции в первой половине XVIII века	175
<i>Виктор Лапшин</i> К вопросу о технике вальса XVIII века	178
<i>Елена Байгузина</i> Испанский художник об испанских танцах. «Севилья» и «Арагонская Хота» Хоакина Сорольи-и-Бастиды	180
<i>Дженни Катъшева</i> От бытового танца — к современной хореографии	192
<i>Hanna Walsdorf</i> Social Dance Revivals: The Glorious Presence of a Glorified Past	195
<i>Борис Стратилатов</i> Об изучении общественных танцев СССР	204
<i>Миленя-София Тыренко</i> Методическое пособие по итальянским танцам XV века	205
<i>Юрий Чернышов</i> О базе библиографических данных танцевальных источников	208

III. Материалы конференций прошлых лет **211**

<i>Екатерина Михайлова-Смольнякова</i> Ливьо Лупи да Караваджо: малоизвестный хореограф и его книги	212
<i>Сергей Шатохин</i> Сравнение описаний шагов менуэта и контраго менуэта в книгах хореографов XVIII века	226

IV. Публикации и переводы **236**

<i>Antonio Bigatti</i> Description des Figures du Gros Vater	237
<i>Дарья Сундукова</i> Письма московского танцмейстера П. Йогеля	248
<i>Ханнелоре Унффрид</i> Котильон — социальная игра в форме танца: кто кому дает корзину?	255

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

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

На базе Санкт-Петербургского Клуба Старинного танца ежегодно проводится конференция, посвященная истории «бытового» танца, на которой все желающие могут поделиться итогами своих работ, обсудить интересующие их вопросы. Материалы конференций, прошедших в 2012 и 2013 годах мы предлагаем Вашему вниманию.

Проведении этих конференций было невозможно без Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой, которой мы выражаем глубочайшую благодарность.

Екатерина Михайлова-Смольникова,
Евгения Еремина-Соленикова.

Часть I.

Материалы пятой конференции
по вопросам реконструкции
европейских исторических танцев
XIII–XX веков, 8–10 марта 2012 года

Маргарита Силичева

Бассаданцы Гульельмо. Структура танца

1. Введение

Итальянские танцмейстеры XV века разделяют описанные ими танцы на две большие группы — бассаданцы и балло. Танцы внутри каждой группы весьма разнообразны и по длительности, и по композиции, и по сложности. В данной работе мы попробуем охарактеризовать одну из этих групп — бассаданцы — и подробнее разобрать подгруппу — бассаданцы Гульельмо.

2. Анализ танцев

Для анализа бассаданцев были составлены последовательности шагов этих танцев по доступным нам манускриптам [Smith, 1995a]. Далее последовательность шагов каждого танца была разбита на фрагменты, по смыслу соответствующие фигурам танца: например, проход вперед или кружение за руки, — и проведено сравнение таких последовательностей в танцах, принадлежащих перу разных авторов. Также были нарисованы траектории движения танцора для большинства композиций.

Очевидно, что реальное расстояние, которое проходил исполнитель за время танца, измерить невозможно, но относительное расстояние, выраженное в простых шагах, может быть оценено. За единичный отрезок взят простой шаг в любую сторону — семь вперед или назад, пассетти и репреза или континенца в сторону. Двойной шаг дощью соответствовал двум простым, сальтарелло и репреза in gallone считались двойными шагами. За движение на месте приняты пара континенц, сальто, посада, камбьяменто, мецвольта, все полные повороты и обходы партнерами друг друга. Репрезу португалезу изображали диагональной и двойной.

На схеме нарисованы шаги кавалера в той последовательности, в какой это описано в источнике. Отдельно отмечены места, в которых партнеры расходятся в разные стороны и партия дамы отличается от партии кавалера. В итоге была получена ломаная линия, которую можно вписать в прямоугольник, имеющий длину (по ходу движения) и ширину, выраженные в шагах (см. рисунок 1).

Отметим немаловажный аспект, не изображенный на схеме. Даже если все исполнители танцуют только вперед по прямой линии, танец все равно име-



Рис. 2: Миниатюра к «De Pratica» 1463 года.

3. Коридорные и кабинетные бассаdanцы

По своей траектории все бассаdanцы можно разделить на две группы: предлагается называть их «коридорные» и «кабинетные» по тому помещению, в которое их можно вписать.

«Коридорные» бассаdanцы предполагают движение по прямой вперед (в основном) или назад, как бы в узком коридоре (см. рисунок 1). Их траектория вытянута в одном направлении и предполагает лишь незначительные смещения в другом. Их длина гораздо больше их ширины. Поклоны зрителям в таком танце ориентированы в основном вперед по ходу движения, реже — назад, но не в стороны. Создается впечатление, что такие бассаdanцы были предназначены для исполнения в узком длинном помещении, имеющем, однако, ограниченную длину (чего нельзя сказать о балло — они очень длинны для любого помещения, кроме разве что Лоджии Рафаэля в Эрмитаже). К «коридорному» типу относятся большинство бассаdanц.

В общем, траектории бассаdanц двух типов и их размер подтверждают представление о том, что эти танцы предназначались для показа узкому кругу избранных зрителей.

4. Бассаdanцы Гульельмо

Бассаdanцы Гульельмо наиболее просты для изучения по ряду причин. Во-первых, их сохранилось больше, чем бассаdanц Доменико — первого известного нам танцмейстера. Во-вторых, из всех танцев своего времени эти наиболее по-

дробно описаны. В-третьих, они приведены в большинстве манускриптов, что может говорить не только об их популярности, но и о том, что они могли использоваться как образец для подражания, и последующие танцы строились по такому же принципу.

В эту группу входят:

- Gioliva [Pesaro, 1995, 138–139],
- Cupido [Pesaro, 1995, 132–133],
- Pietosa [Pesaro, 1995, 130–131],
- Paziienza [Pesaro, 1995, 138–139],
- Principessa [Pesaro, 1995, 142–143],
- Alesandresca [Pesaro, 1995, 126–127],
- Pellegrina [Pesaro, 1995, 134–135],
- Ginevra [Pesaro, 1995, 128–129],
- Caterva [Pesaro, 1995, 144–145].

Остальные бассадацы из PnG [Pesaro, 1995, 80–177] не принадлежат авторству Гульельмо, а приписываются Доменико.

Особенностями бассадац Гульельмо является не только то, что последовательность их шагов можно разделить на фигуры, но и то, что эти фигуры имеют четкие границы¹ и характерные правила исполнения.

Это такие фигуры как:

Выход — начало танца, продвижение вперед за два семпью и несколько допью, украшенное континенцами или репрезами. Длина выхода составляет 4–6 (в одном случае — Pietosa — 8) простых шагов. Из-за выхода другие части бассадацы исполняются не в том же месте зала, где начался танец. Эта фигура присутствует только в «коридорных» бассадацах. Началом «кабинетных» служит Презентация.

Презентация — сложная фигура, содержащая множество украшений в виде реверенц, мецавольт и полных поворотов. Презентация часто повторяется два раза — в одну, а за тем в противоположную сторону. В этом случае продвижения не происходит, так как исполнители возвращаются на свои места. Создается впечатление, что танцоры демонстрируют себя и раскланиваются со зрителями, находящимися вокруг них, и делают это в пределах того прямоугольника, в котором будут исполняться остальные части танца.

Обход одного партнера другим. Второй при этом или стоит, или поворачивается так, чтобы всегда быть обращенным к первому лицу. Обход состоит из двух семпью и нескольких допью. В случае, когда исполнителей четверо (Paziienza), фигура может быть украшена дополнительным проходом второго участника по восьмерке.

Кружение с партнером за одноименные руки. Во всех описанных случаях кружение осуществляется за два семпью и один допью. Обычно за ним следует

¹ Бассадацы Доменико тоже можно разделить на части, но границы этих частей могут быть смещены на один-два шага без потери смысла.

Pietosa	Gioliva	Cupido	Pazienza	Pelleg- rina	Alesan- dresca	Ginevra
выход	выход	выход	выход	презент.	презент.	презент.
обход	обход	финал 2	круж.	финал 2	презент.	презент.
выход	пробеж.	круж.	р.-с.-г.	круж.	круж.	круж.
обход	финал 1	р.-с.-г.	финал 1	р.-с.-г.	р.-с.-г.	поворот
пробеж.		финал 1		финал 1	финал 2	р.-с.-г.
р.-с.-г.						финал 1
финал 1						финал 2

Таблица 1: Последовательности фигур бассадапц Гульельмо.

кружение в обратную сторону, против часовой стрелки.

Расход-схождение-проход сквозь противоположную линию (далее — р.-с.-п.) — фигура, в которой партнеры расходятся друг от друга исполняя группу шагов, разворачиваются и сходятся обратно исполняя другую группу шагов. В некоторых случаях танцующие проходят друг мимо друга, разворачиваются снова и снова сходятся. Группы шагов в разных случаях используются разные, но поворот всегда одинаковый, с помощью мецавольты с последующими двумя репрезами.

Поворот — вольтатонда. Она может находиться в составе других фигур или между ними.

Пробежка. Два сальтарелло названы пробежкой очень условно — в бассадапце они очень медленные, хотя и должны исполняться с несколько большей экспрессией, чем допшьо. Пробежка заканчивается мецавольтой.

Финал 1 — репреза, вольтатонда за два допшьо, репреза, реверенца. Эта последовательность шагов не всегда находится в конце танца, но, наоборот, все бассадапцы Гульельмо завершаются одной из двух последовательностей шагов.

Финал 2 — мецавольта, репреза, репреза, реверенца.

Таким образом, бассадапцы Гульельмо можно записать в виде последовательности фигур (см. таблицу 1).

Фигур не очень много, но и комбинации из них не дают большого разнообразия вариантов. За р.-с.-г. всегда следует один из финалов, преимущественно первый. За кружением почти всегда — р.-с.-г.

Две бассадапцы (они не приведены в таблице) по своей композиции заметно отличаются от остальных — это *Principessa* и *Caterva*. Первая относится к «коридорному» типу, вторая к «кабинетному». В обеих отсутствуют фигуры, которые предполагают взаимодействие партнеров между собой, в обеих партии кавалеров и дам одинаковы, и только в описании говорится, что эти танцы исполняются любым количеством танцоров, которое может вместить зал или сцена. В силу этого *Principessa* и *Caterva* можно отнести к тому же типу, что

Chastelana
презент.
презент.
Выход
Кружение
финал 1
р.-с.-г.
финал 1
повторить все

Таблица 2: Последовательность шагов Chastelana.

Название	Длина (в шагах)	Ширина (в шагах)
«Коридорные»		
Gioliva	6	5
Cupido	10	5
Pazienza	10	9
Pietosa	16	5
«Кабинетные»		
Alesandresca	5	11
Pellegrina	7	17
Ginevra	8	13

Таблица 3: Размеры коридорных бассданц Гульельмо (в шагах).

и бассданцы Доменико.

Еще один танец, приписываемый Гульельмо (Chastelana), обнаружен в Нью-Йоркском манускрипте [Smith, 1995b, 49–50]. Эта бассданца разделяется на фигуры, как и остальные бассданцы Гульельмо (см. таблицу 2). Однако некоторые фигуры здесь утратили канонические формы: финал 1 исполняется без реверенцы (в первом случае она вовсе отсутствует, а во втором заменена на две континенцы), в р.-с.-г. после мецавольты между двумя репрезами исполняется вольтатонда за два семпьо. Также за двумя презентациями следует выход, что крайне нехарактерно для остальных бассданц Гульельмо. Все фигуры украшены большим количеством репрез и континенц. На основании всего этого можно сделать вывод, что Chastelana либо вообще не принадлежит перу Гульельмо, либо переписана до неузнаваемости при последующих постановках.

Итак, бассданцы Гульельмо разделяются по композиции на две почти равные группы. В таблице 3 представлены бассданцы (кроме Principessa и Caterva) и их размеры.

Заметим, однако, что действительно коридорной из них является только Pietosa. Ее длина превышает ширину более чем в три раза. Траектория остальных может быть вписана в близкий к квадрату прямоугольник. Pazienza и Cupido меньшей длины, чем Pietosa. К тому же Pazienza — весьма широкая бассадацца на четырех исполнителей, стоящих в шеренгу. Cupido является сюжетным танцем и рассчитан на то, чтобы зрители находились вокруг танцующих. Gioliva, как и Pazienza, можно вписать в квадрат (но меньшего размера). Таким образом, как минимум Pazienza, Cupido и Gioliva принадлежат к классу кабинетных бассадацца и предназначены для исполнения в небольшом зале, а не в длинном коридоре.

5. Особенности исполнения шагов бассдацца Гульельмо

Фигура «расход-схождение-проход сквозь противоположную линию» может дать нам косвенную информацию об особенностях исполнения некоторых шагов.

Если во время р.-с.-г. партнеры расходятся друг от друга за одну группу шагов, а сходятся за другую, то скорее всего эти группы имеют равную длину, то есть содержат одинаковое количество простых шагов. Это позволяет нам сделать предположение о некоторых особенностях исполнения шагов, которые использовал Гульельмо для этой фигуры. Шаги танцев XV века описаны крайне неподробно и поэтому имеют множество вариантов реконструкции, иногда принципиально отличающихся друг от друга. Анализ фигуры р.-с.-п. может дать косвенные доводы в пользу той или другой реконструкции.

Семпью — все исследователи реконструируют его как одинарный шаг.

Доппью — двойной шаг. Здесь мнения реконструкторов расходятся. Б. Спарти² и ее последователи предполагают, что этот шаг аналогичен доппью, описанному в XVI веке, состоящему из трех простых шагов. По мнению Дж. Джинджелл³ доппью содержит два простых шага и оттого называется двойным. Рассмотрим обе реконструкции применительно к р.-с.-п.

Бассадацца Ginevra содержит фигура р.-с.-п., в которой партнеры расходятся за два доппью и сходятся за два семпью и доппью. Это означает, что два семпью эквивалентны одному доппью, то есть один доппью содержит два, а не три простых шага (см. рисунки 3а и 3б). Аналогичную картину мы видим в двух других бассадаццах Cupido и Pellegrina (см. рисунки 3с и 3д соответственно).

Сальтарелло — шаг, производный от доппью, тоже, по-видимому, двойной⁴. На рисунке 4 видно, что по длине этот шаг эквивалентен доппью. Это не дает

² Барбара Спарти высказала это мнение во время мастер-классов в Санкт-Петербурге в рамках Фестиваля Старинного Танца 30 апреля – 5 мая 2009 года.

³ Джейн Джинджелл высказала это мнение во время мастер-классов в Санкт-Петербурге в рамках Осеннего семинара Фестиваля Старинного Танца 9-10 октября 2010 года.

⁴ Барбара Спарти высказала это мнение во время мастер-классов в Санкт-Петербурге в рамках Фестиваля Старинного Танца 30 апреля – 5 мая 2009 года.

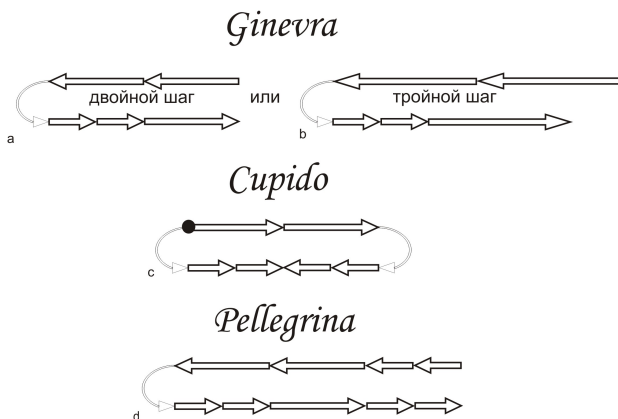


Рис. 3: Особенности исполнения шага допшьо. За и Зб — варианты реконструкции допшьо как двойного или тройного шага на примере *Ginevra*, Зс — реконструкция допшьо как двойного шага на примере *Cupido*, Зд — на примере *Pellegrina*.

нам информации о том, как исполнялся этот шаг, но указывает на то, как его исполнять не следует — как три простых шага, что предложено в реконструкции Б. Спарты.

Репреза *in galone* — редко встречающаяся фигура. Принято считать, что эта репреза исполняется боком строго по линии движения вперед или назад [Pesaro, 1995, 130–131]. В *Pietosa* она присутствует в фигуре р.-с.-п. Партнеры расходятся за два допшьо и сходятся за две репрезы *in galone*. Это означает, что репреза *in galone* содержит два простых шага. Такая реконструкция репрезы не очень популярна, однако, В. Стефенс и М. Целлио предлагают вариант двойной репрезы [Stephens, 1997]. Репреза в их понимании содержит два простых шага, а там, где нужна одинарная репреза, они предлагают исполнять так называемую мецарепрезу. Введение еще одного термина сильно усложняет понимание, тем более, что ни Доменико, ни Гульельмо никакую мецарепрезу не описывают.

Необходимо проверить, верно ли, что репреза в сторону содержит один простой шаг. Такая репреза содержится в балло из сборника Гуэльмо: например в *Mercantia* танцуется шесть репрез подряд, за которые партнеры расходятся в стороны друг от друга [Pesaro, 1995, 166–167]. Если бы репреза была двойная, то танцоры в конце фигуры оказались бы на расстоянии двадцати четырех простых шагов друг от друга. Это кажется маловероятным. Второй пример — *Marcesana* [Pesaro, 1995, 156–157]: здесь репреза присутствует в мизуре бассаданца, а в *Mercantia* она находилась в квадернарии. Правая репреза завершает

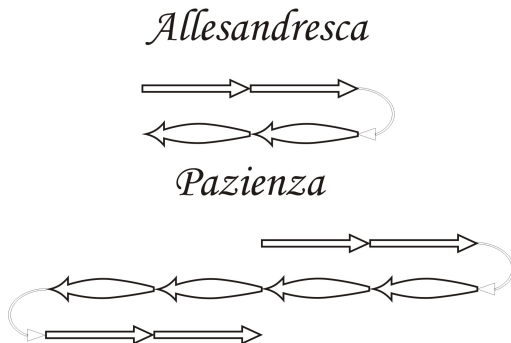


Рис. 4: Особенности исполнения сальтарелло на примере Allesandresca и Paziienza.

фигуру кружение, как по часовой стрелке, так и против. То есть если в одном случае они исполняется по ходу движения (второе вращение против часовой стрелки), то в другом — наоборот (первое). Маловероятно, что партнерам следует в середине кружения разойтись на четыре простых шага, тем более, что никаких шагов на то, чтобы сойтись обратно, не предлагается.

Итак, репреза это одинарный шаг, репреза *in galone* — двойной. Но в таком случае, какой должна быть репреза портогалеза, исполняемая по диагонали?

Репреза портогалеза присутствует только в *Principessa* и *Caterva*, но эти танцы именно из-за нее имеют неопределенную длину. Опять же, обратимся к балло. В Spero [Pesaro, 1995, 168–171] и Fiore de Virtu [Smith, 1995a, 173–174] репреза портогалеза присутствует в фигуре р.-с.-п. Оба танца содержат одну и ту же последовательность шагов, она изображена на рисунке 5.

По рисунку видно, что трех простых шагов в диагональ недостаточно, чтобы партнеры снова встретились, а три двойных практически точно покрывают это расстояние, а также что три репрезы портогалезы эквивалентны двум сальтарелло, то есть четырем простым шагам. Таким образом, репреза портогалеза содержит два простых шага.

6. Заключение

В данной работе мы рассмотрели одну группу бассаданц — бассаданцы Гульельмо. Бассаданцы других групп (Доменико, Лоренцо Медичи, Сиенского и Нью-Йоркского манускриптов), а также музыку бассаданц и особенности архитектуры дворцов и залов, в которых они исполнялись, мы попробуем описать в последующих работах.

Репреза портогалеза – двойная

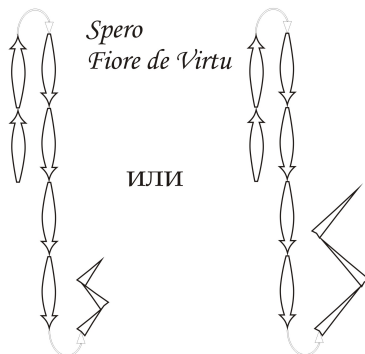


Рис. 5: Особенности исполнения репрезы портогалезы на примере Spero и Fiore de Virtu.

Список литературы

- [Апакидзе, 1978] *Апакидзе, В. В.* Методика строевой подготовки. Учебное пособие / В. В. Апакидзе, К. Бушманов, Р. Г. Дуков. — Москва: Воениздат, 1978.
- [Pesaro, 1995] *Guglielmo Ebreo of Pesaro.* De Pratica Seu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing / G. E. of Pesaro; Ed. by B. Sparti, M. Sullivan. — Oxford: Carendon Press, 1995.
- [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.
- [Stephens, 1997] *Stephens, V.* Joy and Jealousy book / V. Stephens, M. Cellio. — Pittsburgh, PA: Real Soon Now Press, 1997. — <http://sca.uwaterloo.ca/~praetzel/Joy-J-book/> .

Популярные танцы в Италии конца XVI века

«Новый итальянский стиль» был распространен в Италии по меньшей мере с середины XVI по конец XVII века ([Sparti, 2004a, 3–7], [Sparti, 1996, 263]). Наиболее полно он отражен в танцевальных трактатах таких мастеров как Ф. Карозо и Ч. Негри (таблица 1). Всего известно около двухсот описаний танцев «нового итальянского стиля». Практически все они имеют достаточно сложные схемы, и можно предположить, что значительная их часть исполнялась лишь эпизодически, а постоянный репертуар танцора этого периода был меньше. Для реконструкции танцевальной культуры Италии второй половины XVI – начала XVII веков важно выделить популярные танцы, то есть те, которые существовали в живой традиции и были широко известны.

Большинство авторов указанных трактатов начали учить танцам еще в середине XVI века ([Kendall, 2004, 75], [Sutton, 1995a, 13–19]). Тем не менее, поскольку описания танцев, которыми мы располагаем, относятся только к небольшому периоду 1581–1614 годов, о популярности определенных танцев можно говорить лишь применительно к концу XVI века, с осторожностью распространяя результаты анализа на более широкий период существования «нового итальянского стиля». Так, эволюция танцевальной моды в течение XVI–XVII веков может быть восстановлена лишь в самых общих чертах и в настоящей работе этот вопрос рассматриваться не будет.

Таблица 1: Описания танцев в итальянских трактатах

Год издания	Трактат	Количество схем
1581	Il Ballarino [Caroso, 1581]	81
1600	Noblità di Dame [Caroso, 1600]	49
1602	Le Gratie d’Amore [Negri, 1604]	45
1607	Libro di Gagliarda. . . [Lupi, 1607]	5
1614 (манускрипт)	Mastro da Ballo [Santucci, 1614]	10
Итого		190

Включение или невключение танца в сборник не может напрямую свидетельствовать об его известности или популярности. В книгах встречаются как танцы, сочиненные авторами сборников или другими мастерами, так и композиции, «исправленные» авторами или те, для которых автор сочинил новые вариации. Тем не менее, в тексте обнаруживается достаточное количество прямых

и косвенных указаний на степень известности различных танцев. Относительная скудость источников не позволяет делать точные и однозначные выводы, но некоторую информацию о сравнительной востребованности танцев можно почерпнуть и из имеющихся материалов.

Для выявления наиболее популярных композиций были проанализированы все известные сборники, относящиеся к «новому итальянскому стилю». Помимо четырех опубликованных работ (см. таблицу 1), для анализа была взята рукопись Сантуччи, которая по сути является подготовленным к печати манускриптом, а по структуре и содержанию близка к книгам Карозо и Негри.

При анализе не учитывались различные упоминания танцев в других источниках (художественной литературе, письмах, нотных сборниках и т. п.), потому что в общем случае практически невозможно убедительно доказать, что упомянутый танец действительно соответствует описанному в танцевальных книгах под тем же именем. Случаи совпадения названий для довольно непохожих танцев нередки в танцевальной истории Европы. Тем не менее, отдельные упоминания в нетанцевальных источниках использовались для проверки результатов анализа.

При работе с источниками были выделены следующие **признаки популярности танцев**.

Во-первых, наличие в самом тексте описания указаний на бытование этого танца в живой традиции. Сюда относятся упоминания о том, что «в этом танце обычно случается...», «в этом танце было принято» и тому подобные.

Во-вторых, наличие ссылок на этот танец в описаниях других танцев и шагов. Наличие такой ссылки, как «сделать эту фигуру так как в танце X» может говорить о том, что автор полагает этот танец X достаточно хорошо известным читателю. В этом пункте не учитывались ссылки вида «как описано в танце Y», поскольку в этом случае не предполагается знакомство читателя с танцем Y.

В-третьих, наличие сходных, но не идентичных описаний одного танца в сборниках разных авторов. Идентичность описаний свидетельствовала бы о передаче танца по записям, а не в живой традиции. При анализе источников идентичных описаний танцев обнаружено не было, хотя иногда сходство было довольно велико.

В-четвертых, наличие нескольких хореографий с различными эпитетами в названиях и отдельными общими чертами в хореографии и музыке, как например 'X all'Itagliana' (по-итальянски) или 'X Regolata' (королевский). Здесь учитывались также танцы, для которых был описан вариант 'Nuovo' (новый). Наличие таких вариантов может свидетельствовать о популярности исходного варианта танца или музыки.

Ни один из этих признаков, кроме первого, не может однозначно свидетельствовать о популярности танца, но одновременное наличие нескольких из них позволяет говорить об этом довольно уверенно.

Выделив признаки популярности, перейдем к рассмотрению того, какие танцы из описанных в сборниках соответствуют этим признакам и какие конкрет-

ные указания на популярность танцев можно найти в анализируемых источниках.

Упоминания о живой традиции носят разнородный характер, не все из них можно считать безусловными.

Карозо и Негри пишут в начале описания танцев Chiaranzana, Saccia d'Amore, Catena d'Amore практически одинаковыми словами, что «*В этом танце случается большое смятение, особенно в начале его, поскольку кавалеры бегают и соревнуются [друг с другом], чтобы успеть схватить даму, и в особенности [большое смятение происходит] когда получается так, что два кавалера собираются схватить одну даму, каковая, чтобы не поступить плохо ни с одним ни с другим, воздерживается до времени от того, чтобы идти танцевать*» ([Caroso, 1581, 178], [Negri, 1604, 277], [Negri, 1604, 281]). А в конце описаний авторы указывают, что «*в этом танце можно делать много других вариаций, но, чтобы он не был слишком утомительным, написав эти [вариации], я решил, что их будет достаточно*» ([Caroso, 1581, 179v], [Negri, 1604, 279], [Negri, 1604, 283]).

В 'Nobiltà...' неоднократно упоминаются Furioso, Ballo del Fiore, Piantone и Contrapasso в контексте приглашения на этот танец и ухода с него, и в некоторых описаниях есть указания, что «*кавалер, оставшийся после Ballo del Fiore, приглашает даму...*» [Caroso, 1600, 206]. Piantone при этом назван «*более известным, чем любой другой танец*» [Caroso, 1600, 86].

Негри пишет в заглавии к десяти описаниям, что эти танцы были «*введены в употребление автором*». Для нескольких танцев в различных источниках указано, что приведенная схема была исправлена автором, например Torneo Amorofo [Negri, 1604, 140], So Ben Mi [Negri, 1604, 222] и Contrapasso [Caroso, 1581, 173].

В описании Bassa, et Alta [Caroso, 1600, 163] Карозо пишет: «*поскольку наши предшественники объединяли Alta и Gioiosa...*», — что также может свидетельствовать о распространенности этого танца в прошлом.

К **ссылкам на предположительно общеизвестные танцы** можно отнести несколько упоминаний, встречающихся исключительно в книгах Карозо. В 'Il Ballarino' элементы трех танцев упоминаются при объяснении других танцев. Это 'volte del Contrapasso', 'intrecciatta come ... del Ballo detto il Furioso'¹ и несколько элементов из Barriera.

В 'Nobiltà...' при объяснении шагов упоминаются, помимо тех же трех танцев, еще Tordiglione, Pavaniglia, Bassa, et Alta, Gagliarda di Spagna, Conto del Orco, Nuova Regina и Moresca. Эти упоминания, судя по контексту, не обязательно свидетельствуют о популярности перечисленных танцев, но вероятно, что Карозо выбирал наиболее известные или важные для него танцы при пояснении описаний шагов.

¹ «Кружения из Contrapasso», «косичка ... из танца, называемого Furioso» соответственно. Под косичкой имеется ввиду проход, похожий на тот, что в XIX веке стал известен как chaîne.

Нельзя не отметить, что для Canario во всех трактатах описывается шаг *seguito batutto al Canario*².

Танцы, **встречающиеся в каждом или почти каждом сборнике** это: Canario, Tordiglione, Passo e Mezo, Pavaniglia, Barriera.

Также несколько танцев встречается в различных сборниках два или три раза. Из наиболее существенных это: Contrapasso, Gagliarda di Spagna, Spagnoletta, Piantone.

В некоторых случаях, например с Torneo Amoroso, нельзя с уверенностью сказать, насколько сходство разных описаний является случайным и имеем ли мы дело с двумя различными версиями одного танца или же совершенно разными танцами, у которых случайно совпало название.

Танцы, для которых имеются **производные версии**, это: Spagnoletta, Contrapasso, Barriera, Tordiglione, Pavaniglia, Furioso.

В названиях танцев часто встречаются такие существительные как: 'Regina', 'Bassa', 'Alta', но для них нет исходного варианта танца. 'Bassa', 'Alta' скорее всего восходят разделению танцев на «высокие» и «низкие», существовавшему в XV веке [Sutton, 1995b, 36], а слово 'Regina', вероятно, употреблялось для танцев, посвященных королевам.

В результате рассмотрения всех танцев Карозо, Негри, Сантуччи и Лупи было отобрано двадцать девять, для которых присутствует хотя бы один из четырех основных признаков популярности.

Предположительно популярные танцы (в скобках указано в каких источниках они описаны):

- **Passo e Mezo** ([Lupi, 1607, 218], [Caroso, 1581, 46], [Caroso, 1600, 128]);
- **Tordiglione** ([Lupi, 1607, 140], [Caroso, 1581, 167], [Caroso, 1600, 318]);
- **Canario** ([Lupi, 1607, 253], [Negri, 1604, 198], [Caroso, 1581, 181], [Santucci, 1614, 398]);
- **Pavaniglia** ([Negri, 1604, 132], [Caroso, 1581, 37], [Caroso, 1600, 101], [Santucci, 1614, 433], [Santucci, 1614, 440]);
- **Ballo del Fiore** ([Caroso, 1581, 157v], [Caroso, 1600, 313]);
- **Piantone** ([Caroso, 1581, 181v], [Caroso, 1600, 332]);
- **Corrente** ([Negri, 1604, 265]);
- **Chiranzana** ([Caroso, 1581, 176v]);
- **Catena d'Amore** ([Negri, 1604, 277]);
- **Caccia d'Amore** ([Negri, 1604, 281]);
- **Barriera** ([Santucci, 1614, 428], [Negri, 1604, 122], [Caroso, 1581, 77], [Caroso, 1600, 137]);
- **Furioso** ([Caroso, 1600, 264]);
- **Spagnoletta** ([Santucci, 1614, 423], [Caroso, 1581, 163]);
- **Contrapasso** ([Caroso, 1581, 173], [Caroso, 1600, 282], [Santucci, 1614, 451]);
- **Nizzarda** ([Negri, 1604, 268]);

² Дословно «ударная связка к Canario».

- **Bassa, et Alta** ([Caroso, 1600, 160]);
- **Villanico** ([Negri, 1604, 119]);
- **Torneo Amorofo** ([Caroso, 1581, 159v], [Negri, 1604, 140]);
- **Cortesia Amorofo** ([Negri, 1604, 161]);
- **Bassa delle Ninfe** ([Negri, 1604, 174]);
- **Galleria d'Amore** ([Negri, 1604, 189], [Santucci, 1614, 462]);
- **Allegrezza d'Amore** ([Santucci, 1614, 466], [Caroso, 1600, 204], [Caroso, 1581, 108]);
- **Laura Gentile** ([Negri, 1604, 209]);
- **Il Bizarro** ([Negri, 1604, 218]);
- **So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo** ([Negri, 1604, 222]);
- **Gagliarda di Spagna** ([Santucci, 1614, 455], [Caroso, 1581, 22v]);
- **Alta Regina** ([Santucci, 1614, 426], [Caroso, 1600, 96], [Caroso, 1581, 8]);
- **Conto del Orco** ([Caroso, 1581, 50v]);
- **Nuova Regina** ([Caroso, 1600, 91]).

При более подробном рассмотрении выделенных танцев можно увидеть, что по хореографическим особенностям они разделяются на несколько достаточно четко очерченных групп. Эти группы соответствуют принципиально различным формам построения танца. Ключевые отличия между формами заключаются не в наборе шагов (которые в большинстве случаев схожи), а в способах построения общей последовательности танца, числе танцоров, их взаимодействии, использовании сольных и импровизационных фрагментов.

1. Импровизационные танцы

К первой группе относятся танцы: Canario, Tordiglione, Passo e Mezo и Pavaniglia. Все они основаны на импровизации, когда в рамках довольно простой «скелетной» схемы танцоры исполняют вариации различной сложности. Луи и Сантуччи приводят отдельно вариации для этих танцев, не привязанные к основной схеме. Целью публикации являлась запись именно вариаций, а не общей схемы. Так, Негри в заглавии танца пишет: «*Новый Tordiglione с вариациями от автора [т. е. Негри]. . .*» [Negri, 1604, 193].

Pavaniglia несколько выбивается из этого ряда, поскольку к ней не публиковались отдельные наборы вариаций, но по отношению к повторениям Pavaniglia иногда употребляется термин *mutanza*³. Также для многих вариантов Pavaniglia указано авторство. Скорее всего, импровизации как таковой в этом танце не было, а танцоры исполняли подготовленный заранее набор вариаций. Это связано, по всей видимости, с тем, что во многих из описанных вариаций кавалер и дама исполняют одновременно согласованные друг с другом партии,

³ Дословно «вариация». Этот термин в итальянских танцевальных трактатах используется для обозначения достаточно сложных последовательностей движений, которыми танцор разнообразит повторения определенных фигур танца. В большинстве случаев *mutanza* — это сольная партия одного из партнеров.

в отличие от первых трех танцев, где кавалер и дама танцуют по очереди или более-менее независимо.

К этой группе очевидно должна относиться и гальярда, но в виде схемы танца она не описана ни в одном из сборников, хотя Негри посвящает ей всю вторую книгу своего трактата.

2. Танцы с переменной партнеров

К этой группе относятся три танца: Piantone, Ballo del Fiore и Corrente. Их отличительной особенностью является описанная последовательность приглашений. В этих танцах кавалер приглашал даму, танцевал с ней, делал реверанс и уходил на свое место, после чего дама приглашала кавалера, танцевала с ним, делала реверанс и уходила, этот кавалер приглашал новую даму и так далее.

Такая схема приглашений предполагает, что танец известен значительной части собравшихся. В 'Nobiltà. . .' именно Piantone и Ballo del Fiore указываются как танцы, которые танцуются перед или после описываемого. Эти же два танца в немного ином виде описаны у Арбо под названиями Lyonnoise gaillarde и Branle du chandelier⁴.

Corrente описана только у Негри и характерна тем, что приглашает не оставшийся после танца партнер, а, напротив, его приглашает другой кавалер или дама⁵. Сложно сказать, как именно определялось, кто именно из кавалеров и дам будет танцевать следующим.

Corrente предполагала, исходя из описания, несложную импровизацию в танце, а в Piantone самой существенной частью были гальярдные вариации. Хотя Карозо для этого танца описывает выход на негальярдных шагах, Негри пишет о нем именно как о чередовании партнеров в гальярде [Negri, 1604, 102].

3. Танцы в колонну

К этой группе относятся три танца: Chiaranzana, Catena d'Amore и Saccia d'Amore. Общим для них является то, что в них в единой колонне одновременно танцует множество пар, по-очереди повторяющих выбранную ведущей парой фигуру. При этом структура первых двух танцев тождественна структуре длинных английских контрдансов⁶.

⁴ Лионская гальярда и Бранль подсвечников, соответственно.

⁵ «... другой кавалер идет и берет эту даму и они танцуют вместе, и делают те же действия [т.е. танцуют также как описано выше], первый кавалер делает реверанс и возвращается на свое место, другая дама идет и берет кавалера и они танцуют также вместе, как делали первые, другая дама также делает реверанс и затем возвращается на свое место. И так продолжается эта corrente[, они танцуют] один за другим пока танец не закончится» [Negri, 1604, 265].

⁶ В двойных длинных (longways duple minor) английских контрдансах первая пара начинает танцевать со второй и, в результате одного повторения танца, меняется с ней местами. Следующее повторение первая пара танцует с третьей, и так далее, постепенно

Caccia d'Amore начинается также в общей колонне всеми парами одновременно, затем во второй фигуре пары проходят по всей колонне, как в первых двух танцах, а третья и четвертая фигуры являются игровыми. Негри пишет, что в качестве пятой части пары по очереди (т.е. без перемены партнеров) танцуют немного Piantone.

Танец под названием Chirintana, очень похожий на Chiaranzana, описан в XV веке [Nevile, 2004, 48–49]. Танцевальная игра под названием Caccia, повторяющая третью и четвертую фигуры Caccia d'Amore описана в письме, датированном 1559 годом [Corti, 1977].

Эти или подобные танцы были в течение длительного времени важной составляющей танцевальных развлечений итальянских дворян.

4. Популярные баллетти

В этой группе объединены типичные по структуре баллетти и каскарды⁷ для одной пары со схемой, не предполагающей особенной импровизации. От всех остальных подобных танцев их отделяет именно высочайшая популярность, выразившаяся во множестве дошедших до нас вариантов, упоминаниях при описании других танцев и шагов и значительном числе производных танцев на большее число танцоров. Эти «хиты» XVI века — Barriera, Spagnoletta, Furioso и Contrapasso.

По своему музыкальному и хореографическому содержанию названные танцы принципиально не отличаются от основной массы баллетти, но при этом каждый из них имеет свои характерные черты в музыке или танцевальных движениях. Все эти танцы в нескольких вариантах есть в книгах Карозо. У других авторов описана лишь часть танцев этой группы, а Furioso встречается исключительно в книгах Карозо.

Производные версии этих танцев обычно рассчитаны более чем на двух танцоров: например, Barriera Nuova рассчитана на шестерых исполнителей [Caroso, 1581, 171v], а Contrapasso [Da Farsi In Ruota] — на три, четыре или шесть пар, стоящих в кругу [Caroso, 1600, 284].

продвигаясь «вниз» и вовлекая всю колонну в танец. Пары, пришедшие на первое место, в свою очередь начинают танцевать партию первой пары. Для большинства длинных английских контрансов описан только один куплет и танец заканчивается, когда все пары возвращаются на свои места. В Chiaranzana и Catena d'Amore таких «куплетов» описано несколько, и по завершении одного, когда первая пара возвращается на свое место, она без перерыва начинает танцевать следующий. Из описаний можно предположить, что разнообразие таких куплетов было довольно велико, и в танце первая пара выбирала их на свой вкус.

⁷ О типах танцев и о различиях между баллетто и каскардой написано в работе Джулии Саттон [Sutton, 1995b].

5. Прочие баллетти

Для тринадцати танцев имеются определенные указания на их популярность, но не столь явные и значимые, как для танцев первых четырех групп. Вот полный список этих композиций: Bassa, et Alta, Gagliarda di Spagna, Villanico, Cortesia Amorosa, Bassa delle Ninfe, Galleria d'Amore, Allegrezza d'Amore, Laura Gentile, Il Bizzarro, So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo, Alta Regina, Il Conto del Orco, Nuova Regina.

Часть из них помечены Негри как 'messa in uso', т.е. «введенные в обиход». Некоторые встречаются в нескольких сборниках. На Gagliarda di Spagna, Il Conto del Orco и Nuova Regina Карозо ссылается в описаниях шагов в 'Nobiltà...'. В Bassa, et Alta есть упоминание о том, как ее исполняли «предшественники» [Caroso, 1600, 163], она также упоминается у Лопе де Вега в «Учителе танцев» [Vega, 1653, 134]⁸.

Популярность большей части этих танцев спорна, но предположительно выше, чем у других, не вошедших в этот список. Ввиду скудости свидетельств нельзя утверждать что-либо определенное относительно распространенности этих танцев.

Все перечисленные композиции, как и танцы предыдущей группы, ничем не выделяются из общей массы баллетти и каскард. Большинство из них составлены для одной пары.

6. Ницарда, Мореска и другие

Из всех рассмотренных танцев один не принадлежит ни к одной из перечисленных выше групп. Это Nizzarda, описанная у Негри. Вот что он пишет про этот танец: *«Ницарда — это веселый танец, к которому нельзя дать четких правил, как к другим танцам, поскольку всякий в своей стране его танцует по своему. Тем не менее, я расскажу немного о наилучшем варианте из возможных, когда кавалер и дама могут танцевать с определенной грацией»* [Negri, 1604, 268].

Далее следует описание, включающее такие слова: *«... после, взяв даму правой рукой под ее левую, и положив ее левую руку на плечо ... они делают прыжки вокруг [своей оси] ...»* [Negri, 1604, 268]. Упомянув Ницарду в «Учителе танцев», Лопе де Вега пишет о прыжках, каприолях и объятьях [Vega, 1653, 134v]. Также по характеру танца можно предположить, что вольта, описанная Арбо, родственна Ницарде [Arbeau, 1589, 63v].

Помимо Ницарды в рассмотренных трактатах можно встретить упоминания о таких танцах как Мореска, Mattacines и Зорра. Судя по всему, они были весьма вариативны, но принадлежали скорее к народной, нежели дворянской культуре, и для них не существовало сколько-нибудь строгих правил исполнения.

⁸ Эта пьеса была написана в 1594 году, но в работе использовалось издание 1653 года.

Таблица 2: Описания танцев в итальянских манускриптах

Датировка	Название	Количество схем
1559	Письмо с описанием Caccia [Corti, 1977]	1
1540–1560	Манускрипт ‘Tuscan balli’ [Corti, 1977]	4
До 1581	Манускрипт Chigi [Sparti, 2004b]	13
1601	Манускрипт ‘La Barriera’ ^a	1
Итого		19

^a В частной коллекции, информация взята из книги Барбары Спарти [Sparti, 2004b].

Для проверки результатов проведенного исследования можно рассмотреть дополнительно описания танцев из итальянских манускриптов XVI века. Всего известно четыре рукописных источника с описаниями танцев этого периода (Таблица 2).

Среди этих танцев одно описание (Caccia [Corti, 1977, 76]) относится ко второй группе «танцев в колонну», одно (Tortiglione [Sparti, 2004b, 51]) к первой «импровизационной», все остальные — это разнообразные баллетти. Среди них есть Barriera, Spagnoletta и Contrapasso [Sparti, 2004b, 44–51]. Некоторые танцы из описанных в манускриптах соответствуют баллетти Негри и Карозо, но есть и такие, которые не имеют соответствий в танцевальных трактатах.

Популярные танцы записывались, скорее всего, только если они имели достаточно сложную схему, запомнить и передать которую без помощи записи было бы затруднительно. С учетом этого можно утверждать, что включение в подборку описаний танцев из манускриптов не меняет существенно результаты анализа.

Системное изучение описаний танцев из итальянских сборников второй половины XVI – начала XVII веков позволяет выделить четыре характерных группы популярных танцев, условно названных: «импровизационные танцы», «танцы с переменной партнеров», «танцы в колонну», «популярные баллетти», а также группу баллетти промежуточной популярности и Ницарду, как танец вероятно народной традиции. При этом сами авторы танцевальных трактатов не выделяли подобных групп танцев в явном виде ни в порядке описания, ни по терминологии, применяемой по отношению к определенным танцам.

Относительная скудость источников не позволяет делать определенных выводов ни о сравнительной популярности этих танцев в различных областях Италии, ни о том, как она менялась с течением времени. Например, возможно, что Furioso, обладающий признаками популярности, был малоизвестен за пределами Рима, поскольку этот танец упоминает только Карозо. И, напротив, какие-либо из баллетти, не попавшие в списки популярных, на самом деле являлись таковыми, но по случайности не удостоились должного внимания со стороны

авторов трактатов. Тем не менее можно предположить, что выделенные группы танцев были распространены достаточно широко и что несколько танцев из каждой группы были известны значительной части танцоров.

Танцы, не вошедшие в число популярных, — это множество различных балетти, составляющих основную массу описаний танцев в рассмотренных трактатах. Они, судя по всему, не передавались в живой традиции, а ставились небольшим числом танцоров от случая к случаю к определенным празднествам. Среди этих композиций, вероятно, были и те, что исполнялись чаще остальных, но ранжировать по популярности эти танцы невозможно.

Упоминания Ницарды и Морески, относящихся, видимо, к народной традиции и потому не попавших в область интересов специалистов «высокого» стиля, говорят о том, что танцевальная культура второй половины XVI – начала XVII веков не исчерпывалась композициями, подробно описанными в известных сборниках, а включала в себя некоторое число менее формализованных танцев.

Проведенный анализ позволяет по-новому взглянуть на танцевальную культуру «нового итальянского стиля». Среди популярных в то время выделяются несложные танцы с достаточно ярко выраженной социальной ролью, такие как Nizzarda, Chiaranzana или Ballo del Fiore. Они зачастую связаны с народной танцевальной культурой или с танцевальной традицией XV века. Кроме того, очевидным образом проявляются две тенденции, характеризующие устремления итальянских танцоров и хореографов XVI – начала XVII веков. С одной стороны, усложняются схемы танцев и предполагается, что исполнители строго им следуют. Некоторые баллетти из ‘Nobiltà...’ намного превосходят по сложности и длине схем все известные до того. С другой стороны, большое значение отводится сольной импровизации, в которой танцоры могут поразить окружающих своей виртуозностью, исполнив лучшие из выученных ими шагов и связок.

Проведенное исследование также позволяет по-новому взглянуть на баллетти и их место в танцевальной культуре XVI – начала XVII веков. Многочисленные композиции имеет смысл рассматривать не как множество самостоятельных танцев, но как единый танцевальный жанр. Каждое отдельное описание баллетто представляет собой не зафиксированную танцевальную форму, а пример вариации в пределах общего жанра⁹ и, подобно описаниям вариаций гальярды или пассаменто, могло быть предназначено как для обучения, так и для непосредственного исполнения в исходном или переработанном варианте. Такие параллели прослеживаются и в том, что среди баллетти можно найти подходящие схемы для танцоров самых разных уровней.

Большое количество описаний баллетти говорит нам не о популярности самих этих танцев, а о популярности жанра как такового и о востребованности примеров хорошо составленных баллетти, из которых танцоры могли бы выбрать подходящие для исполнения в том или ином случае.

⁹ Хотя, например, спаньолетта часто упоминается современниками как отдельная форма

	Прямые указания	Ссылки на танец	Несколько описаний	Производные версии
Passo e Mezo	●		●	
Tordiglione	●		●	●
Canario	●	●	●	
Pavaniglia			●	●
Ballo del Fiore	●	●		●
Piantone	●	●		
Corrente	○			
Chiranzana	●			
Catena d'Amore	●			
Caccia d'Amore	●			
Barriera	○	●	●	●
Furioso	●	●		●
Spagnoletta			●	●
Contrapasso	○	●	○	●
Nizzarda	●			
Bassa, et Alta	○	○		
Villanicco	○			
Torneo Amorofo	○		○	
Cortesia Amorosa	○			
Bassa delle Ninfe	○			
Galleria d'Amore			○	
Allegrezza d'Amore			○	
Laura Gentile	○			
Il Bizzarro	○			
So Ben Mi Chi Ha Buon Tempo	○			
Gagliarda di Spagna			○	
Alta Regina			○	
Conto del Orco		○		○
Nuova Regina		○		

● — четкое, явное соответствие

○ — нечеткое, слабое соответствие

Таблица 3: Соответствие танцев признакам популярности.

Список литературы

- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T. Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* / T. Arbeau. — Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Caroso, 1581] *Caroso, F. Il Ballarino* / F. Caroso. — Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581. — <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/> .
- [Caroso, 1600] *Caroso, F. Nobiltà di Dame* / F. Caroso. — Venetia, Presso il Muschio, 1600. — <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso2/> .
- [Corti, 1977] *Corti, G. Cinque Balli Toscani Del Cinquecento* / G. Corti // *Rivista Italiana Di Musicologia, Firenze, L. S. Olschki*. — 1977. — Vol. 12, no. 1. — Pp. 73–82.
- [Daye, 1988–1991] *Daye, A. Skill and invention in the Renaissance ballroom* / A. Daye // *Historical Dance, Dolmetsch Historical Dance Society*. — 1988–1991. — Vol. 2, no. 6. — Pp. 12–15.
- [Kendall, 2004] *Kendall, G. Y. Theatre, dance and music in late Cinquecento Milan* / G. Y. Kendall // *Early Music, Oxford University Press*. — 2004. — feb. — Vol. 32, no. 1. — Pp. 74–95.
- [Lupi, 1607] *Lupi, L. Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo Canari è Passeggi* / L. Lupi. — Palermo, Per Gio. Battista Maringo, 1607. — <http://www.sca.org.au/del/lupi/> .
- [Negri, 1604] *Negri, C. Nuove Inventioni Di Balli Opera Vaghissima* / C. Negri. — Milano, Appresso Girolamo Bordone, 1604. — <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/> .
- [Nevile, 2004] *Nevile, J. The eloquent body: dance and humanist culture in fifteenth-century Italy* / J. Nevile. — Indiana University Press, 2004. — <http://books.google.ru/books?id=ZjNAsgWMv0gC> .
- [Santucci, 1614] *Santucci, E. Mastro da Ballo* / E. Santucci. — Манускрипт (Репринтное издание: Hildesheim 2004. Foreword by Bengt Häger, introduction by Barbara Sparti (Carina Ari Library Publications, Publication No. 1)).

танца, см., например, работу Анны Дей [Daye, 1988–1991].

- [Sparti, 1996] *Sparti, B.* Breaking down barriers in the study of Renaissance and Baroque dance / B. Sparti // *Dance Chronicle, Routledge.* — 1996. — Vol. 19, no. 3. — Pp. 255–276. — <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472529608569249> .
- [Sparti, 2004a] *Sparti, B.* Intoduction / B. Sparti // *Mastro da Ballo (Dancing-master), 1614.* — Hildesheim, G. Olms, 2004. — Pp. 1–96. — <http://books.google.com/books?id=HgHOAAAAMAAJ> .
- [Sparti, 2004b] *Sparti, B.* Balli to Dance and Play in a Sixteenth-Century Miscellany / B. Sparti, F. Carboni, A. Ziino // *Detroit Monographs in Musicology, Harmonie Park Press.* — 2004. — no. 42. — Pp. 31–54.
- [Sutton, 1995a] *Sutton, J.* Caroso's life / J. Sutton // *Courtly dance of the Renaissance: a new translation and edition of the Nobiltà di dame (1600).* — New York, Dover Publications, 1995. — Pp. 13–19. — <http://books.google.com/books?id=PBwqMyKQvM4C> .
- [Sutton, 1995b] *Sutton, J.* Dance types in Nobiltà di Dame / J. Sutton // *Courtly dance of the Renaissance: a new translation and edition of the Nobiltà di dame (1600).* — New York, Dover Publications, 1995. — Pp. 31–47. — <http://books.google.com/books?id=PBwqMyKQvM4C> .
- [Vega, 1653] *Vega, L. de.* El maestro de danzar / L. de Vega // *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España.* — En Madrid: por Melchor Sanchez, 1653. — Pp. 131–156. — <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=39065> .

Нотированные танцы французского барокко до 1700 года

1. Введение

В последнее время много внимания уделяется изучению балльных танцев XVII века. Эти исследования затруднены небольшим количеством и разрозненностью источников указанного периода. В 1700 году была опубликована «Хореография» Рауля-Ожера Фёйе, содержащая систему записи танцев Бошана-Фёйе [Feuillet, 1700a]. Но подавляющее большинство записанных ей социальных танцев относится к традиции позднего барокко первой трети XVIII века, а балльные танцы конца XVII века оказались забыты.

К настоящему моменту найдено около 400 схем танцев, записанных в нотации Бошана-Фёйе. В многочисленных статьях и конференциях, посвященных изучению танцевальной культуры XVII века, вопрос о разделении имеющихся балльных танцев на образцы нового и старого (существовавшего до 1700 года) стиля пока не рассматривался. Более того, все время с 1660-х по 1730-е годы часто объединяют в единый период, хотя на самом деле в танцах эпохи барокко можно выделить несколько этапов развития.

С другой стороны, французский стиль танца, чье развитие началось еще в конце XVI века, сохранял традиционные черты в течение всего XVII века, как минимум в танцах, использовавшихся в балльной зале. Как мы знаем из описания Рамо [Rameau, 1725, 49], основными танцами, исполняемыми на балах были вовсе не многочисленные композиции из специализированных ежегодников, а бранли, куранты и менуэт. Таким образом, часть танцевальной традиции, описанная еще Туано Арбо в книге «Орхезография» (где автор описывает бранли и куранту) [Arbeau, 1589], просуществовала вплоть до первой четверти XVIII века. Естественно предположить, что наиболее популярные танцы могли быть записаны современниками сразу после появления системы нотации танцев в 1700 году.

В настоящей работе проанализировано большинство из имеющихся схем и предложены критерии, позволяющие разделить их на танцы живой французской традиции, авторские хореографии середины и конца XVII века.

2. Характеристика источников

После широко известной Орхезографии Туано Арбо в нашем распоряжении имеется как минимум два источника, через призму которых мы можем проследить развитие французской традиции танца и зарождение французского стиля барокко. В первую очередь это анонимный манускрипт «Instruction pour danser...» [Instruction, 2000], авторство которого приписывается французскому танцмейстеру Эмеро¹, созданный в самом начале XVII века. Следующей книгой является «Апология танца» Де Лоза [Wildeblood, 2010], в которой автор очень подробно описывает наиболее распространенные танцы своего времени. Оба упомянутых источника, к сожалению, не содержат музыки, однако в 1636 году выходит «Универсальная гармония» Мерсена [Mercenne, 1636–1637], в которой автор не только приводит музыку к танцам, описанным Де Лозом², но и кратко описывает набор популярных танцев и ритм, в котором следует исполнять шаги.

После Мерсена танцы французской традиции во Франции появляются лишь после 1700 года в книгах Фёйе³, однако в Германии в 1659 году выходит сочинение Иогана Паша [Ravelhofer, 2000], который описывает несколько французских бальных танцев в виде серий упражнений⁴.

После публикации в 1700 году «Хореографии», во Франции появлялись как изданные, так и рукописные варианты схем бальных и балетных танцев. К сожалению, большая часть опубликованных танцев относятся уже к новой традиции авторских схем, по которым трудно проследить развитие французских танцев с XVI века. Более того, как мы знаем из описания бала Рамо [Rameau, 1725, 49], издаваемые хореографии вовсе не были так популярны, а вместо них на балах исполнялись танцы старой французской традиции. К счастью, часть из них сохранилась в нескольких рукописных собраниях нотаций⁵. Кроме того, несколько схем можно найти у немецких авторов⁶, поскольку, в отличие от француззов, они не стеснялись публиковать простые общеизвестные танцы.

Основная трудность анализа заключается в датировке каждой схемы и отде-

¹ Такое предположение было выдвинуто Анджином Фивз во вступительной статье к публикации факсимиле манускрипта [Instruction, 2000, 13].

² Танцы из манускрипта Эмеро были, как сейчас считается, записаны перед выходом «Терпсихоры» Михаэля Праеториуса [Praetorius, 1612], в которой издана соответствующая музыка.

³ Бальные танцы появляются уже в первом сборнике [Feuillet, 1700b].

⁴ Помимо упомянутых источников, существуют также два манускрипта Андре Лорана с английскими контрдансами во французском стиле [Lorin, 1685, 1688]. Поскольку эти танцы не принадлежат французской традиции, в данной работе они не рассматривались. Также в данной работе опущено рассмотрение танцев заведомо театральной или сценической традиции (манускрипт Фавье) [Favier, 1688].

⁵ Это манускрипты FL/Ms14.1 [Rés. 1163, 1728–1750?], FL/Ms16.1 [C. 3588, 1750?], FL/Ms17.1 [Descan, 1710–1720?], FL/Ms18.1 [Rés. 934, 1728–1750?] и манускрипт из библиотеки Карлсруе «Chorégraphie-Durlach 209/210» [Durlach 209/210, 1710?].

⁶ Готтфрид Тауберт в 1717 году опубликовал свой монументальный труд, посвященный танцам и включил туда три схемы курант и схему менуэта [Taubert, 1717].

	Branle	Courante	Gavotte	Passepied	Bourée	Gaillarde	Sarabande	Pavanne	Boesme	Canarie	Vocannes	Menuet
Emeraud (c1610) ⁷	X		X	X	X			X	X			X ³
De Lauze (1623)	X	X	X			X						X ³
Mersenne (1636) ⁹	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X ³
Pasch (1659)	X	X					X					
Схемы	X ¹⁰	X	X ¹¹	X	X	X		X		X	X	X ¹²

Таблица 1: Танцы, описанные в источниках XVII века.

лении традиционных элементов от авторской хореографии. Для сравнительного анализа были составлены списки танцев, описанных в источниках XVII века. Кроме того, отдельно рассматривались нотированные схемы танцев. Результаты этого анализа приведены в таблице 1. Здесь отмечены танцы, упоминаемые в соответствующих танцевальных учебниках. В последней строке указаны схемы похожих или аналогичных танцев, которые имеются в записи нотацией Бошана-Фёйе.

В данную таблицу менуэт включен последним столбцом. К настоящему моменту этот танец интенсивно исследуется историками танца по всему миру, но его история в XVII веке далека от понимания. По этой причине подробный разбор менуэта в данную работу не включен, хотя уже в конце XVII века он занял важное место среди бальных танцев.

3. Методы анализа схем танцев

Чтобы выявить схемы танцев, которые могли бы принадлежать к старой традиции были выбраны несколько критериев.

⁷ В манускрипте также содержится танец La Gilotte, который по своей структуре является танцем в каре под гавотную музыку. Возможно, он принадлежит к тому же типу танца, представителями которого позже будут Le Cotillon (FL/1705.1/03 [Feuillet, 1705]) и, возможно, Le Cotillon des Fêtes de Thalie (FL/1716.1/03 [Dezais, 1714]).

⁸ Современными исследователями считается, что менуэт произошел от бранля Пуату. В указанном источнике содержится описание бранля, а не менуэта.

⁹ Помимо указанных в книге Мерсенна также упомянуты Courante a la Reyne, Volte и Moresque, однако для этих танцев схем найдено не было.

¹⁰ К сожалению, из всех бранлей в нотации записана только сюита бранлей Les Tricotets (Ms16.1/01 [С. 3588, 1750?; Durlach 209/210, 1710?]).

¹¹ Танец Le Cotillon, несмотря на название музыкальной формы «Branle», очень похож на фигурный гавот La Gilotte, см. примечание 17.

¹² Имеющиеся у нас описания менуэта указывают, что это был импровизационный танец, базовый вариант схемы появляется лишь в 1717 году у Тауберта [Taubert, 1717], причем до этого во французских и немецких источниках уже встречаются схемы «фигурных» менуэтов

	LMC	FL	Музыка	«Старые»	Шаги	Схема	Упоминания
La Courante	2300	Ms14.1/01	— ¹³		x	x	x
Courante simple an der hand	2340	1717.2/01	—		x	x	x
Courante simple von der hand	2360	1717.2/02	—		x	x	x
Courante figuree von der hand	2320	1717.2/03	—		x		x
Le Vieux Canarye	8360	Ms17.1/26	—	x	x	x	x
Le Cotillon	2280	1705.1/03	—	x ¹⁴	x	x	
La Vielle (Petite) Bouree	6840	Ms14.1/03	[1701] ¹⁵	x	x	x	x
La Vielle Gaillarde	8320	Ms17.1/59	1650	x	x	x ¹⁶	x
La Bocannes	1420	Ms17.1/29	1636				x
La Duchesse	2520	Ms17.1/30	1650				x ¹⁷
Les Tricotets	8180	Ms16.1/01	[1701] ¹⁸		x	x	x ¹⁹
La Contredanse	2140	1700.2/04	1654				
La (vielle) Mariee	5360	1700.2/02	1655	x			
Le Vieux Rigaudon	8380	Ms17.1/68	1686	x		x ²⁰	
La Bourree d'Achille	1480	1700.2/01	1687				
La Vielle Pavanne	8340	Ms17.1/60	1690	x			x
La Savoye	7980	1700.2/07	1697				
La Forlana	4800	1700.2/08	1697				
Le (Vieux) Passepied	6620	1700.2/03	1699	x	x		x
Le Rigaudon des Vaisseaux	7400	1700.2/05	1699				
La Conty	2220	1700.2/09	1699				
La Bourgogne	1560	1700.2/06	1700				

Таблица 2: Танцы «старого стиля».

В первую очередь рассматривались **названия танцев** или явное указание в его описании. Если в названии (или в описании) присутствует слово «старый», то, скорее всего, автором записи указанный танец воспринимался как уже давно существующий, возможно, танец предыдущего поколения или вышедший из употребления. Возможна также другая ситуация: был сочинен еще один танец с таким же названием и прилагательное «старый» необходимо для различения этих двух композиций (примерами могут быть *La Vielle Mariée* и *Le Vieux Passepiéd*). Поэтому, хотя наличие прямого указания и выделяет сразу старые танцы²¹, этот список нуждается в уточнении по другим критериям.

Важным показателем, косвенно указывающим на возможную принадлежность танца к традиции раннего времени, является **датировка музыки**, предложенной для танца в оригинальном описании. У большинства танцев эпохи барокко музыка определяет хореографию, и весьма вероятно, что танец был сочинен после появления соответствующего музыкального произведения. Из этого правила, разумеется, есть исключения: так, большинство популярных танцев французского Ренессанса могли исполняться под различные мелодии, имеющие необходимую для танца форму²².

Используемые шаги также являются признаком, по которому можно отличить танец раннего периода от танца нового стиля эпохи Фёйе и Пекура. В первую очередь рассматривается количество различных шагов и связок, использующихся в танце. Набор шагов также позволяет с большой уверенностью выделить танцы, которые являются прямыми наследниками ренессансной традиции и танцы, которые не являлись результатом работы хореографа, но представляли из себя более свободные схемы, чем поздние хореографии. В ранних

¹³ Для танцев без музыки или с музыкой, не имеющей датировки, в этом столбце стоит «—».

¹⁴ Во вступительном тексте перед публикацией этого танца [Feuillet, 1705] Фёйе пишет, что *Le Cotillon* — это очень старый и хорошо известный танец.

¹⁵ По другим признакам этот танец относится к более ранней традиции, чем время написания музыки; указана дата самой ранней известной нотной записи.

¹⁶ Схема этого танца содержит резкие повороты, однако это обусловлено спецификой гальярдного шага.

¹⁷ Об упоминаниях этого танца мне сообщил Убер Хазебрук, чья работа, также посвященная танцам XVII века, готовится к публикации.

¹⁸ По другим признакам этот танец относится к более ранней традиции, чем время написания музыки; указана дата самой ранней известной нотной записи.

¹⁹ Этот танец не упоминается в учебниках, но присутствует в некоторых словарях [Richelet, 1680, стр. 488]

²⁰ В схеме этого танца повороты плавные, однако целиком танец оставляет впечатление авторской схемы, а не свободного перемещения.

²¹ В список входят *Le Vieux Canarye*, *La Vielle Bourée*, *La Vielle Gaillarde*, *La Vielle Mariée*, *La Vielle Pavanne* и *Le Vieux Passepiéd*.

²² Как будет видно из сравнения имеющихся схем, такая возможность предполагается для одного танца — куранты. Для танца *La Courante* дата сочинения музыки неизвестна, а для трех схем курант, опубликованных в сочинении Тауберта (*Courante simple an der hand*, *Courante simple von der hand*, *Courante figuree von der hand*) музыка не приведена [Taubert, 1717]. Тем не менее, для танца необходима музыка куранты с определенным числом тактов.

танцах набор шагов ограничен. Так в курантах (*La Courante*, *Courante simple an der hand*, *Courante simple von der hand*, *Courante figuree von der hand*) используются практически исключительно связки *coupé+demi-coupé* и *pas grave+demi-coupé*, *Le Vieux Canarye* большей частью состоит из *demi-coupé* различных форм, *La Vielle Bourée* использует шаг *pas de bourée*, *Le Vieux Passepiéd* построено на шагах *menuet à trois mouvement*, *Les Tricotets* содержит *demi-contretemps* и *sissonne*. Танец *Le Cotillon* состоит из связки *contretemps+sauté* и шагов *demi-contretemps* и *chassée*. Особенно интересен танец *La Vielle Gaillarde*, построенный на связке *pas de gaillarde+coupé*: именно эту связку Де Лоз описывает как основной шаг гальярды [Wildeblood, 2010].

С предыдущим признаком тесно связан еще один — **сложность схемы танца**. Автор настоящего исследования предполагает, что ранние схемы были проще поздних. При анализе оценивалось наличие строгих направлений, углов и трудных фигур, которые требовали бы от танцора специального предварительного изучения и запоминания. Работа с этим, довольно неоднозначным на первый взгляд, признаком на уже отобранных танцах дает очень хорошие результаты. Так, например, для различных курант мы имеем движение по кругу, а в *Vieuille Bourée* все фигуры имеют лишь плавные закругления, не предполагающие соблюдения строгих ракурсов, которые становятся очень важны в танцах французских хореографов начала XVIII века.

Последним в списке, однако далеко не последним по важности, выступает такой признак, как **упоминания в ранней литературе** названий танцев. Исследования в этом направлении далеки от завершения, и для данной работы брались только упоминания в ранних учебниках танца и некоторых словарях XVII века²³.

Ниже приведена таблица со всеми отобранными танцами и отмечено, каким именно критериям удовлетворяет тот или иной танец. Для сравнения в эту же таблицу помещены танцы из сборника Фёйе [Feuillet, 1700b]. Это — первый сборник балльных танцев, который вышел сразу после публикации системы нотации, так что разумно предполагать, что в него вошли распространенные к тому времени танцы, и, публикуя их, Фёйе хотел показать, как его система нотации позволяет записывать уже известные всем танцы. С другой стороны, даты создания музыки часто позволяют предполагать, что некоторые из этих танцев могли быть написаны раньше последних годов XVII века. В приведенной таблице танцы упорядочены по времени написания музыки. Во втором и третьем столбцах находятся номера записей по каталогам Литл и Марш [ЛМС, 1992] и Франсин Лансло [Lancelot, 1996]. В столбцах «Шаги» и «Схема» отмечены танцы с соответственно простым набором шагов или несложной схемой. Наконец, в последнем столбце отмечены танцы, упоминания о которых встречаются

²³ По этому признаку в список попали два танца: *La Duchesse* и *Les Tricotets*. Последний, по сути являющийся соитой браблей, упоминается и как самостоятельный танец, и по названиям отдельных частей. Все эти сведения об упоминаниях танцев получены в частной беседе с Убером Хазебруком.

в танцевальной литературе XVII века.

4. Заключение

После сопоставления всех отобранных танцев становится возможным разделить исследуемые схемы на три группы, соответствующие трем этапам развития французской традиции в бальной зале.

К первому этапу относятся танцы живой традиции, берущие свое начало еще в конце XVI – начале XVII века:

- Куранта,
- Бурре,
- Канарио,
- Гальярда,
- Пасспье.

Для всех этих танцев, кроме пасспье, есть соответствующие схемы, указанные во второй таблице, причем с большой долей уверенности можно утверждать, что указанные схемы были употребимы в середине XVII века в бальных залах во Франции. Отдельно к этой группе следует добавить танец, сильно изменившийся в течении XVII века – менуэт, произошедший из бранля Пуату. Для него у нас нет ранней канонической схемы, однако в конце века он прочно занимает свое место среди бальных танцев.

Ко второму этапу относятся танцы, схемы которых напоминают авторские хореографии:

- La Vocannes,
- La Duchesse,
- Les Tricotets²⁴,
- Le Vieux Rigaudon,
- La Vielle Mariée,
- La Vielle Pavanne.

Хотя по названию музыкальной формы²⁵ некоторые из этих танцев совпадают с одноименными танцами Ренессанса, хореографически все они представляют собой примеры ранних авторских схем.

И, наконец, к третьему этапу развития бальных танцев до 1700 года относятся танцы из первого сборника танцев для бала [Feuillet, 1700b]:

- La Bourrée d’Achille,
- La Vielle Mariée²⁶,

²⁴ Возможно, сюита бранлей Les Tricotets является не авторской схемой, а танцем живой традиции, поскольку существующие записи не являются копиями друг друга и содержат некие расхождения в схеме. Однако это требует дальнейшего исследования.

²⁵ Так, La Vocannes и La Duchesse — куранты.

²⁶ Танец La (Vielle) Mariée включен в два списка, так как сложно выявить, относится ли он к более раннему этапу развития хореографий бальных танцев.

- Le Passepiéd²⁷,
- La Contredanse,
- Le Rigaudon des Vaisseaux,
- La Bourgogne,
- La Savoye,
- La Forlana,
- La Conty.

Все эти танцы представляют собой авторские схемы различной сложности. Отличие последних от танцев из предыдущего списка заключается в использовании более богатого набора шагов и более сложных схем.

Таким образом, настоящее исследование позволяет выделить схемы танцев, относящиеся к XVII веку. Эти схемы помогают проследить развитие бальной хореографии во Франции во второй половине XVII века. Традиция социальных танцев оказывается разделена на три составные части: танцы живой традиции, ранние авторские схемы, тесно примыкающие к танцам живой традиции и схемы французских хореографов последней четверти XVII века. Развитие традиции французских танцев оказывается очень похожим на развитие Нового Итальянского стиля²⁸ с той лишь разницей, что происходит на век позже.

Список литературы

- [Кондратенко, 2014] *Кондратенко, Р.* Популярные танцы в Италии конца XVI века / Р. Кондратенко // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. 2012–2013 годы. — СПб: КультИнформПресс, 2014.
- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres: imprimé par Iehan des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Descan, 1710-1720?] *Descan.* Chorégraphie (Manuscript Descan) / Descan. — 1710-1720? — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Paris, FR.14884. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f> .
- [Dezais, 1714] *Dezais, J.* Quatorzième recueil de danses pour l'année 1716 / J. Dezais. — Paris, 1714.

²⁷ Хотя танец пассье был известен еще в манускрипте Эмеро [Instruction, 2000], конкретная схема Le Passepiéd относится, скорее всего, к последним годам XVII столетия.

²⁸ Описание популярных танцев и их соотношение с многочисленными записанными балли можно найти в статье «Популярные танцы в Италии конца XVI века» [Кондратенко, 2014].

- [Favier, 1688] *Favier, J.* Le Mariage de la Grosse Cathos / J. Favier. — BNF, RES- F-534, 1688. — Manuscript. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103682c.r=.langEN> .
- [Feuillet, 1700a] *Feuillet, R.-A.* Choregraphie ou l'art de d'écrire de dance par characters, figures et signes demonstratifs... / R.-A. Feuillet. — Paris, 1700.
- [Feuillet, 1700b] *Feuillet, R.-A.* Recüeil de danses composées par Mr. Pecour / R.-A. Feuillet. — Paris, 1700. — Ссылка на переиздание 1709 года. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.252> .
- [Feuillet, 1705] *Feuillet, R.-A.* Quatrième recüeil de danses de bal pour l'année 1706 / R.-A. Feuillet. — Paris, 1705.
- [Durlach 209/210, 1710?] *I., S.* Chorégraphie — Durlach 209/210 / S. I. — 1710? — Unpublished manuscript, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Durlach 209/210. — <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/19857>; <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/19926> .
- [Instruction, 2000] Instruction pour dances. An anonymous manuscript / A. Feves, A. L. Langston, U. W. Schlottermüller, E. Roucher. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.
- [Lancelot, 1996] *Lancelot, F.* La Belle Dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995 / F. Lancelot. — Paris: Van Dieren Éditeur, 1996.
- [C. 3588, 1750?] Les petilles danse ou bien / Les tricotés. — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, C. 3588 (FL/Ms16.1).
- [LMC, 1992] *Little, M. E.* La Danse Noble / M. E. Little, C. G. Marsh. — New York: Broude Brothers Limited, 1992.
- [Lorin, 1685] *Lorin, A.* Livre de Contredanse présenté à Roi / A. Lorin. — Paris, 1685. — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90600978> .
- [Lorin, 1688] *Lorin, A.* Livre de Contredance du Roi présenté a Sa Majeste / A. Lorin. — Paris, 1688. — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060096v> .

- [Mercenne, 1636–1637] *Mercenne, F. M.* Harmonie universelle / F. M. Mercenne. — Paris: Sebastien Cramoisy, Pierre Ballard, 1636–1637. — http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_%28Mersenne,_Marin%29 .
- [Praetorius, 1612] *Praetorius, M.* Terpsichore / M. Praetorius. — Bedruckt in Fürstlicher Druckerey, 1612.
- [Rameau, 1725] *Rameau, P.* Maître a danser / P. Rameau. — Paris, 1725.
- [Ravelhofer, 2000] *Ravelhofer, B.* Antleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen Johann Georg Pasch / B. Ravelhofer. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.
- [Rés. 1163, 1728–1750?] Rés. 1163. — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, Rés. 1163 (FL/Ms14.1/).
- [Rés. 934, 1728–1750?] Rés. 934. — Unpublished manuscript, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, Rés. 934 (FL/Ms18.1/).
- [Richelet, 1680] *Richelet, P.* Dictionnaire françois / P. Richelet. — Geneve: Jean Herman Widerhold, 1680. — <http://books.google.ru/books?id=b8dFAAAAcAAJ> .
- [Taubert, 1717] *Taubert, G.* Der Rechtschaffener Tanzmeister / G. Taubert. — Leipzig, 1717.
- [Weber, 1962] *Weber, H.* Michael Praetorius' Terpsichore / H. Weber. — 1962.
- [Wildeblood, 2010] *Wildeblood, J.* Apologie de la danse by F. de Lauze / J. Wildeblood. — Noverre, Noverre Press, 2010.

Лариса Пылаева

Хореография сценических танцев французского барокко в контексте риторической диспозиции (на примере жанра пассакалии)

Известно, что танец барокко подчеркнуто риторичен. Но, пожалуй, ярче всего это качество проявляется в искусстве французского *belle danse*. Оно переживает свой высочайший взлет в период правления Людовика XIV, вошедший в историю Франции как «Великий век».

Его представителям в очередной раз актуализируются художественные идеи античности, в том числе — о тесном единстве танца с музыкой и словом — следовательно, и с риторикой.

Кроме того, риторическое понимание танца завещает своим соотечественникам лангрский каноник Туано Арбо. В знаменитом трактате «Орхезография» он определяет танцевальное искусство как «род безмолвной риторики». И это утверждение блистательно доказывается многими и многими французскими исполнителями, композиторами, хореографами *Grand Siècle*, создающими танцы для королевских балов, празднеств, театральных спектаклей во времена Короля-Солнце и Ж.-Б. Люлли.

Феномен сценического танца становится поистине неотъемлемым от риторики — в том плане, что исполнитель выступает на театральных подмостках перед широкой зрительской и слушательской аудиторией. Исполнение танца уподобляется ораторскому высказыванию — но высказыванию особого рода. Словам и выражениям речи становятся адекватны танцевальные движения, позы, жесты. С их помощью публика понимает весь смысл танцевального номера. Постановщик тщательно отбирает и распределяет внутри композиции танца выразительные элементы хореографии — так же, как оратор определяет комплекс риторических фигур и их место по ходу высказывания.

Очевидно, что основной принцип построения «речи» танцора, как и других художественных феноменов, развертывающихся во времени, подчиняется универсальной формуле «начало — середина — конец». Хореограф выделял эти важные моменты, ориентируясь, как правило, на уже сочиненную музыку. Работая над композицией танца, он соотносил ее с готовой музыкальной формой, но также с законами организации ораторской речи, зафиксированными в учении о риторической диспозиции.

Для танца апеллирование к ее правилам считалось необходимым. На это указывает, например, М. де Пюр. Он считает, что деление танца на части в соответ-

ствии с принципами риторики *«должно помочь запоминать различные детали и многочисленные разделы речи танцора»* (цит. по: [Mather, 1987, 87]).

Разумеется, что внутренняя структура хореографической композиции имела свои особенности. Но в целом в ней учитывались «риторические возможности» самих музыкальных форм, характерных для танцевальных жанров барокко. Среди них, по нашему мнению, к риторизации в наибольшей степени склонны пассакалии и чаконы.

Поначалу это утверждение может показаться противоречивым, поскольку принцип повторности (хотя и варьированной), лежащий в основе вариаций на басса остинато (пассакалия) или же на мелодико-гармонический комплекс остинато (чакона) не очень-то согласуется с векторностью риторического высказывания. Но парадоксальным образом этот же самый принцип повторности в случае с остинатными вариациями гораздо меньше (чем, например, в куплетном рондо или простой двухчастной форме — столь характерных для барочных танцев) препятствует поэтапности развертывания мысли.

Так происходит потому, что в остинатных вариациях повторность распространяется, как правило, на равновеликие построения. Их примерная масштабная идентичность обосновывается необходимостью последовательно закрепить в памяти каждую стадию длительно разворачивающейся формы. Претворение же закономерностей риторической диспозиции позволяет в известной степени преодолеть свойственную остинатным вариациям некоторую схематичность и инерцию движения, вносит присутствие сквозного способа формообразования.

К риторическому прочтению пассакалий и чакон располагает их значительная временная продолжительность: образцы данных жанров были самыми масштабными среди танцев барокко, в особенности во французских музыкально-сценических спектаклях XVII – начала XVIII веков. Укоренившиеся на французской сцене при Людовике XIII, у Ж.-Б. Люлли, А. Кампра, М. Маре пассакалии и чаконы становятся монументальными, грандиозными композициями. Достаточно упомянуть такие сценические танцы Люлли, как чакона из «Роланда», насчитывающая 248 тактов, или «Пассакалия Наслаждений» из «Армиды», длительностью звучания около двадцати минут.

Настрой на восприятие чаконы или пассакалии как развернутого высказывания обусловлен художественным воздействием остинатных вариаций, секрет которого, согласно тонкому замечанию В. А. Цуккермана, *«заключается в том, что «бесконечная» цепь басов гармонирует с духом повествовательности. . . »* [Цуккерман, 1974, 119].

С общим принципом построения риторического выступления (изложение главной мысли и ее последующая аргументация, осуществляемая различными приемами и средствами) пересекается основа складывания музыкальной формы — сопряжение единства, мощным фактором которого является выдержанная басовая формула, с разнообразием, достигаемым варьированием в верхних голосах.

Отдельно хочется подчеркнуть лаконичность и содержательную емкость темы вариаций — качества, сближающие ее с исходным тезисом ораторской речи. Подобно тому, как высказывание оратора в результате некоего движения мысли по кругу в заключении возвращается к первоначальному изречению, в пассакалии или чаконе последнее проведение темы может либо звучать в своем исходном виде, либо заметно динамизироваться, свидетельствуя о заключительной кульминации.

Вариации же выступают как отдельные этапы развертывания идеи, заявленной в теме. Применяемые в них фактурные, тонально-гармонические, динамические средства действуют подобно разнообразным риторическим приемам и фигурам (не говоря уже об их музыкальных эквивалентах, тонко вплетаемых в фактуру музыкально-риторических фигур, наделенных устойчивым смыслом)¹.

Обладающие различной степенью внутренней напряженности, отдельные вариации, а также их группы обычно функционально дифференцированы, что дает основание для аналогий с разделами риторической диспозиции².

Согласно наблюдениям американских исследователей французского барокко Б. Мазер [Mather, 1987] и П. Ранум [Ranum, 1982], [Ranum, 1985], в сценических танцах Grand siècle прослеживается пятичастная риторическая диспозиция, предложенная французским грамматистом Б. Лами для ораторской речи³.

Рассмотрим действие такового риторической диспозиции, имеющей пятичастную структуру (exordium — narratio — confutatio — confirmatio — peroratio) на примере Пассакалии из восьмой сцены V акта лирической трагедии Ж.-Б. Люлли «Персей» (1682). Поскольку оригинальной хореографии Пассакалии, созданной самим композитором, не сохранилось⁴, мы обращаемся к постанов-

¹ Чрезвычайно интересно о роли риторических фигур в содержательном контексте органичной пассакалии И. С. Баха пишет В. Н. Холопова [Холопова, 1999, 131].

² Например, в Чаконе Баха для скрипки соло В. А. Цуккерман констатирует следующие функции вариаций: «вступительная» (такты 89–92), «импульс для последующего» (такты 149–152), «переходная функция» (такты 209–216), «прослойка» или «средостение» между вариациями, которые не должны соприкасаться (такты 121–124), «вкрапления» в однородный характер движения (такты 57–60, 77–84) [Цуккерман, 1974, 126]. Среди выделенных функций с функциями разделов диспозиции можно соотнести первую, которой наделяется риторическое exordium, и последнюю — аналогичную действию риторического confutatio, распознающееся по введению контраргументов доказательства.

³ Пятичастная модель диспозиции, рассмотренная Б. Лами в его труде «Риторика, или Искусство речи» [Lamy, 1675], широко применялась в различных областях художественной практики. Правда, наряду с этой моделью в ораторском искусстве имела место четырехчастная диспозиция, описанная в Ф. Помеем «Королевском словаре» [Romeu, 1671] и трехчастная, используемая для поэтического выступления и закрепленная тем же Лами в другой его работе — «Новые наблюдения над поэтическим искусством» [Lamy, 1688]. Особенности всех указанных моделей подробно обсуждаются во второй главе монографии, подготовленной автором настоящей статьи [Пылаева, 2010, 45–76].

⁴ Это касается всех танцевальных номеров из музыкально-сценических произведений Люлли, так как система танцевальной нотации, П. Бошана — Р.-О. Фейе, зафиксированная в трактате «Хореография» вошла в обиход после смерти суперинтенданта музыки и главы королевской Оперы, последовавшей в 1687 году.

ке, осуществленной в 1703 году Л. Пекуром⁵. Ее схема состоит из двенадцати фигур — соответственно числу разделов музыкальной формы, обозначенных Люлли характерным для французской традиции термином *couplet* (куплет). Куплеты представляют собой объединенные попарно четырехтакты⁶ — кроме последнего куплета, в который входят три минимально различающихся четырехтактных построения.

Основная тема, как и положено в пассакалии, звучит в басу (с точными либо несколькими видоизмененными повторами); в верхних голосах происходит свободное мелодическое варьирование.

Исходя из предложенного Пекуром следования хореографических фигур и их соотношения с границами куплетов, можно представить, что риторическая диспозиция танца выстраивается следующим образом⁷.

Exordium (такты 1–17) включает две фазы, несколько отличные по своей роли в рамках начального раздела, имеющего вступительный характер. Во время звучания первого восьмитакта исполнители выражают признательность присутствующим, словно «знакомятся» с публикой. Дважды исполняя одинаковый комплекс элементов (повторяемых с другой ноги), они двигаются по прямой линии к авансцене и тем самым приближаются к публике [Feuillet, 1704, 79].

Во второй фазе *exordium* (такты 9–17) каждый танцор как будто заявляет о себе. На краткое мгновение партнеры останавливаются, делают повороты в противоположные стороны и отдаляются друг от друга. В завершении фигуры они меняют местами — словно готовясь к новому этапу выступления [Feuillet, 1704, 80].

Хореография первого раздела в целом нейтральна: преобладают несложные однотипные шаги, ближе к завершению включается небольшое число прыжков. В музыке проявлением начального этапа высказывания (в отличие от танца — отнюдь не вступления) следует считать размеренное движение, пропорциональное соотношение мелодических подъемов и спусков, ясное звучание главной тональности (ля минор).

Одним из знаков начала нового раздела — **narratio** (такты 18–33) — следует считать смену вида траектории фигуры: танцоры, двигаясь по кривой линии, описывают половину «восьмерки» [Feuillet, 1704, 81]. Далее движение продолжается по спирали, партнеры сближаются [Feuillet, 1704, 82].

⁵ Постановка была предназначена для звездного дуэта королевской Оперы — Клода Баллона и Мари-Терезы де Сублиньи, чьи имена указаны на первом листе хореографической схемы пассакалии. Пекур поместил свою схему пассакалии из «Персея» в сборнике танцев, опубликованном Фейе в 1704 году [Feuillet, 1704, 79–90]. В ходе анализа композиции постановки Пекура мы опирались на исполнение пассакалии из «Персея» Люлли Кеном Пирсом и Дженнифер Торп (1995) в сопровождении французского оркестра барочной музыки «Лирические таланты» под управлением Кристофа Руссе.

⁶ Исключениями являются второй, пятый и седьмой куплеты, содержащие пятитакты.

⁷ Составляя описание возможного варианта риторической диспозиции в пассакалии из «Персея» Люлли, мы отчасти привлекали аналитические наблюдения Б. Мазер [Mather, 1987, 120–123].

В музыке *narratio* отмечено выключением нижних голосов и ритмической активизацией верхних голосов — до почти непрерывных линий из восьмых и шестнадцатых. Поддерживая эти изменения, Пекур вводит в танцевальные партии частые повороты и несколько легких прыжков. В отличие от *exordium*, парно соотносящиеся музыкальные построения получают контрастное хореографическое решение — таким образом, наметившийся в начале танца относительно спокойный ход высказывания меняется. Включение оркестрового *tutti* (такт 25) явно ощущается как предвосхищение окончания *narration*.

С наступлением **confutatio** (такты 34–59) хореография свидетельствует об усилении страстности танца, что выражается, например, в нарушении регулярности структуры танцевальных периодов: первый период содержит пяти-тактовую фразу (такты 38–42), второй — вместо обычных двух фраз включает три (такты 43–54).

Первая фигура *confutatio* такова, что танцоры, находясь на близком расстоянии, отражают движения друг друга как в зеркале. Каждый находится на своей половине сценического пространства танца, намекая на ссору влюбленных. Показывая некоторое взаимное пренебрежение, партнеры отворачиваются друг от друга [Feuillet, 1704, 83].

Далее в продолжение *confutatio* хореография танца организована так, что явно подчеркивает нарастание внутреннего волнения исполнителей. Совершая шаги с подскоками и прыжки, они то удаляются, то сближаются. Их пути пересекаются, но затем вновь расходятся [Feuillet, 1704, 84].

Музыка *confutatio* не менее, чем хореография, насыщена «событиями». Все построения, составляющие куплеты 5, 6, 7, имеют свое, отличное от других мелодическое и гармоническое содержание. Именно здесь сосредоточено тональное развитие всей композиции: после тоники появляются параллельная тональность (до мажор), тональность субдоминанты (ре минор), вновь параллельная, после которой возвращается главная (ля минор). Активная смена тональных центров, сочетающееся с ней постоянное обновление мелодических голосов вполне могут быть восприняты как своеобразные музыкальные «контраргументы», которыми оратор пользуется в *confutatio* для большей доказательности своей точки зрения. Отдельно отметим такой момент, как нарушение установившейся в предыдущих разделах диспозиции инерции движения квадратными структурами⁸, что, со своей стороны, поддерживает усиление внутренней напряженности танца.

После своего рода «спора» в *confutatio* в следующем разделе «речи», **confirmatio** (такты 59–87) танцоры приходят к согласию: впервые в ходе выступления они совместно движутся в одну сторону от центра сцены (такты 68–71)⁹.

⁸ В куплете 5 возникает пятитакт (такты 38–42); в куплете 6 оказывается несколько стертой внутренней граница между составляющими его четырехтактами (такты 43–50).

⁹ В особенности ярко момент согласия отражен в совсем недавней постановке пассакалии (видеозапись сделана 3.02.2011) с участием французских танцоров Акико Вё и Эмма

Далее в танце возникает ситуация взаимного ухаживания влюбленных: дама идет вокруг кавалера, который делает четвертные повороты¹⁰, после чего танцоры меняются ролями. В это время в оркестре, играющем полным составом, в басовой партии возвращается ранее подвергнутый изменениям исходный фригийский тетрахорд (такты 75–78).

В музыке назначению риторического *confirmatio* соответствуют тональная однородность (звучание главной тональности), исключительно квадратная структура построений, снижение интенсивности мелодического развития.

В заключительном разделе — *peroratio* (такты 88–99) — оно вообще свертывается: трижды проводится басовая тема, мелодические голоса при ее повторах незначительно изменяются лишь в кадансах. Сам феномен троекратного звучания фактически одной и той же музыки есть хорошо ощущаемый момент прощания. Тонкие интонационные изменения придают ему особую трогательность.

Танцоры делают несколько прыжков и четвертных поворотов, словно суммируя ранее употребленные технические элементы¹¹. Танцевальная «речь» оканчивается обязательными поклонами, выражающими признательность публике.

Завершая аналитические наблюдения над композицией пассакалии из «Персея», обратим особое внимание на ее общий рельеф, который организуется композитором и хореографом по-разному. У Люлли он складывается в виде смены двенадцати фаз, отличающихся либо по регистровому положению, либо по общей направленности мелодического движения — восходящего, нисходящего или же сочетающего оба направления. Наиболее яркое регистровое оформление получают куплет 5 (включающий секвентное восхождение с окончанием в параллельном мажоре) и куплет 10 (настоящий «взлет» к кульминации в тактах 74–78, маркированной единственной во всей пассакалии трелью, на который отвечает плавный секвентный спуск по секундам). Так композитор выделяет два раздела диспозиции — *confutatio* и *confirmatio*, противоположные по своей сути.

В композиции Пекура, на наш взгляд, главная кульминационная зона, находящаяся в *confirmatio*, более продолжительна (такты 67–79). К тому же остальные разделы тоже содержат свои местные кульминации. В *exordium* это первый случай пересечения путей танцоров (фигура 2, такты 13–14); в *narratio* момент их максимальной близости при движении по спирали к центру сцены; в *confutatio* — частая смена сближений и отдалений исполнителей, составляющая суть фигуры 8 (такты 43–54). В *peroratio* же более активные элементы сосредоточены в начале; далее — после более нейтральных по характеру па —

нуэля Сула и ансамбля барочной музыки «Artémis» под руководством Элен Эмабль. В начале куплета 9 (такты 68–71) исполнители соприкасаются ладонями рук.

¹⁰ Таким образом, Пекур оригинально использует здесь идею движения малого круга, который совершает партнер, в большом круге, очерчиваемом партнершей [Feuillet, 1704, 87].

¹¹ Итоговый характер хореографии танца наглядно отражает заключительная фигура. [Feuillet, 1704, 90].

особенно выразительна «последняя встреча» танцоров, подтверждающая их согласие в завершении пассакалии.

Заметим, что смена танцевальной фигуры не всегда осуществляется вместе с началом каждого куплета. Нарушение синхронности границ музыкальных и хореографических построений начинается с фигуры 6, которая охватывает не только куплет 6, но и половину куплета 7. Далее Пекур вводит новые фигуры уже в середине куплетов (куплеты 7, 8, 9). Такой оригинальный подход осуществляется опять же в центральных разделах диспозиции (*confutatio* — *confirmatio*), лишней раз подтверждая их особую значимость для «безмолвной риторики» танца. Наконец, в завершении композиции Пекур дает новую, двенадцатую фигуру ранее, чем начинается куплет 12, что приводит к разрастанию масштабов последнего хореографического построения до двенадцати тактов. Данный прием свидетельствует о его особой значимости в рамках целого, о чем можно заключить из примечательного масштабного корреспондирования фигуры 12 с фигурой 6, выделяющейся в развертывании *confutatio*.

Разумеется, преломление закономерностей диспозиции в выстраивании композиции театральных пассакалий и чакон французского *Grand siècle* (как и танцев других жанров) — только один из аспектов риторики барочного танца. К ним непременно должна быть причислена и характерная французская оркестровка, которая благодаря смене плотности звучания в партитурах Люлли может ярко подчеркивать границы разделов композиции танца. Ведь сам французский вкус в оркестровом письме «возрос на почве национальной придворной сценической культуры, в сфере балета и лирической трагедии» [Барсова, 1997, 251]. Являя «соединение (прежде всего в мелодии, а шире — в многоголосной фактуре сочинения) балетного ритма и смычкового штриха» [Барсова, 1997, 251], этот вкус глубоко театрален по своей природе и, следовательно, риторичен.

Риторика присутствовала и в самих хореографических элементах — от элементарных единиц (отдельных шагов и движений) до сложных па и их комбинаций, а также в жестах и позах исполнителей. При этом следует иметь в виду различные параллели не только танца и музыки, но танца и слова. Вспомним, что в ранних балетах слово было практически равноправным участником действия, и танцы для сцены рождались в творческом содружестве композиторов, хореографов и поэтов. В связи с этим не случайно К. Менетрие, по-своему интерпретируя изречение Плутарха о том, что «*танец — безмолвная поэзия, а поэзия — высказанный танец*», сравнивал придворные балетные танцы с лирической поэзией и уподоблял театр, или балетные танцы, поэзии драматической [Ménestrier, 1692, 53]. Такое сопоставление подразумевает в качестве связующей нити между поэтическим словом и танцевальным движением риторику, к которой поэзия французского барокко имела непосредственное отношение.

Помимо параллелей с поэзией, специального изучения применительно к искусству *belle danse* заслуживают такие важные разделы риторической теории, как учение о периоде и учение о риторических фигурах. Исследования способов

их отражения в барочных танцах значительно расширило бы наши представления о них и помогло еще явственнее представить «безмолвную риторичку» говорящей.

Список литературы

- [Барсова, 1997] *Барсова, И. А.* Очерки по истории партитурной нотации / И. А. Барсова. — М.: Моск. гос. консерватория, 1997.
- [Пылаева, 2010] *Пылаева, Л. Д.* Сценический танец французского барокко: феномен безмолвной риторички / Л. Д. Пылаева. — Пермь: изд-во «От и до», 2010.
- [Холопова, 1999] *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. — СПб: Лань, 1999.
- [Цуккерман, 1974] *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1974.
- [Feuillet, 1700] *Feuillet, R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs... / R. A. Feuillet. — A Paris: Chez Dezais, 1700.
- [Feuillet, 1704] *Feuillet, R. A.* Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meilleures entrées de ballet de Mr. Pecour / R. A. Feuillet. — A Paris: Chez le Sieur Feuillet, 1704. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.198> .
- [Lamy, 1675] *Lamy, B.* La Rh'etorique ou l'Art de parler / B. Lamy. — Paris: Pralard, 1675.
- [Lamy, 1688] *Lamy, B.* Nouvelles réflexions sur l'art poétique / B. Lamy. — Paris: Pralard, 1688.
- [Mather, 1987] *Mather, B. B.* Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance / B. B. Mather. — Bloomington: Indiana univ. press, 1987.
- [Ménestrier, 1692] *Ménestrier, C.-F.* Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre / C.-F. Ménestrier. — Paris: Guignard, 1692.
- [Pomey, 1671] *Pomey, F. A.* Le Dictionnaire royal augmenté / F. A. Pomey. — Lyons: Antoin Molin, 1671.
- [Pure, 1668] *Pure, M. de.* Idée des spectacles anciens et nouveaux / M. de Pure. — Paris: Brunet, 1668.

[Ranum, 1982] *Ranum, P. M.* Le Phrasé des dances baroques selon les paroles /
P. M. Ranum // *Les Goûts Réunis, numéro spécial, La Danse, Actes du
premier Colloque International sur la danse ancienne, Besançon.* —
1982. — Pp. 100–112.

[Ranum, 1985] *Ranum, P. M.* Les caractères des danses françaises /
P. M. Ranum // *Recherches sur la musique française classique, Editions
A. et J. Picard.* — 1985. — Vol. XXIII. — Pp. 45–70.

Klaus Abromeit

A Sketch of Europe: Short introduction into the ‘Neue an curieuse Tantz-Schul’ of Gregorio Lambranzi, Nürnberg, 1716

The ‘Tantz-Schul’ of G. Lambranzi is a seductive picture-book. You can travel in a world without borders, you can work in any profession you like and taste all kinds of feelings — an erotic adventure. It is a guidance into an independent reconnaissance of the world in the own body mediated by the dance.

The ‘Tantz-School’ is an outstanding example for the curious or gallant style which banished the public in the 18th century. The sequence of 101 copper-prints notifies any obvious systematic, but flatters the audience eyes with pleasant contrasts. The single pictures don’t show the complexity. They give the beholder always more than expected. For that reason you never get enough of turning the leaves. The hungry eye of the beholder gets always new food.

Lambranzi’s figurines use a plain body language and supported by costumes and stage design the beholder looks at realistic plots. Everything seems to be usual and that’s part of the gallant concept of the book. The beholder is relaxing and stops to focus. The view is digressing from the figurines and this digression is profitable. In each picture we find half a dozen of little jokes and barbed hooks. The plain surface of the realistic genre scenes gets some cracks. Now the view of the beholder flickers from one part of the picture to the other and the insidious side of the gallant style starts to work. His brain will stay in trouble until he is able to bring all parts of the curious picture puzzle together. Suddenly he will close his eyes and his wit will jump from the picture to the emblem. Given emblems are boring, discovered emblems have a creative potential. For that reason the contemporary and college of Lambranzi could say, the curious and gallant method makes the lazy busy and the depressive wide awake.

Let’s explain these thoughts with an example. I would like to use one of the most popular dances of the 18th century. What has Lambranzi to say about the minuet?

Basic plot

On stage we see a growing man and a grown up man. The growing man is stretching his hips upwards to extend the whole body. The shoulders form the elegant counter point. One who is stretching his limbs wants attention. The grown up man is pushing his hips demanding forwards. One who is demanding wants to make

pliable. The growing man depends on attention of the grown up, but he has to accent his commands. We see a stabile situation with huge conflict potential.

Realistic plot

The two men are dressed in gallant fashion. The growing man is the dance-pupil, the grown up the dance-master. The dancing-master is supervising the training of his pupil.

Element allegory or first barbed hook

In front of the stage ramp we see a musician. He accompanies the work of the pupil without attention. He is obviously bored. Two stairs lead up to the stage. The banisters are decorated with two urns. The urn is an emblem for fire and death. Lambranzi argues, the minuet was a fiery dance, but has lost his energy.

Nature emblem or second barbed hook

The dancing lesson takes place in a room with an open door to the outside. Following the tradition a dancing space needs to be full of light and fresh air. But through this door we see nothing than another stair banister. It's decorated with a tiny well pruned orange tree in a pot. The tree in a pot is an emblem for the cultivation of nature. Lambranzi argues the dance pupil is a tree in a pot and the dancing master is a gardener.

Animal fable or third barbed hook

The growing man and the grown up man stand to each other like in the fable of the fox and the hare. The fox is stronger but the hare is quicker. The fox flatters the hare and the hare dancing is in front of the fox. The hare gets tired and the fox can eat him.

Historical plot or forth barbed hook

The figurine of the growing man copies the posture of the sculpture of David by Michelangelo. The grown up man is now in the position of Goliath. The short people of today are the heroes of tomorrow.

No doubt, the Italian choreographer Lambranzi is not convinced by the French way to teach the minuet. He is using the sharp view of the opponent and as we see, it's not a disadvantage for the theatre.

From Lambranzi's point of view the French style of minuet is not play full enough and he is warning if you don't play the affects, the affects will play with you.

But Lambranzi is no general opponent of the French way of cultivating dance. On the title picture he points out, that he understands his way of reflecting dance as complementary to the French dance notation.

The French dance notation is focusing on the structure of dance. The Italian style is featuring the affect of a dance movement.

To end this short instruction into the curious method of Gregorio Lambranzi, I would like to give a companion of minuet gestures. I'll use the French and the Italian way of reflecting dance movement. Let's see what happens:

Minuet	role games
mouvement droite, vive mouvement ouvert, vive mouvement round, vive mouvement battu, vive mouvement tortellier, vive mouvement droite, grave mouvement ouvert, grave mouvement round, grave mouvement battu, grave mouvement tortellier, grave mouvement droite, force mouvement ouvert, force mouvement round, force mouvement battu, force mouvement tortellier, force mouvement droite, duce mouvement ouvert, duce mouvement round, duce mouvement battu, duce mouvement tortellier, duce	One who is stretching one's limbs wants attention. One who is promising wants to make believe. One who refuses wants get asked. One who fights wants support. One who uncovers wants understanding. One who makes himself small wants to get carried. One who advises wants somebody listening. One who is pleasing wants to be in favor. One who gives away wants relief. One who hides himself wants to get found. One who demands wants to make pliable. One who invites wants to get entertained. One who gives wants devotion. One who makes a present wants relationship. One who surprises wants banish. One who offers wants to create lust. One who shares wants to build trust. One who tempts needs something. One who helps wants thank. One who fastens wants to get used.

Фигуры английских контрдансов второй половины XVII — первой трети XIX веков. Статистический анализ

Английские контрдансы — уникальное явление в танцевальной культуре. Появившись, вероятно, в XVI веке, они в живой традиции дошли до наших дней. Разумеется, в течение этого времени они менялись: появлялась новая музыка, менялись построения и фигуры. Некоторые из контрдансов были популярны и без конца перепечатывались из одного сборника в другой. Другие же были напечатаны один раз и канули в Лету, так и не набрав популярности. Анализ эволюции контрдансов как с точки зрения культуры и манер, так и с точки зрения техники исполнения может дать богатый материал для описания истории танцев, их сравнительного анализа, а также для составления контрдансов в стиле определённого времени.

В настоящей работе анализируется эволюция схем английских контрдансов. Тенденции развития схем удобно проследить на материале многочисленных сборников танцев, издававшихся с середины XVII по начало XIX века. Этими временными рамками и ограничивается исследование.

В работе на основании частотного анализа встречаемости фигур и их комбинаций в схемах предложена периодизация развития английских контрдансов 1651–1830 годов.

1. Материал для исследования

В качестве материала для исследования была взята база данных, содержащая в удобном для компьютерного анализа формате более 20 000 контрдансов, описанных в различных сборниках с 1651 по 1830 годы [DFIE, 2006]. Эта база содержит следующую информацию для каждого контрданса:

1. источник (сборник, в котором опубликован танец, страница в сборнике и год публикации);
2. название танца;
3. закодированная специальным образом последовательность фигур;
4. количество активных пар;
5. примечания (комментарии, шаги ко всему танцу или отдельным фигурам, детали исполнения фигур: половина фигуры, прогрессия и т. п.).

Последовательность фигур записана алфавитным кодом, в котором каждой группе фигур присвоена буква. Например, буква «К» обозначает фигуру back

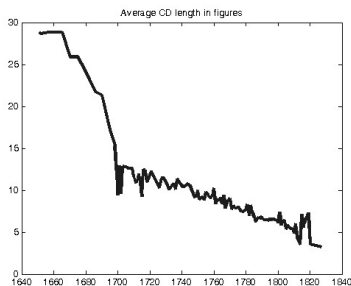


Рис. 1: Средняя длина контрданса в зависимости от года.

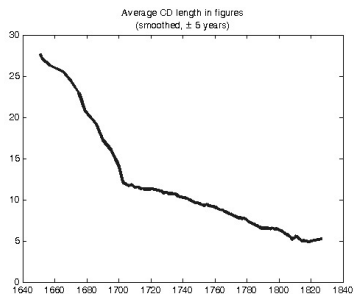


Рис. 2: Средняя длина контрданса в зависимости от года (сглаженная).

to back (dos-à-dos, проход спиной к спине), но информация о том, кто именно выполняет эту фигуру (все или только отдельные танцоры), а также кто с кем её выполняет, в базе не отражена. Таким образом, восстановить танец по описанию из базы нельзя, однако код даёт удобный способ описания композиционного состава контрдансов без оглядки на несущественные детали. В описании базы данных [DFIE, 2006], приведён пример кодирования схемы танца и дополнительной информации в поле примечаний.

В силу технических причин информация из этой базы неполна: в частности, хранятся только первые 20 символов схемы. Для всех контрдансов, кроме опубликованных в ранних сборниках Плейфорда, этого более чем достаточно. Однако схемы контрдансов из ранних сборников Плейфорда, дающих нам большую часть материала в период до 1700 года, в закодированном виде достигают 80 символов в длину, поэтому для адекватного их отражения в статистике была использована другая база данных того же автора, содержащая более подробную информацию, но только по контрдансам из сборников Плейфорда [Keller].

2. Описательная статистика

2.1. Средняя длина танца

На рисунках 1 и 2 представлена средняя длина контрданса в фигурах (средняя длина алфавитного кода) в зависимости от года издания.

Для большей наглядности на рисунке 2 показан результат сглаживания методом экспоненциально взвешенного среднего с длиной окна в ± 5 лет и весами на краях в 2 раза меньше, чем в центре. В дальнейшем все графики сглажены для большей наглядности. Из рисунка видно, что по этому признаку в разви-

тии контрдансов можно чётко выделить два периода: 1651–1695 и 1695–1830 годы. На протяжении обоих периодов контрдансы неуклонно упрощались, однако скорость этого упрощения была различной.

2.2. Отдельные фигуры

На рисунках 2–8 показана зависимость популярности отдельных фигур (групп фигур) от времени создания танца. По вертикали отложено среднее процентное содержание фигуры в схеме. Вертикальные пунктирные линии соответствуют 1695, 1730, 1755 и 1790 годам — рубежным датам, в которые, как будет доказано ниже, происходили структурные изменения типичных схем контрдансов.

На рисунке 2 показана популярность фигур группы *cast: cast off* и *cast up*¹. Видно, что эти фигуры были мало популярны до 1695 года, затем резко набрали и удерживали популярность примерно до 1800 года, а потом потеряли её. Фигуры же группы *lead* сначала были очень популярны, т.к. в эту группу входит фигура *lines*, после 1695 года начали сдавать в популярности, но после 1755 года вновь стали её набирать, что связано с ростом популярности комбинации ‘*lead down the middle and up again*’².

Качественно другую картину показывает популярность фигур *sides/arms*³ (эти графики выглядят одинаково, поэтому приведён только один из них) и *turn single*⁴ (см. рисунки 4–5). Видно, что эти фигуры были популярны в танцах из ранних сборников Плейфорда (до 1695 года), а затем утратили популярность. И если *sides* и *arms* утратили её практически мгновенно, то фигура *turn single* ещё встречалась с меньшей, хотя и сравнительно постоянной частотой в остальных сборниках Плейфорда, но вскоре после этого начала утрачивать популярность, практически полностью исчезнув к 1755 году.

Примечательны также графики популярности фигур *figure of 8* и *hands round* — «восьмёрки» и «круга за руки» (рисунки 6 и 7). Каждая из них довольно чётко характеризуется своим периодом в истории контрдансов: «восьмёрка» популярна с 1695 по 1755 год, а «круг за руки» — наоборот, после 1755 года. Чёткую границу в районе 1755 года можно также проследить по популярности таких элементов схемы, как хлопки, поцелуй и т.д. (см. рисунок 8). Можно сделать вывод, что в 1750-х годах происходит довольно резкая и кардинальная смена внешнего облика контрдансов: одни фигуры в короткий срок выходят из моды, а другие, наоборот, столь же стремительно в неё входят.

¹ Этот термин традиционно не переводится, так как не имеет соответствия в русском языке; смысл описанного им движения состоит в том, что танцующие выходят из своей линии/своего места в круг и переходят на новые места за спинами других танцующих, *off* и *up* обозначают направление движения.

² В этой фигуре танцующие, держась за руки, спускаются вниз внутри колонны, а потом аналогичным образом возвращаются на свое место.

³ Эти термины обозначают схождение плечами и поворот за одну руку.

⁴ Поворот на месте.



Рис. 3: Популярность фигур группы cast.

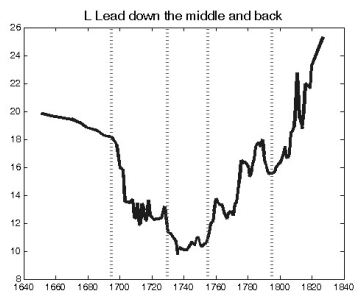


Рис. 4: Популярность фигур группы lead.

На основании анализа популярности отдельных фигур можно выделить три больших периода в истории контрдансов: 1651–1695, 1695–1755 и 1755–1830 годы.

2.3. Связки из нескольких фигур

Для того чтобы выделить подпериоды, мы рассмотрим популярность связок из двух фигур. Фигуры в контрдансах часто образуют устойчивые сочетания: например, set и turn single. Даже при условии одинакового состава схемы могут сильно различаться композиционно, что можно выявить при помощи анализа связок фигур. Так, например, на рисунке 9 видно, что связка set — turn, где turn подразумевает поворот с другим танцором за одну или две руки, а не вокруг своей оси, как turn single, набирает популярность именно после 1730-го года.

На рисунке 10 показана популярность связки lead — cast, обычно встречающаяся в вариантах ‘Lead down the middle, up again and cast to the 2nd place’ и ‘Lead down the middle and cast up’. Она резко теряет популярность в 1790–1800 годах.

На рисунке 11 показана популярность связки ‘set — right and left — set — right and left’, обычно встречающейся в варианте ‘set — 1/2 right and left — set — 1/2 right and left’ (напомним, что особенности вида «половина фигуры» отражаются не в схеме, а в примечаниях к танцу). Эта связка имеет два пика популярности: в районе 1765 и 1805 годов, притом выходы на пики и спады весьма резки.

Наконец, рисунок 12 отражает популярность связки ‘cast — cast — lead — cast’. Эта связка сравнительно популярна примерно с 1780 по 1800 год.



Рис. 5: Популярность фигуры sides (популярность arms полностью аналогична).

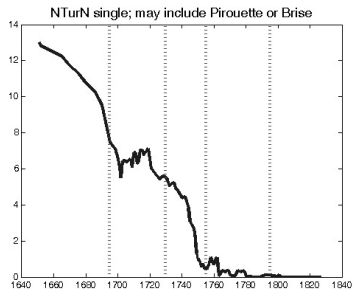


Рис. 6: Популярность фигуры turn single.

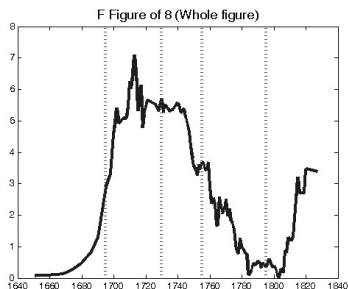


Рис. 7: Популярность фигуры figure of 8.

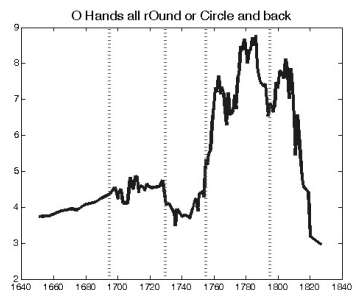


Рис. 8: Популярность фигуры turn.

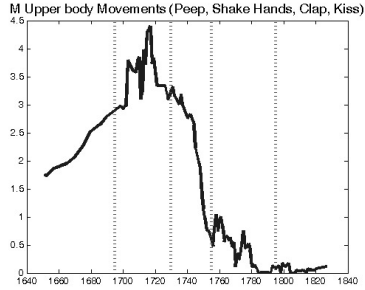


Рис. 9: Популярность поцелуев, хлопков и т.п.

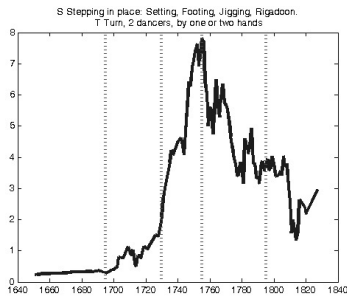


Рис. 10: Популярность связки 'set — turn' (поворот с другим человеком, а не на месте).

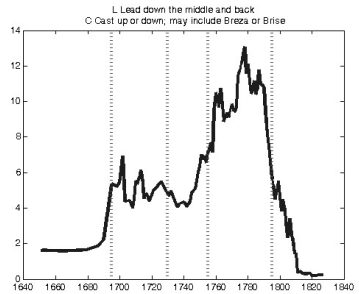


Рис. 11: Популярность связки 'lead — cast'.

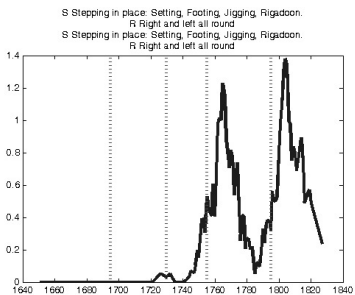


Рис. 12: Популярность связки 'set — right and lefts — set — right and left'.

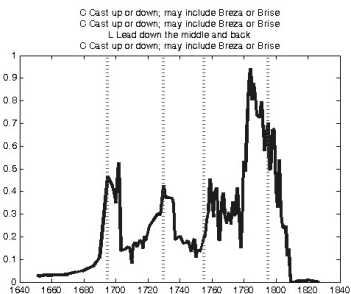


Рис. 13: Популярность связки 'cast — cast — lead — cast'.

3. Периодизация

Разумеется, приведённая выше статистика не исчерпывающая. Даны лишь наиболее показательные графики самых популярных фигур и связок, чтобы проиллюстрировать основные тезисы работы, которые представлены в этом пункте. На основании приведённой статистики предлагается следующая периодизация английских контрдансов с точки зрения схемы и состава фигур.

1. «Ранний Плейфорд»: 1651–1695 годы. Этот период характеризуется длинными (порой, очень длинными — до 80 фигур) схемами. Сами схемы как правило рассчитаны лишь на одно проведение. Для этого периода также характерна инертность публикаций: в более поздних изданиях Плейфорда старые схемы часто перепечатываются без изменений. Даже ошибки/опечатки в схемах исправляются не всегда и не сразу. Именно для схем этого периода характерна т.н. «плейфордовская формула»⁵ и последовательность set — turn single.
2. «Поздний Плейфорд»: 1695–1730 годы. В 1695 году происходит резкая качественная смена наполнения сборников контрдансов. Большое количество устаревших схем, наконец-то перестаёт печататься, а их место занимают новые и, предположительно, популярные контрдансы. «Плейфордовская формула» исчезает почти мгновенно, из чего можно сделать вывод, что к тому моменту, когда наполнение сборников «разморозилось» де-факто она уже была мертва. Тем не менее хлопки, поцелуи, а также

⁵Плейфордовская формула построения контрдансов подразумевает схему без повторов, логически разделённую на три куплета и три припева. Стандартные куплеты состоят из фигур lines, sides и arms с частым добавлением связки set — turn single. Припевы могут быть либо одинаковыми, как в танце Upon a summer Day, либо разными, как в Black Nag. Обычно эти контрдансы исполняются сетом из фиксированного количества пар.

поклоны и сольные повороты остаются стабильными компонентами схем, пусть и в меньших количествах. Именно к этому периоду относятся типичные контрдансы эпохи барокко⁶.

3. «Постплейфорд»: 1730–1755 годы. Эстафету Генри Плейфорда по отражению современной танцевальной традиции перенял издатель Джон Волш. Его сборники и по оформлению, и по содержанию повторяют сборники Плейфорда, однако он меньше перепечатывает старых контрдансов, достигая большего количества при помощи новых схем. В этот период мы видим окончательное исчезновение рудиментов старого стиля: сольных поворотов, поклонов и хлопков.
4. «Новая мода»: 1755–1800 годы. Контрдансы этого периода кардинально отличаются от предыдущих. Очень показательны в этом отношении исчезновение барочной фигуры «восьмёрка» и появление весёлого и задорного «круга за руки». Новые контрдансы короче; в отличие от барочных, они рассчитаны на весёлые шаги с подскоками. Возможно, здесь мы наблюдаем влияние шотландской танцевальной культуры, однако детальный анализ этого вопроса выходит за рамки настоящей работы. Можно разделить этот период на две части с нечёткой границей в районе 1770-х годов. Это деление не так сильно отражается на составе схем, как остальные рубежи. Его можно связать, например, с широким распространением после 1770 года ежегодных сборников вида «24 контрданса на 1772 год»
5. Контрдансы, характерные для XIX века, появляются в 1790-х годах, а старые исчезают из печати только в 1800 году. В английской традиции контрдансы начала XIX века представлены, главным образом, в сборниках Томаса Вилсона. Для этого периода характерны устойчивые комбинации из четырех фигур, идущих подряд. Тем не менее, необходимо понимать, что Вилсон позиционировал свои схемы не как уже готовые и популярные танцы, а скорее как иллюстрацию к общему принципу составления схем непосредственно в бальной зале. Таким образом, полезная информация о танцах этого периода представлена именно в типичных сочетаниях фигур, а не в конкретных схемах.

4. Популярные контрдансы

Некоторые контрдансы перепечатывались из одних сборников в другие без изменения схемы. Если для ранних сборников Плейфорда это было правилом, а не исключением, то в более позднее время такая ситуация может свидетельствовать о популярности того или иного танца. Используя выведенную выше периодизацию, можно выделить в каждом из периодов наиболее популярные контрдансы и проанализировать их состав в сравнении с общими тенденциями

⁶ Принадлежность к эпохе барокко для контрданса определяется, в первую очередь, музыкой, а во вторую — особенностями схемы.

соответствующего периода.

Для каждого периода было выбрано 100 наиболее популярных схем, притом танцы с разными названиями, но совпадающими кодами схем считались перепечаткой одной и той же схемы. По этим «популярным» схемам была вычислена вся та же статистика, что и по всем контрдансам периода: фигуры, а также связки из двух и трёх фигур были отсортированы в порядке убывания их популярности. Связки из четырёх фигур не рассматривались ввиду того, что 100 схем — слишком малая статистика для такого анализа.

Сравнение по этим признакам показало, что схемы наиболее популярных контрдансов абсолютно типичны для своего времени. Рейтинг встречаемости фигур и связок среди популярных контрдансов практически полностью повторяет таковой для генеральной совокупности (малые отклонения вида перестановки двух соседних пунктов рейтинга являются статистически незначимыми).

5. Типичные фигуры

Для иллюстрации наиболее типичных фигур и связок для каждого периода был найден «наиболее типичный» контрданс — составленный из наиболее типичных фигур. Сразу заметим, что контрданс из наиболее типичных фигур не является типичным, т.к. обычно в каждом контрдансе, помимо «типичной» связки, есть что-то уникальное, что отличает его от других. В нашем же определении, «типичный контрданс» подобен мифическому «среднестатистическому россиянину».

Каждой фигуре, а также каждому сочетанию из двух, трёх и четырёх фигур были приспаны баллы в зависимости от популярности фигуры/сочетания среди всех контрдансов рассматриваемого времени. Контрданс с наибольшим отношением суммы баллов к длине объявлялся нами типичным для данной эпохи.

Для некоторых контрдансов, выбранных в качестве типичных, доступно оригинальное описание фигур, которое и приведено ниже. Для остальных на основании алфавитного кода предложена одна из возможных схем — исключительно для иллюстративных целей.

- 1651–1695 годы. Типичным был признан контрданс *Hockey in the Hole* из первого издания Плейфорда (1651 г.), имеющий схему, целиком составленную из *lines*, *arms* и комбинации *set* — *turn single* (см. рисунок 13). Для справки приведём также код схемы: LL\SNSN\LL\SNSN\QQ\SNSN\L\SNSN\L\SNSN
- 1695–1730 годы. Здесь наиболее типичным был выбран контрданс *The Jovial Beggars*, опубликованный и в поздних сборниках Плейфорда, и в ранних сборниках Волша. Этот танец гораздо короче предыдущего: код схемы CCLCLC.

Hockley in the Hole.

Longways for as many as will.

②②②②
)))))



Lead up all forward and back. That again.

See and turn S. That again.

First man and last wo. meet and go back.

Thus as the first time.

The first wo. and last man as much.

First man and is with the last wo. and back again to his place.

As before.

First wo. and last man as much.

First go down to the last wo. bring her up.

As before.

Last man come up to his own wo. Lead her down, the first Cu.

As before.

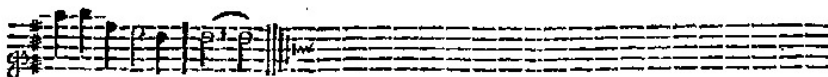
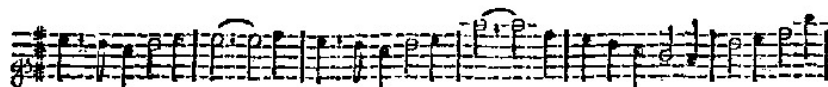
following, and fall undermost.

Рис. 14: Схема контрданса Hockley in the Hole.

The Jovial Beggars.

Longways for as many as will.

②②②②
)))))



The 1. Man cast off below the 2. Man into the 2. Wo's place, the 1. Wo. follows her Partner into the 2. Man's place. To the first Strain once. The 1. Wo. in the 2. Man's place cast up into her own place, and the Man follows her into his own place. The 1. Man take his Partner and lead thro' the 2. cu. and back again and cast off; The second Strain once. All four lead up hands a-breast, lead thro' and cast off into the 2. cu. place; This to the second Strain twice. The rest do the hke.

Рис. 15: Схема контрданса The Jovial Beggars

- 1730–1755 годы. Здесь типичным оказался контрданс «нового стиля» April Day из сборника 1744 года. Доступа к оригинальному описанию нет, поэтому для схемы SCTSTSTST можно предложить следующую расшифровку, соответствующую духу «новых контрдансов»:
 - Set — cast off (4 такта),
 - Turn partners (4 такта),
 - Set and turn corners (16 тактов),
 - All set and turn partners (8 тактов).
- 1755–1800 годы. Здесь, немного неожиданно, типичным оказался контрданс, очень похожий кодом схемы на The Jovial Beggars. Это The Little Gipsy из сборника 1788 года со схемой CCLCLCLC. По аналогии с The Jovial Beggars предложена следующая расшифровка, которая отражает дух периода:
 - 1st Man casts off, Woman follows to the 2nd place improper (4 такта),
 - 1st Woman casts up, Man follows — to their own places (4 такта),
 - 1st Couple lead down the middle and cast up to own place (8 тактов),
 - 2nd Couple lead up the middle and cast down to own place (8 тактов),
 - 1st Couple lead down the middle 2 couples and cast up to the 2nd place (8 тактов).
- 1790–1830 год (мы берём перекрывающиеся промежутки, так как переход с 1790 по 1800 годы был плавным: старые фигуры исчезли к 1800 году, а новые появились уже с 1790 года). Типичным был выбран контрданс Heather Braes из сборника 1796 года со схемой, целиком составленной из самой типичной связки: STSTSTST. По счастью, у нас есть оригинальное описание этого танца, которое выглядит следующим образом:
 - 1st lady sets to the 2nd gentleman, and turns 3rd gentleman,
 - 1st gentleman sets to 2nd lady, and turn 3rd lady, and remains in the 3rd couple's place,
 - Set 3 and 3 top and bottom and turn partners,
 - Set 3 and 3 sideways and turn your partner.

6. Заключение

В период с 1651 по 1830 годы английские контрдансы прошли в своём развитии несколько этапов, которые можно связывать как с культурными и общественными явлениями (смена правителей, изменение отношения общества к танцам и т. п.), так и с техническими аспектами исполнения (техника шагов эпохи барокко, техника *step-hop*, двух- или трёхпарные сеты. . .).

В настоящей работе предложена периодизация английских контрдансов на основании композиции фигур. С точки зрения схемы можно выделить пять главных периодов: 1651–1695, 1695–1730, 1730–1755, 1755–1800 и 1790–1830 годы. Эти периоды отличаются как по составу фигур, так и по композиции контр-

дансов.

Внутри каждого из этих периодов можно выделить наиболее популярные схемы, которые перепечатывались в разных источниках без изменений наибольшее количество раз. Предположительно это свидетельствует о популярности соответствующих контрдансов. Статистический анализ не выявил отличий схем популярных контрдансов от общих тенденций соответствующего периода. Таким образом, можно сделать вывод о том, что популярность контрданса могла обуславливаться мелодией или интерпретацией конкретного набора фигур, но вклад именно схемы как набора фигур в популярность был достаточно мал.

«Типичные» контрдансы, найденные для каждого периода, могли бы служить иллюстрацией к каждому из периодов, если стоит цель «выбрать из каждого периода по одному типичному контрдансу». Однако в этом направлении достигнуты лишь предварительные результаты: пригодность приведённых контрдансов для данного применения вызывает сомнения.

Также стоит отметить возможность написания компьютерной программы автоматического составления контрдансов в стиле заданного времени. Дело в том, что в некоторые периоды (например, в 1790–1830 годах) составление схемы контрданса непосредственно перед танцем было, судя по всему, широко распространено. Так, Вилсон [Wilson, 1815, 192] приводит подробные правила и таблицы сочетаемости фигур для помощи тем, кто испытывает сложности при самостоятельном составлении схем контрдансов. Возможность написания подобной программы и её работоспособность свидетельствовали бы, по меньшей мере, об исчерпывающем характере этих инструкций. Кроме того, это позволило бы открыть дискуссию о существенности роли составителя схемы контрданса в разное время. Результаты настоящего исследования могут быть использованы в подобной программе для ограничения используемой выборки контрдансов.

Список литературы

- [DFIE, 2006] Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833. — The Colonial Music Institute, 2006. — Compiled by Robert M. Keller. — <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> .
- [Keller] *Keller, R. M.* The Dancing Master 1651–1728 An Illustrated Compendium / R. M. Keller. — <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/> .
- [Wilson, 1815] *Wilson, T.* The complete system of English Contry Dancing, containing all figures ever used in English Country Dancing, with a variety of new figures and new reels, Composed expressly by the Author, and elucidated by means of diagrams / T. Wilson. — London, 1815. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.168> .

Борис Стратилатов

История танца «Данила Купер»

Современные исследования позволяют получить достаточно полное представление о танцах, распространенных в Российской Империи в XIX веке. Опираясь на регулярно выходившие учебники и дополняя их мемуаристикой и художественной литературой, мы можем получить более или менее подробную информацию о репертуаре балов и танцевальных вечеров на протяжении всего столетия. К сожалению, танцы века XVIII гораздо менее изучены, прежде всего, из-за скудности печатных источников.

В воспоминаниях современников, описывающих балы при дворе Екатерины Великой, упоминаются польский и менуэт, и почти всегда вместе с ними — контрдансы или англезы. Упоминаний об этих танцах достаточно, однако до наших дней дошли сведения лишь о немногих из них, обладавших собственными названиями.

Один из таких танцев — контрданс Daniel Cooper, встречающийся в русской литературе под названием «Данила Купер», «Данило Купер» и даже «Данило Купор». Когда именно в России появился танец с таким названием неизвестно, все имеющиеся у нас источники — XIX века, когда «золотой век» этого танца уже прошел. Известно лишь, что он был популярен от Петербурга до Киева в начале последнего десятилетия XVIII века.

В этот период Россия ведет ряд войн в Европе, и в русской бальной культуре происходит активное заимствование танцев из Польши, Германии и Австрии, в частности — контрдансов и котильонов. Танцевальные сборники того времени публикуют контрдансы без названий, с порядковым номером¹.

Однако, Daniel Cooper, по свидетельствам современников [Вигель, 1864, 279] — танец, пришедший из Англии, он имеет название и, возможно, собственную мелодию, что позволяет сделать предположение о более раннем его появлении в России.

1. Музыка

На протяжении всего столетия жизни «Данилы Купера» мелодия, под которую его танцевали, изменялась незначительно. Существует масса переложений

¹ В России в это время танцевальные книги практически не издавались, поэтому мы ориентируемся на западноевропейскую традицию, прежде всего на известные нам многочисленные датские и немецкие сборники.

Daniel Cowper.

Longways for as many as will.○○○○
))))

The two men set fides, and the two wo. do the like at the same time, then both back to back with their Partners. The 1. man turn the 2. wo. with his right hand, and so fall into their own places; the 1. wo. turn the 2. man with her right hand, so fall into their own places; and then 1. cu. cast off into the 2. cu. place.

Рис. 1: Описание танца Daniel Cowper, помещенное в сборниках Плейфорда.

ее под всевозможные инструменты, но мелодия узнаваема, как в конце XVII века, так и в начале XIX.

Нотные записи этого танца имеются примерно в 20 различных источниках, в сборниках и манускриптах из Англии, Америки, Шотландии и Ирландии. Благодаря западным собирателям фолк музыки, мы имеем возможность ознакомиться с этими вариантами.

Характерная для многих английских контрдансов музыкальная фраза состоит из двух частей, каждая из которых повторяется дважды. В части А — 4 такта, в части В — 8 тактов. Последовательность ААВВ составляет одно проведение танца (или половину, в случае New Daniel Cooper середины XVIII века).

В таблице 1 сведены наиболее известные варианты мелодии из различных источников XVIII–XIX веков. Три последних источника — семейный архив Уиндеров, коллекция манускриптов и нотных тетрадей за достаточно большой промежуток времени.

2. Английские описания танца

2.1. Daniel Cowper

Первая версия танца появляется в The Dancing Master Плейфорда [Playford, 1695, 169] в «переломном» для сборника 1695 году и перепечатывается без изменений в каждом переиздании этой коллекции, включая издания Уолша, вплоть до 1754 года [Walsh, 1840, 154]. В издании 1703 года [Playford, 1703] в оглавлении этот танец называется ‘Daniel Cooper’, однако в тексте стоит ‘Cowper’, и в дальнейших изданиях везде используется только такое написание.

Танец исполняется в двухпарной колонне (лонгвее).




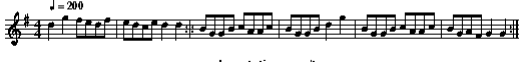

Источник	Мелодия
Playford, Dancing Master, 9th Ed,1695.	<p style="text-align: center;">Daniel Cowper. (p)1695.PLFD1.321 <i>England, London</i></p> <p style="text-align: center;">$J = 100$</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>
Thompson's Compleat Collection of 200 Favourite Country Dances, vol. 1 (London, 1757)	<p style="text-align: center;">New Daniel Cooper</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>
William Clarke MS, Lincoln, 1770	<p style="text-align: center;">Daniel Cooper. WC1.24 <i>Lincoln</i></p> <p style="text-align: center;">$J = 90$</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>
John Winder MS, Wyresdale, Lancs., 1789	<p style="text-align: center;">Daniel Cooper. JWD.M.03 <i>England</i></p> <p style="text-align: center;">$J = 200$</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>
James Winder Ms, Lancashire, 1835–1841	<p style="text-align: center;">Dainel Cooper. JaW.073 Daniel Cooper. JaW.073 <i>"... For A Country Dance" (England)</i></p> <p style="text-align: center;">$J = 110$</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>
James Winder Ms, Lancashire, 1835–1841	<p style="text-align: center;">Daniel Cooper. JaW.040 <i>England</i></p> <p style="text-align: center;">$J = 100$</p>  <p style="text-align: center;">www.abcnotation.com/tunes</p>

Таблица 1: Варианты мелодии Daniel Cowper.

Схема танца:

«Первый и второй кавалеры делают set друг к другу, одновременно первая и вторая дамы делают set друг к другу. Все back to back со своим партнером. Первый кавалер делает оборот за правую руку со второй дамой и возвращается на свое место.

Второй кавалер делает оборот за правую руку с первой дамой.

Первая пара cast off на второе место.»

При анализе схемы следует обратить внимание на два момента:

1. У Плейфорда не описано исполнение set'a. Указана фигура set and turn, занимающая 4 такта, но в данном случае у нас просто set — и... тоже 4 такта. Исполнение set (footing) на 4 такта описано в более позднем учебнике [Country-dancing... 1764, 29], что позволяет выдвинуть ряд предположений о возможных вариантах реконструкции. Современные исследователи предлагают различные адаптации этого элемента, однако, наиболее верным, на наш взгляд, является вариант, описанный в разделе New Daniel Cooper.
2. Не указано, на сколько именно тактов партнеры должны делать оборот, в то время как музыки на фигуру отведено в два раза больше, чем нужно на один полный круг. Кроме того отдельно подчеркнuto, что они отстают на свои места. Поэтому предлагается выполнять более одного оборота, насколько хватает музыки.

2.2. New Daniel Cooper

Танец с таким названием появляется в манускрипте Уолтера Рэйнсторпа, в сборниках Ратерфорда и Томпсона (DFIE), а так же в учебнике 'Country-dancing made plain and easy', [A. D., 1764, 57] где при той же схеме танца, он носит название Daniel Cooper, без 'New'. Предполагаю, это произошло потому, что новый танец стал достаточно популярен, в то время как предыдущая версия постепенно была забыта. Описание этой версии танца приводится по книге 1764 года.

2.2.1. Шаги

Техника исполнения, характерная для этого времени, отличается простотой. Для шага вперед (это основной шаг, используемый в фигурах) — скользящий шаг и легкий подскок, поочередно на одной и другой ноге, начиная с правой.

Исполняя set, или footing, шаги выполняются аналогично, но делаются не вперед, а в бок, накрест, перед другой ногой.

2.2.2. Исходное положение

Танец танцуется в колонне (longway), дупарным сетом.

DANIEL COOPER.

CAST off one CU ÷ and up
again ÷ Foot acrofs, and
turn ≡≡ Foot acrofs without turn-
ing ≡≡ Crofs over and half figure
≡≡ and right and left ≡≡

Рис. 2: Описание танца Daniel Cooper из анонимного манускрипта 1764 года.

2.2.3. Фигуры

Foot across and turn — выполняется двумя парами: первый кавалер и вторая дама одновременно делают четыре раза foot (в дальнейшем в этой части я буду использовать слово set, подразумевая именно 4 раза foot), а затем полный оборот за обе руки по часовой стрелке. Затем эту же фигуру повторяет второй кавалер и первая дама. Фигура описана достаточно двусмысленно, сказано, что «партнеры идут вперед по кругу направо», что можно было бы расценить, как движение против часовой стрелки, однако, та же конструкция повторяется при описании фигуры right and left, исключая двусмысленность.

Right and left — автор выделяет эту фигуру как наиболее сложную. Она выполняется двумя парами, в которых танцующие стоят в правильных позициях (кавалеры в линии кавалеров, дамы в линии дам), каждый напротив своего партнера. Двигаясь навстречу своему партнеру, обходя его правым плечом и подавая правую руку все движутся вперед по кругу: первый кавалер и вторая дамы — по часовой стрелке, второй кавалер и первая дама — против. Когда кавалер встречает кавалера, а дама даму — они подают друг другу левые руки. Фигура заканчивается, когда участники сделают полный круг и окажутся на своих местах. Автор предостерегает от двух основных ошибок: нельзя поворачиваться в сторону от основного круга и держать руки партнера слишком долго. Каждая из этих ошибок, допущенная одним участником, влияет на весь сет.

Прочие фигуры танца приведены в виде треков в таблице 2.

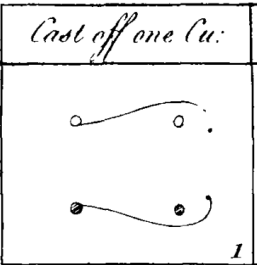
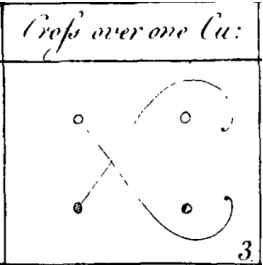
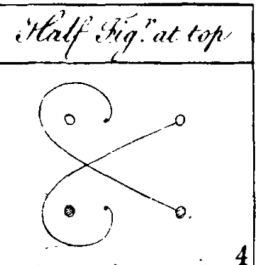
Cast на одну пару вниз.	Cross over.	Половина восьмерки с верхней парой
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><i>Cast off one Cu:</i></p>  </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><i>Cross over one Cu:</i></p>  </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><i>Half Fig^r. at top</i></p>  </div>

Таблица 2: Диаграммы из анонимного манускрипта 1764 года, изображающие фигуры танца Daniel Cooper.

2.2.4. Схема танца

Первая часть

- A1 Первая пара cast на второе место.
- A2 Первая пара cast на свое место.
- B1 Первый кавалер и вторая дама делают set и полный оборот за обе руки.
- B2 Второй кавалер и первая дама делают set и полный оборот за обе руки.

Вторая часть

- A1 Первый кавалер и вторая дама делают set.
- A2 Второй кавалер и первая дама делают set.
- B1 Первая пара делает cross и половину восьмерки вокруг второй пары.
- B2 Первая и вторая пара выполняют right and left.

Поскольку мелодия не менялась, музыкальная фраза по-прежнему состоит из двух частей, по 4 (часть А) и 8 (часть В) тактов, каждая из которых играет дважды. В данном варианте одно проведение танца занимает две музыкальные фразы.

2.3. Daniel Cooper

2.3.1. Схема конца XVIII века

К сожалению, на сегодняшний момент у нас имеется лишь кодированное описание из базы The Colonial Music Institute [DFIE, 2006]. В ней приведено две ссылки на схему этого танца, однако доступа к источникам получить не удалось. Однако, учитывая что в этот период контрдансы с разными названиями могли исполняться одинаково, были выбраны все танцы с аналогичной схемой, и проведен анализ тех из них, которые описаны в имеющихся сборниках. Схемы

**Cast off 1 Cu. cast up again cross over
Right & Left**

Рис. 3: Irish Widow.

**Cast off 1 Cu. cast up again cross over
1 Cu. Right & Left**

Рис. 4: The Maccaroni.

**Cast off 1 Cu. cast up again cross over
1 Cu. Right and Left at top**

Рис. 5: Contradine Venetian.

были сверены по сборнику 1775 года от Straight & Skillern [Straight & Skillern, 1775c].

«Cast off one couple and cast up again. Cross over one couple Right and left.»

Как мы видим, первая фигура ('cast off one couple and up again') и последняя ('cross over and right and left') полностью повторяет соответствующую часть из предыдущей схемы. Убран поворот с углами и многочисленные set, за счет этого схема стала помещаться в одну музыкальную фразу. Ничего не говорится про половину «восьмерки» (half figure), возможно, она тоже была сокращена.

В результате, схема оказалась несбалансированной: если следовать ей буквально, после cross over one couple, кавалер окажется в линии дам, а дама в линии кавалеров. Николас Дакс [Dukes, 1752, 5] пишет, что после cross и перехода на место второй пары часто делается не половина «восьмерки», а небольшой доворот, чтобы вернуться в собственные линии. Возможно, в нашем случае, как раз используется этот вариант.

2.3.2. Реконструкция танца

Исходное положение: Танец танцуется в колонне (longway), дупарным сетом.

Схема:

АА

Первая пара делает cast на место второй пары (вторая смещается на место

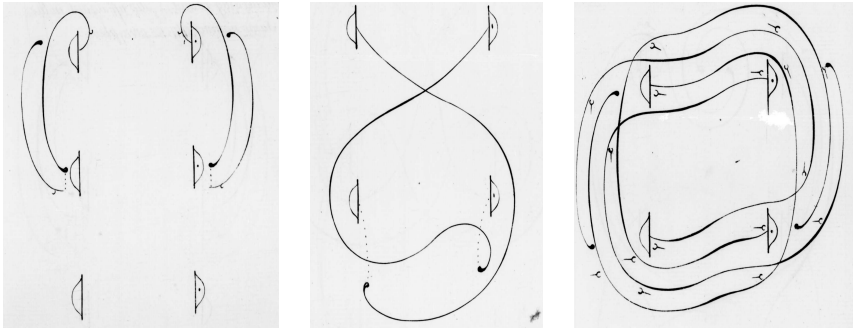


Рис. 6: Рисунки из книги Николааса Дакса, изображающие фигуры танца Daniel Cooreg.

первой), снова делает cast и возвращается на свое место (вторая пара смещается на свое место).

V1

Первая пара делает cross, проходит на место второй пары. Кавалер переходит в линию кавалеров, дама возвращается в линию дам.

V2

Первые две пары делают фигуру right and left.

Графическое изображение фигур взято из манускрипта Дакса [Dukes, 1752, 2, 5, 23], см. рисунок 6.

3. Упоминания танца в русской литературе

Контрданс «Данила Купер» упоминается в русской художественной литературе и мемуарах начиная с 40-х годов XIX века (имеются в виду даты первых публикаций), однако говорится о нем всегда как о танце устаревшем, конца XVIII века. В частности, Вигель, в «Воспоминаниях», опубликованных в Русском Вестнике, описывая Киевские балы начала 1790-х годов, говорит следующее: *«Потом начинались англезы или контрдансы, как их называли; ряд мужчин становился против ряда женщин, старались сколь можно более разнообразить фигуры и самые названия сих контрансов: одному дано было имя Данилы Купера, вероятно в честь композитора его, какого-нибудь Англичанина, Cooreg, другому имя Березани в честь какой-то победы над Турками, еще другие назывались Соваж, Prejide Vaipси, английский променад; о мазурке и краковяке и слыху еще не было, хотя мы жили в двух шагах от Польши, также о матрадуре и тампете, которые гораздо новейшего изобретения»* [Вигель, 1864, 279].

Лев Николаевич Толстой, в первой части «Войны и Мира» пишет: «... как только дотанцовали последнюю фигуру экосеза, он ударил в ладоши музыкантам и закричал на хоры, обращаясь к первой скрипке:

— Семен! Данилу Купора знаешь?

Это был любимый танец графа, танцованный им еще в молодости. (Данило Купор была собственно одна фигура англеза)...

... Как только слышались веселые, вызывающие звуки Данилы Купора, похожие на развеселого трепачка, все двери залы вдруг заставились с одной стороны мужскими, с другой — женскими улыбающимися лицами дворовых, вышедших посмотреть на веселящегося барина.

— Батюшка-то наш! Орел! — проговорила громко няня из одной двери.

Граф танцевал хорошо и знал это, но его дама вовсе не умела и не хотела хорошо танцевать. Ее огромное тело стояло прямо с опущенными вниз мощными руками (она передала ридикюль графине); только одно строгое, но красивое лицо ее танцевало. Что выражалось во всей круглой фигуре графа, у Марьи Дмитриевны выражалось лишь в более и более улыбающемся лице и вздергивающемся носе. Но зато, ежели граф, все более и более расходясь, пленял зрителя неожиданностью ловких выверток и легких прыжков своих мягких ног, Марья Дмитриевна малейшим усердием при движении плеч или округлении рук в поворотах и притопываньях, производила не меньшее впечатление по заслуге, которую ценил всякий при ее тучности и всегдашней суровости. Пляска оживлялась все более и более. Визави не могли ни на минуту обратить на себя внимания и даже не старались о том. Все было занято графом и Марьею Дмитриевной» [Толстой, 1868, 53].

Интересно, что Толстой упоминает англез и считает, что он состоял из фигур, так же как известные ему кадрили. Это подтверждается и использованием термина «визави», характерного скорее для кадрили, нежели для контрдансов. Описывая домашний вечер, он подчеркивает, что «Данила Купер» — старинный танец, который в то время помнили лишь некоторые старики. Учитывая ряд неточностей можно предположить, что автору об этом танце было известно немного.

Владимир Даль в романе «Савелий Граб или двойник» (1842 год) упоминает этот танец среди других «того же времени». «Для довершения праздника, Ивася выкопал из мастерской своей недавно излаженный им старинный ручной орган, с новым, своей работы, валиком, на котором набил медными скобочками самые модные экосезы, кадрили и контрдансы тогдашнего времени; танцы знаменитого Данилы Купера и других. Была тут и манимаска и матрадур — и Митя вертел до поздней ночи пальмовую ручку органа и не мало гордился тем, что также умеет играть на музыке» [Кукольник, 1842, 50].

Здесь, перечисляя старинные танцы, автор выделяет «Данилу Купера» как «знаменитый» танец.

В. А. Соллогуб в романе «Тарантас. Путевые впечатления» говорит о своем герое: «В то же время вкусил он удовольствия светской жизни и стал удивля-

тельно отличаться на балах. Никто ловче его не прохаживался в матрадуре, монимаксе, куранте или Даниле Купере. Иногда, в небольшом кругу, отхватывал он, по просьбе дам, и казачка, что всегда сопровождалось громкими изъявлениями удовольствия» [Соллогуб, 1845, 286].

4. Выводы

В работе рассмотрены все доступные на текущий момент варианты танца, существовавшие в XVIII веке, и выдвинут ряд предположений относительно техники их исполнения. Учитывая вероятное английское происхождение танца, логично для его реконструкции обратиться к английским же источникам. И в самом деле, мы находим информацию о нем в многочисленных англоязычных документах с начала XVIII до середины XIX века. Исследование позволило не только воссоздать схему и манеру исполнения танца, но и выделить в его истории три условных этапа: Сборники Плейфорда и Уолша (1697–1754, танец назывался Daniel Cowper), сборники Раттерфорда и Томпсона (1747–1760, New Daniel Cooper или просто Daniel Cooper) и конец XVII – начало XIX века (ряд источников, 1790–1816). Каждый этап характеризуется своей схемой и техникой исполнения, при этом мелодия меняется с течением времени незначительно.

Говоря об особенностях этого танца в России, можно констатировать лишь наличие разрозненных, обрывочных упоминаний, не позволяющие точно идентифицировать схему. Однако, используя их, мы можем выделить ряд характерных черт, и постараться связать русскую версию с известными нам по английским источникам вариантами.

Список литературы

- [Вигель, 1864] *Вигель, Ф. Ф.* Воспоминания / Ф. Ф. Вигель // Русский вестник. — 1864. — Т. 49.
- [Кукольник, 1842] *Кукольник, Н.* Сказка за сказкой / Н. Кукольник. — СПб, 1842. — Т. 2.
- [Соллогуб, 1845] *Соллогуб, В. А.* Тарантас. Путевые впечатления / В. А. Соллогуб. — СПб, 1845. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/60> .
- [Толстой, 1868] *Толстой, Л. Н.* Война и Мир / Л. Н. Толстой. — М., 1868. — Т. 1.
- [A. D., 1764] *A. D.* Country-dancing made plain and Easy / A. D. — London: T. Durham, 1764.

- [DFIE, 2006] Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833. — The Colonial Music Institute, 2006. — Compiled by Robert M. Keller. — <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> .
- [Playford, 1695] *The Dancing Master* / Ed. by J. Playford. — 9 edition. — London: John Playford, 1695.
- [Dukes, 1752] *Dukes, N. A Concise & Easy Method of Learning the Figuring Part of Country Dances, by way of Characters. To which is prefixed the figure of the minuet* / N. Dukes. — [London], 1752.
- [Keller] *Keller, R. M. The Dancing Master 1651–1728 An Illustrated Compendium* / R. M. Keller. — <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/> .
- [Playford, 1703] *Playford, H. The Dancing Master* / H. Playford. — 12 edition. — London: Henry Playford, 1703.
- [Straight & Skillern, 1775c] *Two hundred and Four Favorite Country Dances performed at court “Almacks”* / Ed. by Straight & Skillern. — London, 1775c.
- [Walsh, 1840] *Walsh, J. The Compleat Country Dancing Master* / J. Walsh. — 4 edition. — London, 1840.
- [Walshaw] *Walshaw, C. Home of abc notation* / C. Walshaw. — <http://abcnotation.com/> .

Фигуры полонеза в танцевальных учебниках XIX века

1. Введение

Никто не сомневается в том, что полонез исполнялся в балльных залах XIX века. Однако из более ста тридцати книг этого времени, обработанных в процессе подготовки этой статьи, полонез упоминается лишь в двадцати, а описание его фигур — всего в семи, еще три автора приводят фигуры танца Grand Promenade или Grand March, служившего заменой полонезу. По-видимому, полонез казался танцмейстерам настолько простым, что мало кто утруждал себя описанием его шагов или фигур. В настоящей работе собраны все найденные их упоминания.

2. Фигуры полонеза

Ниже приведены описания фигур полонеза. В скобках у каждого источника дано название фигуры, если отличается от данного во второй колонке таблицы.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
1	Grande promenade	[Цорн, 1890b, рис. I] ¹ , [Чистяков, 1893, 1-я фигура] и др. ²	—	«Присутствующие попарно присоединяются к передовой паре и, следуя за нею, обходят один или два раза зал» [Цорн, 1890b].

¹ Рисунки к описаниям фигур из книги Цорна [Цорн, 1890b] даны в атласе, прилагавшемся к ней [Цорн, 1890a].

² Не во всех источниках начальный променад описан как отдельная фигура.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
2	Colonne à deux	[Цорн, 1890b, рис. II], [Dick, 1878, The March in file], [Чистяков, 1893, 2-я фигура], [Bosshardt-Strubi, 1897, Die Promenade], [Dodworth, 1900]	Одна колонна посередине зала.	В голове зала колонна разделяется, кавалеры идут налево, дамы направо.
3	Premier couple à gauche, seconde à droite	[Цорн, 1890b, рис. III], [Klemm, 1876, Фонтан] ³ , [Тихомиров, 1901, Цепь, первая часть], [Чистяков, 1893, 5-я фигура], [Dick, 1878] ⁴	Одна колонна посередине зала.	В голове зала первая пара заворачивает влево, вторая — вправо и т. д. После чего две новые колонны идут по сторонам зала вниз.
4	Colonne à quatre	[Цорн, 1890b, рис. IV], [Чистяков, 1893, 7-я фигура], [Bosshardt-Strubi, 1897, Die Parade], [Dick, 1878]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	Две первые пары встречаются внизу зала и образуют каре. То же делают остальные пары.
5	Quatre à gauche, quatre à droite	[Цорн, 1890b, рис. V], [Bosshardt-Strubi, 1897, Die Parade], [Dick, 1878]	Колонна из четверок, идущая посередине зала.	Аналогично фигуре premier couple à gauche.

³ В изданиях Клемма на немецком языке ([Klemm, 1876], [Klemm, 1910]), а также в переводах ([Клемм, 1873], [Клемм, 1884а], [Клемм, 1884б]) описания фигур 3, 12 и 18 совпадают.

⁴ У нескольких авторов ([Чистяков, 1893], [Dick, 1878] и [Тихомиров, 1901]) первая пара поворачивает направо.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
6	Colonne à huit ⁵	[Цорн, 1890b, рис. VI], [Bosshardt-Strubi, 1897, Die Parade], [Dick, 1878] ⁶ .	Две колонны из четверок, идущие по сторонам зала.	Аналогично фигуре colonne à quatre: две первые четверки встречаются внизу зала и образуют шеренгу из восьми человек; то же делают остальные четверки.
7	Passage de la premiere demi-colonne	[Цорн, 1890b, рис. VII]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	Две колонны встречаются внизу зала, при этом колонна, ведомая второй парой, отпускает руки и пропускает другую колонну.
8	Passage de la seconde demi-colonne	[Цорн, 1890b, рис. IX]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	Аналогично предыдущей фигуре, но теперь первая колонна пропускает вторую.
9	Les dames passent au milieu	[Цорн, 1890b, рис. X], [Чистяков, 1893, 6-я фигура], [Тихомиров, 1901, Цепь, вторая часть], [Клемм, 1873] ⁷ , [Bosshardt-Strubi, 1897, die Allée]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	Две колонны встречаются внизу зала, дамы проходят внутри пар, идущих навстречу.

⁵ Фигуры 3, 4 и 5 можно проделать в обратном порядке, чтобы собраться в единую колонну. Это подробно описано у Цорна [Цорн, 1890b].

⁶ Дик ([Dick, 1878]), не останавливается на шеренгах из восьмерок. Количество людей в одной шеренге у него доходит до шестнадцати.

⁷ В двух русских переводах ([Клемм, 1873] и [Клемм, 1884a]) этого дополнения у фигуры Фонтан нет. В третьем переводе ([Клемм, 1884b]) присутствует только рисунок. Полное описание имеется только в немецких изданиях ([Klemm, 1876] и [Klemm, 1910]).

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
10	Les cavaliers passent au milieu	[Цорн, 1890b, рис. XI], [Bosshardt-Strubi, 1897, die Allée]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	Аналогично предыдущей фигуре, но теперь кавалеры проходят внутри.
11	La demi-lune	[Цорн, 1890b, рис. XIII]	Колонна, идущая посередине зала.	Колонна доходит до головы зала и разделяется, как в фигуре 2. При этом дамы берутся за руки и разворачиваются лицом в круг, а кавалеры, тоже взявшись за руки — спиной в круг. Проходя друг мимо друга внизу зала цепочки дам и кавалеров перехватываются так, чтобы дамы оказались спиной в круг, а кавалеры — лицом.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
12	Deux Colonnes	[Тихомиров, 1901], [Клемм, 1873] и др. ⁸ , [Dick, 1878, The Arbor march], [Bosshardt-Strubi, 1897, Die Fontaine]	Колонна, идущая по середине зала.	Первая пара дойдя до центра зала останавливается, опускает руки и образует проход. В этот проход входит вторая пара и повторяет действия первой пары. Когда все пары выстроятся в две шеренги, первый кавалер подает своей даме руку и проходит между них, ведя за собой остальные пары ⁹ .
13	Le serpent	[Цорн, 1890b, рис. XIV], [Тихомиров, 1901, Chemin de fer и Guirlande], [Клемм, 1873, Гирлянда] ¹⁰ , [Dick, 1878, The March in column]	Две линии, идущие по сторонам зала ¹¹ .	Встречаясь внизу зала, кавалер со своей дамой образуют пару. Дальше первая пара ведет «змею» по всему залу.
14	Grande ronde	[Цорн, 1890b, рис. XV]	Колонна, идущая змейкой.	Колонна вытягивается в один большой круг, после чего все разворачиваются лицом в центр и идут по кругу.

⁸ См. примечание 4.

⁹ У Дика ([Dick, 1878]) пары, останавливаясь, поднимают руки, образуя арку. У немецких авторов ([Bosshardt-Strubi, 1897]) эта фигура танцется не посередине зала, а по кругу.

¹⁰ В изданиях Клемма ([Клемм, 1873], [Klemm, 1876], [Клемм, 1884a], [Klemm, 1910]) в Гирлянде все идут одной цепью, не парами, причем кавалеры и дамы повернуты в разные стороны. В переводе ([Клемм, 1884b]) пары не идут цепочкой, а, образовав круг, начинают шен до своих мест.

¹¹ У Цорна ([Цорн, 1890b]) эта фигура танцется после фигуры La demi-lune, поэтому перед ее началом дамы смотрят из круга, кавалеры — в круг.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
15	—	[Чистяков, 1893, 3-я фигура], [Bosshardt-Strubi, 1897], [Dick, 1878]	Колонны кавалеров и дам, идущие по сторонам зала.	Колонны дам и кавалеров встречаются и при встрече проходят каждый с правой стороны, кланяясь друг другу ¹² .
16	Маленькие круги (Kleine Kreise) ¹³	[Клемм, 1873]	Colonne à quatre или две колонны, идущие на расстоянии друг от друга.	Первые пары двух колонн образуют rond à quatre и продолжают двигаться вперед, за ними повторяют движения вторые пары колонн, дальше третьи и т. д. Как только все круги образованы, первые круги начинают распадаться.
17	Кресты ¹⁴	[Клемм, 1884b]	Две колонны, идущие по сторонам зала.	При встрече ввиду зала первый кавалер подает руку второй даме, а первая дама накрест берет руку второго кавалера и в этом положении «вполоборота» они двигаются к музыке, где кавалеры возвращаются к своим дамам.

¹² Эта фигура описана и у Дика ([Dick, 1878]) в March in file, и у Бошард-Штруби ([Bosshardt-Strubi, 1897]) в конце Die Promenade, но у них сначала все проходит с левой стороны (т. е. дамы идут внутри колонны), а потом — с правой стороны (дамы снаружи).

¹³ Эта фигура в петербургском переводе [Клемм, 1884b] переведена как Кресты и описана по-другому (см. фигуру 17).

¹⁴ Несмотря на то, что, по всей видимости, переводчик ошибся, описывая эту фигуру, и сам Б. Клемм никогда не видел подобных «Крестов», вполне возможно, что это издание использовали русские учителя танцев, а значит такая фигура могла появиться на балах в Российской Империи.

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
18	Змеиные линии	[Клемм, 1873]	Colonne à quatre.	Правая дама четверки проходит перед своей четверкой и заворачивает ее налево, проходя перед второй четверкой, потом направо перед третьей и т. д. Каждая четверка сначала доходит до головы зала, а затем повторяет траекторию первой четверки.
19	—	[Dodworth, 1900]	Пары идут по кругу.	По сигналу распорядителя кавалеры останавливаются, а дамы проходят на одного кавалера вперед. Во второй раз останавливаются дамы.
20	The March in file	[Dick, 1878]	Колонна дам и колонна кавалеров, идущие вниз по залу.	Колонны встречаются внизу зала и проходят слева (кавалеры проходят снаружи, дамы внутри). Эти же колонны, встречаясь в голове зала проходят справа (кавалеры внутри, дамы снаружи).

№	Название фигуры	Источники	Исходное положение	Описание фигуры
21	Die Schnecke (Улитка)	[Bosshardt-Strubi, 1897], [Dick, 1878, The Serpentine March]	Колонна, идущая по середине зала.	Все перестраиваются в цепь: каждый кавалер встает впереди своей дамы, образуя одну змейку. Когда первая пара доходит до головы зала, кавалер заворачивает направо по кругу и образует спираль, каждый раз проходя внутри предыдущего круга. Когда круг становится слишком маленьким, он меняет направление движения и «раскручивается» спираль обратно, проходя между уже образовавшимися кругами.

Список литературы

- [Клемм, 1873] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпаниментом музыки / Б. Клемм. — Москва: типография Н. Ф. Савича, 1873.
- [Клемм, 1884а] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев и русских плясок, с аккомпаниментом музыки / Б. Клемм. — 3 изд. — Москва: типография Е. И. Погодиной, 1884.
- [Клемм, 1884б] *Клемм, Б.* Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев / Б. Клемм. — 3 изд. — Санкт-Петербург: типография А. Каспари, 1884.
- [Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных балльных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров; Под ред. С. Кашинцев. — Москва: типография Вильде, 1901. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.157> .

- [Цорн, 1890a] *Цорн, А. Я.* Атлас к грамматике танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Одесса: типография А. Шульце, 1890.
- [Цорн, 1890b] *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 / А. Д. Чистяков. — Санкт-Петербург: паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .
- [Bosshardt-Strubi, 1897] *Bosshardt-Strubi, J. R.* Leitfaden für den Tanz Körperbildungs Unterricht / J. R. Bosshardt-Strubi. — Zurich, 1897.
- [Dick, 1878] *Dick.* Dick's Quadrille Call Book / Dick. — New York: Dick & Fitzgerald, 1878. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.013> .
- [Dodworth, 1900] *Dodworth, A.* Dancing and its Relation to Education and Social Life / A. Dodworth. — New York: Harper & Brothers, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.186> .
- [Klemm, 1876] *Klemm, B.* Tanzkunst / B. Klemm. — Leipzig: J. J. Weber, 1876.
- [Klemm, 1910] *Klemm, B.* Handbuch der Tanzkunst / B. Klemm. — Leipzig: J. J. Weber, 1910.

Роль и структура экзерсиса в танцевальной практике XIX века

Социальные танцы XIX века выглядят несложными на фоне сценических. Однако для того, чтобы красиво и грациозно танцевать на балах, необходимо было постоянно прилагать некоторые усилия. Для развития грации и ловкости своих учеников многие танцмейстеры рекомендовали использовать экзерсис — комплекс упражнений, способствующий развитию мышц, связок, воспитанию координации движений у танцоров.

Для изучения роли и структуры экзерсиса необходимо выделить его составляющие:

1. Рекомендации относительно положения корпуса и рук, обязательные для соблюдения как в бальной зале, так и в повседневной жизни.
2. Правила исполнения позиций ног, являвшиеся основой балльных танцев XIX века.
3. Основа экзерсиса: подготовительные упражнения, условно сгруппированные по частоте упоминаний в танцевальной литературе XIX века.

1. Рекомендации относительно положения корпуса и рук танцора

Положение корпуса, рук и ног являлось первым, на что обращал внимание практически каждый танцмейстер. Следует отметить, что указания о том, как себя держать, распространялись не только на бальную залу, но и на повседневную жизнь [Петровский, 1825, 10–11].

Описания положения корпуса и рук танцора в первой и второй половине XIX века в России и в западной танцевальной практике различались. Для наглядного представления этих различий приведем несколько примеров (см. таблицу 1).

Как видно из цитат, основные изменения происходили с плечевым поясом танцора. При этом в русскоязычных источниках в отличие от зарубежных, таких изменений не наблюдается.

2. Позиции ног

Роль позиций ног в танцах XIX века хорошо сформулирована Де Колинья-

Российская танцевальная литература	Западная танцевальная литература
<p>«1) голову не слишком поднимать вверх, не опускать вниз, притом надлежит голову держать прямо и равномерно. . .</p> <p>2) грудь, выдавшаяся вперед, принадлежит к хорошему держанию себя, и напротив, вогнутая, означает небрежение. Плечей не опускать, не слишком поднимать. Они не должны быть выставлены вперед, . . . но слегка сдавлены в лопатках, от чего грудь сама собою подаваться будет вперед. Живот не выставлять вперед и не слишком втягивать, наблюдая чтобы только поясница в верх не поднималась. Руки от самых плеч должны иметь положение закругленное так, что бы локти не были прижаты к бокам. . .</p> <p>Дамам: . . . руки иметь закругленные, держа слегка платье пальцами, расположив оные так, чтобы четыре находились под исподом, а пятый наружу» [Петровский, 1825, 10–12].</p>	<p>«. . . необходимо выдвинуть вперед грудь, отодвигая назад плечи; и в то же самое время держать руки немного вперед, так, чтобы они были на одной линии передней поверхностью бедра.</p> <p>Голову держать прямо, немного отводя назад, но без чопорности, не ронять и не поднимать подбородок.</p> <p>Положение рук зависит от того, как держать локти и кисти. Руки должны быть округлыми; локти чуть подать вперед, а кисти совсем немного назад; руки должны быть мягкими, большой палец смотрит в ладонь.</p> <p>Леди должны держать свою одежду слегка между указательным пальцем и большим пальцем» [Strathy, 1822, 13–16].</p>
<p>«Ноги вытянуть прямо, не сгибая в коленном суставе, но не натягивать их. . . голову приподнять, не закидывая ее назад и не опуская вперед. . . плечи развернуть, руки, несколько округленные, свободно опустить вниз, давая им направление более вперед, а не назад, кисти рук округлить настолько, чтобы большой палец прикасался к указательному (а в женских учебных заведениях ученицы округленными руками держатся за платье), грудь несколько подать вперед, а живот убрать» [Чистяков, 1893, 21–22].</p>	<p>«I. Обопритесь больше на пальцы ноги, чем на пятки.</p> <p>II. Поддерживайте поясницу.</p> <p>III. Плечи подать вниз и немного вперед.</p> <p>IV. Поддерживая платье, держать руки округлыми, они свободны от плеч и локти немного повернуты наружу.</p> <p>V. Держите голову немного назад и следите за тем, чтобы подбородок не выдавался вперед» [Coulon, 1873, 138].</p>

Таблица 1: Сравнение рекомендаций по положению корпуса в отечественных и зарубежных источниках XIX века.

ром: «*Позиции — азбука танцевального искусства, на ней основано правильное исполнение па, так сказать закон движения в танце известным порядком*» [Де-Колиньяр, 1869, 21].

Обычно в танцевальной практике XIX века использовалось пять позиций ног. Однако были исключения:

- десять позиций, которые приведены в книге Кассиди: пять правильных (обе пятки стоят симметрично и носки ног развернуты одинаково наружу) и пять неправильных (делятся на симметричные и несимметричные, когда носки обеих ног развернуты внутрь и когда носок одной ноги развернут внутрь, а другой наружу) [Cassidy, 1810, 36],
- шесть уникальных позиций, которые представлены в книге «Powell's art of dancing», иллюстрируют авторский метод преподавания танцев [Powell, 1848, 9, 11].

Перейдем к рассмотрению основных правил исполнения каждой из пяти позиций, являвшихся основой танцев XIX века (см. таблицу 2).

Единственным, но зато очень существенным изменением в исполнении позиций ног можно считать переход от стремления к абсолютной выворотности, когда ноги образуют одну линию ([Gourdoux-Daux, 1817, 15], [Strathy, 1822, 19–20]), к сохранению при выполнении всех позиций прямого угла между стопами ([Hillgrove, 1863, 48], [Sause, 1889, 23–27]).

Некоторые преподаватели танцев второй половины XIX века в своих учебниках не приводят подготовительных упражнений, однако достаточно подробно описывают позиции ног и переходы между ними, что мы можем рассматривать как замену экзерсиса ([Brooks, c1866, 9–11], [Лихой, 1885–1886, 7–11], [Gilbert, 1890, 23–24], [Sause, 1889, 23–27]).

3. Подготовительные упражнения

Для рассмотрения всего многообразия экзерсиса, предлагаемого танцмейстерами, необходимо разделить подготовительные упражнения на несколько групп (по частоте упоминания):

- основные упражнения — plie и подъем на полупальцы, battements, ronde de jambe;
- дополнительные упражнения — танцевальные шаги, degage, повороты ног, просто ходьба, вращение корпуса, port-de-bras, port-de-bras et battements;
- особые упражнения.

Для всех упражнений была присуща одна общая рекомендация — в начале обучения необходимо держаться за опору для поддержания равновесия, но дальнейшем необходимо отказаться от нее ([Strathy, 1822, 27], [Hillgrove, 1863, 59]).

№	Общая характеристика	Комментарии к исполнению
1	Пятки вместе, носки развернуты наружу.	<p>«Держите тело прямо, соедините пятки, пальцы правой ноги развернуты к правому плечу, и левой ноги к левому плечу, таким способом, чтобы привести обе ноги к одной линии. Держите колени выпрямленными» [Gourdoux-Daux, 1817, 15];</p> <p>«Пятки вместе, носки развернуты в стороны и образуют прямой угол» [Hillgrove, 1863, 48].</p>
2	Одна нога открывается из первой позиции в сторону на длину стопы.	Некоторые авторы указывают, что при выполнении этой позиции рабочая нога не касается пяткой пола [Hillgrove, 1863, 48]; [Де-Колиньяр, 1869, 18].
3	Пятка одной ноги приставлена к середине стопы другой.	<p>«Сию позицию можно почитать главнейшею, потому что многие танцы ею начинаются и оканчиваются. В сей позиции стоять можно, однако без натяжки до тех пор, пока на танцующего придет очередь» [Петровский, 1825, 14];</p> <p>«Эта позиция употребляется особенно часто в современных танцах и находит себе применение в большинстве шагов» [Цорн, 1890, 37];</p> <p>«При изучении бальных раз и танцев должно стоять в третьей позиции, правой ногой впереди» [Линдрот, 1871, 4].</p>
4	Из первой (третьей) позиции одна нога выводится вперед на расстояние длины стопы.	При описании позиции упоминается, что пятка рабочей ноги может не опускаться на пол ([Strathy, 1822, 21–22], [Де-Колиньяр, 1869, 19–20]).
5	Пятка одной ноги соприкасается к пальцам другой.	В русскоязычных источниках отражено устойчивое мнение, что данная позиция применяется только для развития гибкости и не используется для танцев в бальной зале ([Петровский, 1825, 15], [Линдрот, 1871, 4], [Сгуколкин, 1890, 15]).

Таблица 2: Правила исполнения пяти позиций ног в танцах XIX века.

3.1. Основные упражнения.

- Одним из наиболее часто упоминавшихся упражнений было **plie**. «Включать это упражнение в разминку полезно для развития гибкости суставов, а также для развития голеностопа и приучения колен держаться развернутыми в стороны при сгибании, когда пятки покоятся на полу, а корпус держится вертикально. Следовательно ученики должны его прилежно учить и практиковать» [Reilley, 1870, 82–83].

В начале XIX века танцмейстеры выделяли два вида plie или сгибания колен: «простые — без отрыва пяток — и усиленные — на носках с усилием и глубоким опусканием» [Cassidy, 1810, 38]. Под усиленными plie понимались приседания, при которых пятки отрываются от пола и опора остается только на носках. Ближе к концу века глубокие приседания (так же называемые **grande plie**) практически не упоминались.

Рекомендации танцмейстеров по выполнению «простых» plie:

- выполнять по всем пяти позициям;
 - распределять вес тела: «когда вы приседаете по второй или четвертой позиции, будьте особенно осторожными, опирайтесь равномерно на обе ноги, чтобы опускаться и подниматься перпендикулярно; сгибание коленей и выправление должно происходить в равной пропорции» [Gourdoux-Daux, 1817, 18];
 - следить за направлением коленей: «коленки должны быть направлены наружу и четко в стороны» [Hillgrove, 1863, 59];
 - соблюдать темп: «приседание производится под музыку в 2/4: целый такт опускаться (раз, два) и целый такт подниматься (раз, два). Очень важно наблюдать, чтобы ученики не делали остановок на каждой четверти (при счете „раз“), а опускались плавно и непрерывно до счета „два“ и без остановки внизу поднимались по счету новых „раз, два“» [Чистяков, 1893, 32].
- В качестве дополнения к plie многие преподаватели танцев предлагали **подъем на полупальцы**: «...для придания гибкости и силы подвему стопы, как и частям ноги, необходимо после приседания делать динамичный подъем на высокие полупальцы» [Blasis, 1830, 126].

Рекомендации танцмейстеров по выполнению подъема на полупальцы:

- выполнять по всем пяти позициям;
- действовать не быстро: «чем медленнее их делать, тем они труднее, но зато тем полезнее и тем более укрепляют мышцы. Понижение не должно происходить скорее, чем повышение» [Цорн, 1890, стр. 69];
- соблюдать темп: «тихо опуститься, не стуча пятками об пол, при этом нужно корпус держать прямо, колени вытянуть, плечи не вскидывать и руки не поднимать. Темп музыки, в 2/4 с постепенным ускорением, но без ущерба правильности движения» [Чи-

стяков, 1893, 33–34].

- **Battelements.** Авторы танцевальных учебников XIX века предлагали три вида battements: les grands battements, les petites battements tendu, les petites battements sur le coude-pied. Данные упражнения были достаточно широко распространены и их описания в большинстве своем были похожи.

- **Les grands battements et les petites battements tendu.** Эти два вида battements рассматриваются вместе, так как единственное их отличие в том, что при выполнении les grands battements прямая нога отрывается от пола и поднимается до уровня бедра, а при выполнении les petites battements tendu вытянутый носок остается на полу.

Основные правила исполнения:

- * начинается из третьей (пятой) позиции,
- * колено всегда вытянуто и направлено строго наружу,
- * упражнение повторяется с обеих ног,
- * при выполнении battements без отрыва носка от пола подошва направлена в пол [Gourdoux-Daux, 1817, 24].

Большинство авторов XIX века описывают выполнение battements из закрытой позиции только в сторону. На наш взгляд это могло быть обусловлено распространением в первой половине XIX века связки Jeté — Assemblé.

- **Les petites battements sur le coude-pied.** При выполнении этого упражнения *«движение происходит в коленном сочленении, т.е. двигается одна голень, при спокойном бедре и вертикально опущенном носке»* [Цорн, 1890, 72].

Наиболее упражнение описано в книге Петровского: *«начиная со второй позиции, то есть правую ногу в бок и, держа на носке вниз, приблизить к левой ноге и пяткою приставлять один раз впереди к середине голени, а другой раз назад к середине икры левой ноги, потом ставить на исходное место. При исполнении рабочая нога сгибается, а опорная выпрямлена. Также самое с другой ноги. Необходимо стремиться к быстрой исполнению»* [Петровский, 1825, 20–21].

- **Ronde de jambe.** Данное упражнение упоминается редко, однако авторы, которые его описывают, уделяют много внимания деталям ([Чистяков, 1893, 38], [Клемм, 1873, 23–24], [Цорн, 1890, 95–99], [Blasis, 1830, 241]).

Основным различием в исполнении можно считать направление движения ноги в начале упражнения:

- Чистяков А. Д. указывает, что нога выводится в четвертую позицию спереди и, проходя через вторую и четвертую позицию сзади, возвращается в исходную первую позицию [Чистяков, 1893, 38],
- Клемм Б. пишет, что нога, вытянутая во вторую позицию, делает круг в одну и в другую сторону, проходя практически через первую позицию, при этом сохраняя вытянутое колено и сокращая подъем

3.2. Дополнительные упражнения

- **Танцевальные шаги.** Многие преподаватели танцев рекомендуют отрабатывать шаги, наиболее часто используемые в бальной зале ([Петровский, 1825], [Максин, 1839], [Brooks, c1866], [Де-Колинъяр, 1869], [Линдрот, 1871]).
- Отработка **переноса веса** тела с одной ноги на другую (из третьей позиции во вторую либо четвертую позицию, иногда с поднятием на полупальцы) ([Клем, 1873, 21–22], [Цорн, 1890, 94–95]).
- **Вращение стоп:** *«первая позиция, поворачивание на обеих пятках, параллельная позиция, поворачивание обеих ног на пальцах, промежуточная позиция с поворачиванием носков внутрь, поворачивание обеих ног на пятках, параллельная позиция обеих ног, поворачивание обеих ног на носках, первая позиция»* [Цорн, 1890, 93–94].
- **Вращение корпуса** при сохранении неподвижных бедер: *«Во всех пяти позициях. Это упражнение имеет особую цель, а именно большее проворство и ловкость в обращении верхней части тела в круг поясицы. Принятая позиция должна при этом оставаться неизменной, между тем как верхняя часть тела обращается попеременно справа налево при содействии руки. Это упражнение сопровождается также в оппозиции вращением головы»* [Клем, 1873, 22].
- **Port-de-bras, port-de-bras et battements:** *«упражнения этого характера имеют большое значение для выправки корпуса и для грациозности движения рук»* [Чистяков, 1893, 38–46].

Данные упражнения по большей части были призваны разнообразить привычный экзерсис, а также способствовать гармоничному развитию учеников.

3.3. Особые упражнения

В отдельных учебниках встречаются нестандартные упражнения, которые представляют собой разработки танцмейстеров с целью выделиться среди коллег и привлечь новых учеников.

- *«Упражнения из книги ‘Coulon’s Hand-book’* [Coulon, 1873, 139–153]. Всю специфику этого комплекса можно понять по основным группам упражнений: упражнения с одной палкой, упражнения с двумя палками, упражнение с руками, упражнения с гантелями, упражнения с двумя резинками, прикрепленными к стене, ходьба, бег, и прыжковые упражнения.
- *«Метод Додворта».* Данные упражнения впервые были представлены в книге ‘The perfect art of modern dancing’ [Witherspoon, c1894, 2–3], однако автор не дал комплексу особого названия. Через шесть лет вышла книга ‘Dancing and its relations to education and social life’ [Dodworth, 1900,

26–31], в которой был напечатан дентичный комплекс под названием «Метода Додворта», при этом автор утверждал, что не встречал ранее подобных упражнений. В данном комплексе выделяли следующие группы ([Witherspoon, с1894, 2–3], [Dodworth, 1900, 26–31]):

- смена (перемена ног при переходе из одной открытой позиции в другую): боковая, спереди, сзади, также два дополнительных варианта смены;
- скольжение: в сторону, вперед, назад;
- шаг: переступание ног как в ходьбе;
- прыжок: в сторону, вперед, назад;
- подскок: приземление идет на ту же ногу, которая прыгнула;
- остановка: после подскока ученик должен встать в первую позицию.

4. Выводы

На основании рассмотренного материала можно сделать вывод, что экзерсис как база, на которой строится развитие физических данных танцоров, на протяжении всего XIX века играл одну из главных ролей в преподавательской практике танцмейстеров. Структура экзерсиса была подвержена значительным изменениям, которые возникали в ответ на новые танцевальные тенденции, а также желание танцмейстеров привлечь учеников.

Список литературы

- [Де-Колиньяр, 1869] *Де-Колиньяр*. Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола / Де-Колиньяр. — Москва: тип. А. Гатцука, 1869.
- [Клем, 1873] *Клем, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с акомпаниментом музыки / Б. Клем. — Москва: Типография П. Ф. Савича, 1873.
- [Линдрот, 1871] *Линдрот*. Первоначальные правила для изучения бальных танцев / Линдрот. — Москва: Типография В. Готье, 1871.
- [Лихой, 1885-1886] *Лихой русский танцор и плясун без помощи учителя.* — Москва: Типография Ф. К. Гогансон, 1885-1886.
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев / А. Максин. — В Типографии Николая Степанова, Москва, 1839. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской

гимназии Людовиком Петровским / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825.

- [Стуколкин, 1890] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель балльных танцев ... / Л. П. Стуколкин. — СПб: Книжный склад В. И. Губинского, 1890.
- [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> .
- [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 ... by C. Blasis ... Translated under the author's immediate inspection by R. Barton / C. Blasis. — London: E. Bull, 1830. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251> .
- [Brooks, c1866] *Brooks, P. C.* The ball-room monitor / P. C. Brooks. — Third edition. — Philadelphia: J. H. Johnson, c1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.030> .
- [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, 1873] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances... / Coulon. — New edition. — London: A. Hammond & Co, 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .
- [Dodworth, 1900] *Dodworth, A.* Dancing and its relations to education and social life, with a new method of instruction, including a complete guide to the cotillion (German) with 250 figures / A. Dodworth. — New York, London: Harper & Brothers, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.186> .
- [Gilbert, 1890] *Gilbert, M. B.* Round Dancing / M. B. Gilbert. — Portland, ME: M. B. Gilbert, 1890. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250> .
- [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> .

- [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.094> .
- [Powell, 1848] *Powell, R.* Powell's art of dancing; or, Dancing made easy. For the use of schools / R. Powell. — Louisville: Harney, Hughes & Hughes, Printers, 1848. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.139> .
- [Reilley, 1870] *Reilley, E. B.* The amateur's vademecum. A practical treatise on the art of dancing / E. B. Reilley. — Philadelphia: J. Nicholas, 1870. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.144> .
- [Sause, 1889] *Sause, J.* The Art of Dancing / J. Sause. — Chicago: Belford, Clarke & Co., 1889.
- [Strathy, 1822] *Strathy, A.* Elements of the art of dancing; with a description of the principal figures in the quadrille / A. Strathy. — Edinburgh: Printed for the author, and sold by F. Pillans, 1822. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.154> .
- [Witherspoon, c1894] *Witherspoon, E.* The perfect art of modern dancing / E. Witherspoon. — London, New York Butterick Publishing Co, c1894. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.119> .

Книга «Собрание фигур для котильона (СПб, 1828)» как источник сведений по бальной традиции России первой трети XIX века

Как известно, в России танцевальных книг издавалось не мало, а очень мало. Поэтому любое издание крайне ценно. По счастливому стечению обстоятельств, 1820-е годы дали нам несколько публикаций, и по ним можно попробовать восстановить основные бальные танцы того времени, а не просто гадать: относятся упомянутые в книге особенности к подлинной танцевальной культуре России, или к мечтам автора единственной публикации.

В кругу историков танца достаточно хорошо известны и подробно изучены книга Л. Петровского (1825) и альманах «Терпсихора» (1827). Но к этому же десятилетию относится еще одно танцевальное издание — «Собрание фигур для котильона» (1828). И хотя оно упоминается во всех обзорных и методических работах, специального исследования эта книга пока не получила, хотя она содержит много интересных и важных подробностей, проливающих свет на историю бальных танцев в России.

Прежде всего хочется отметить, что книга Петровского была написана и издана в провинции, «Терпсихора» является пусть и обработанной, но перепечаткой танцев из немецких изданий, а «Собрание фигур» выпущено в Санкт-Петербурге и представляет читателю последние новинки столичной танцевальной моды 1828 года.

В первых же строках книги ее неизвестный автор сетует на почти полное отсутствие танцевальных книг в России, и обещает описать не только котильон, но и другие танцы, если это будет интересно публике¹. К сожалению, он этого не сделал². По этому замечанию автора книги можно сделать вывод, что

¹ Аналогично издатель «Терпсихоры» оправдывал свой труд: «*Особы, любящие как музыку, так и танцы, желали иметь сию книгу в России; исполняя их желание, я перевел объяснение рисунков, изображающих танцы, и выгравировал ноты и самые танцы, издаю все это в удовольствии любящих сии невинные и приятные искусства*» [Терпсихора, 1827, V–VI].

² Сразу возникает вопрос — почему? Пока единственным предположением может быть то, что в России, как это ни парадоксально, не было большого спроса на танцевальные книги — возможно, из-за широкого распространения общественных танцклассов и частной танцевальной практики артистов балета; либо потому, что аристократическое общество предпочитало выписывать книги из-за границы — но последнее не может оправдать отсутствие танцевальных книг, выпущенных для «среднего класса» и низшего слоя высшего общества. О том, что в этих слоях интерес к танцам был и был сильно распро-

в России были мало распространены танцевальные книги вообще — и русскоязычные, и иноязычные, возможно даже привозные³.

Исследуемая книга полностью посвящена всего одному танцу — котильону, танцу-игре, известному на русских балах по крайней мере с 1817 года.⁴ Интересно отметить, что данная книга — самое большое собрание фигур котильона, опубликованное в России — 224 фигуры. В дальнейшем таких крупных подборок не создавалось.

Котильон — танец-игра. Традиционно считается, что котильон сформировался в немецких землях. В Париже, судя по свидетельствам, найденным Гильшером, он был впервые представлен в 1823–24 годах [Guilcher, 2003, 182].

Когда бы и где бы ни появился котильон, рассматриваемая книга относится к раннему периоду его существования и позволяет познакомиться с самыми первыми формами этого танца.

1. Общая характеристика книги

По правилам, описанным в книге, котильон должен начинаться с общего круга⁵ и общего вальса. Общий круг танцуют все. Общий вальс пары, в данном случае, исполняют по-очереди⁶. Также важно отметить, что, хотя в этом танце

странен, свидетельствуют записки купца И. И. Лапина: «В сей день мне Михайло Николаевич подарил книжечку, как правильно научиться танцевать разные штуки» [Лапин, 2007], — и рассказы А. П. Глушковского о танцклассе Мунаретти: «В 1818 году в Москве ... был танцевальный класс г. Мунаретти, куда ежедневно съезжались ученики разных сословий, наций, лет, потому что он брал за уроки очень дешево. Часто у него в танцклассе можно было видеть в составе кадрили людей пресмешных, с которых можно бы написать преоригинальную картину: мальчика лет восьми с булочкой в руке, прыгающего чиззиком (у Мунаретти во время танцклассса можно было иметь завтрак), немца-старичка с подвязанными зубами, который кашляет, задыхается, но танцует до поту лица, изгибаясь и делая разные курбеты; армянина в национальной одежде, с черной бородой, серьезным лицом, ворчащего про себя, что не понимает слов танцмейстера, который душно объяснялся по-русски и взамен слов употреблял довольно забавную пантомиму; из магазинов посылить иностранок в папильотках на голове, которые со всеми грациями стараются выделывать па-де-зефир и, поглядывая на всех, как будто спрашивали: „А что, каковы мы?“» [Глушковский, 2010, 404–423].

³ Свидетельств о бытовании в России танцевальных книг на данный момент известно мало, но они есть: это упоминание такой книги в мемуарах купца Лапина [Лапин, 2007], каталог библиотеки в Тригорском, где описан один из томов альманаха Беккера — однако мы не можем быть уверены, что этот каталог хранился там именно из-за описаний танцев [Модзалевский, 1903, 19–52], также косвенным свидетельством наличия в России танцевальных книг на других языках может быть вступление к «Терпсихоре» (см. выше).

⁴ Свидетельства о бытовании котильона в России в 1817 году будут рассмотрены ниже.

⁵ Общий круг упоминается дважды. В начале котильона (там способ исполнения не конкретизирован); и в кадрили Краковке, где говорится об общем круглом променаде. Во всех остальных случаях фигуры завершает общий вальс (предположительно, все пары могут танцевать вместе).

⁶ Такой вывод можно сделать из фразы: «Общий вальс начинает первая пара, а за ней и следующая» (стр.7). Однако в другом месте пишется: «Все танцующие пары начинают общий вальс большим кольцом и по окончании оного кавалеры переходят

преимущественно используется вальс, в фигурах, перенесенных из других танцев, может использоваться их родная музыка — кадрили, вальса-казака, польского.

«Кадриль с Польским. ... — После вальса в собственной музыке сей кадрили сделано прибавление, при коем всякий кавалер стоя лицом к своей даме, делает три раза ударение ладонь о ладонь и потом взяв даму за правую руку повертывает ее на одном месте. ...

Все сии фигуры можно танцевать по тому же котильону, но буде бы было угодно, то можно музыку оного переменить на свойственную сим танцам» (ч. 3, ф. 9).

«Галопад. Вальс-казак. Для сих двух туров необходимо должна быть употребляема принадлежащая к ним музыка» (ч. 3, ф. 31 и 32).

Но в книге нет никаких упоминаний мазурки.

Все фигуры в книге делятся на четыре раздела: простые, сложные, вводные и общие.

Простых фигур больше всего — 125. Эти фигуры рассчитаны на небольшое количество участников — от двух до четырех-пяти. Как правило, они предполагают несложные действия, направленные на подбор нового партнера для круга вальса. Такого рода фигуры просуществовали до конца века. Но в «раннем» котильоне есть отличия:

Во-первых, из предметов используются только те, что всегда под рукой — кольца, карты, платки. И всего один раз появляется что-либо, требующие минимальной подготовки — а именно три «женских» и три «мужских» предмета:

«Маскарад. Перед началом сей фигуры, кавалер надевает себе на голову дамский чепец или шляпку, покрывается шалевым платком и берет ридикюль, или что-нибудь из вещей дамских, наблюдая, чтобы число вещей сих не превышало трех; в то же время и дама, сообразно сему, должна взять три мужских каких-нибудь вещи, как-то: шляпу, фуражку, гребенку, табакерку и проч. Приготовившись, они вальсируют вальс между собою, и потом дама выбирает для себя по желанию своему кавалеров, выдавая за всякого выбранного таким образом кавалера по одной штучке из вещей ее, даме; с коими каждая получившая их дама выбирает себе для вальса также одного кавалера. — Кавалер поступает с своими вещами подобно сему же; т.е. он выдает по одной кавалерам взятых дам, с коими сии последние выбирают дам для вальса; — по окончании тура вещи передаются следующей очередной паре. Примечание. Все вещи при вальсе выбирающих и выбранных должны быть видны, или надеты должным порядком. — Кавалеры могут одеваться в дамские капоты, подвязывать локоны, а дамы употреблять кивера, ментики, лядунки и проч.» (ч. 1, фиг. 77).

в правую руку к соседним дамам и начинают вновь общий вальс, повторяя оный после всякого перехода, до своих мест» (ч.4, ф.1), так что можно предположить, что в разных местах котильона общий вальс мог быть как поочередным исполнением круга вальса каждой парой, так и одновременным вальсом всех пар.

Во-вторых большинство фигур можно станцевать как с выбором дамы, так и с выбором кавалера. Более того, часто описываются одинаковые фигуры для кавалера и для дамы:

«12. Кавалер, посадивши на стул даму, подводит к ней для вальса выбранного им кавалера. 13. Дама таким же образом подводит выбранную ею для своего кавалера даму» (ч. 1, ф. 12-13).

«86. Любовь в клетке. Кавалер после вальса со своей дамою, становится по средине зала внутри четырех стульев, поставленных накрест, спинками вместе, на которые дама его сажает четырех дам; из числа сих последних выбирает он одну для вальса; а прочие три берут себе кавалеров из числа танцующих, по произволению. 87. Сия же фигура повторяется с большим приличием для дамы» (ч. 1, ф. 86-87).

И хотя есть фигуры, существующие исключительно в «дамском» варианте: «Автомат. Дама, провальсировав со своим кавалером, оставляет его на средине зала, в таком положении, в каком ей будет угодно, — и предлагает прочим дамам вальсировать с Автоматом; каждая из них, провальсировав в свою очередь, оставляет его в произвольном по выбору ее положении; в каком он остается до нового выбора, или до того времени, когда не будет желающих выбирать» (ч. 1, ф. 111), более позднего перекоса, при котором дамы гораздо чаще кавалеров выполняют созерцательную роль, здесь еще нет, танец-игра одинаково динамичен для всех.

Вторая часть — **сложные фигуры** — содержит 44 описания. Эти фигуры рассчитаны на большое количество участников — как правило, на четыре пары каждая (изредка встречается пять-шесть пар, несколько раз восемь и еще в одной фигуре указано, что ее может исполнять более чем четыре пары). Часть фигур содержит игровые моменты: «Перемена мест. На четыре стула поставленные крестом, спинками наружу, посадить дам, и такому же числу кавалеров стать за стульями; дамы по сигналу одного из очередных кавалеров переменяют места и вальсируют каждая с тем кавалером, который будет стоять за ее стулом» (ч. 2, ф. 1), но большинство фигур рассчитано на исполнение в квадратном сете, практически без смены партнеров. Во многих фигурах даже в описании вместо слова фигура стоит слово кадрили: «Кадриль с цепью. Все кавалеры, перевернувшись правою рукою на местах со своими дамами и держа оными своих дам (оборотясь лицом вне круга), подают левые руки дамам с правой стороны от настоящего места каждого находящимся. После чего сделав вновь круг в другую сторону со своими дамами, и держа своих дам левою, подают правую руку дамам с левой стороны от них находящимся. — После, сделавши еще один оборот в левую сторону, остаются на своих местах и оканчивают сей тур поклонами — линия против линии; сходясь первоначально с одной, а потом с другой стороны» (ч. 2, ф. 8).

Основные элементы этих фигур — круги, кресты, шены. Часто для описания применяется кадрилиная терминология: «Две пары делают *chassé en avant et en arrière*, потом сих же пар кавалеры в правую, а дамы в левую стороны

делают *chassé* в бок и обратно на свои места. — Вторые пары повторяют то же и оканчивают общим вальсом» (ч. 2, ф. 35).

Среди фигур можно найти знакомые по другим танцам и учебникам — например, № 5 — это припев из русской кадрили Максина (1839 года): «Кадриль простая в четыре пары. Начинается общим кругом, после коего две противоположные пары делают по полукругу вальсом и останавливаются на чужих местах; вторые две пары повторяют то же. Потом первые две пары, делая *deté chaine*, возвращаются на свои места; а после то же повторяют вторые; фигура сия оканчивается вальсом сих четырех пар» (ч. 2, ф. 5).

Интересно сравнить описание этих фигур с описанием круговых кадрилией Петровского. Так, рассказывая про эту группу танцев⁷, после всех описаний Петровский говорит: «Из сих двух родов произошли разные сорта кадрилией, как то: в 5 колене с Краковьяком; в 8 колене, названный Багратионским, с разными переменами французских фигур, *ronde, chaine, croix*, и т. п.; в 6 колене с польским и пр. — Не имею нужды исчислять их более; из показанного основания проистекают все прочие» [Петровский, 1825, 81].

То есть в книге о котильоне перед нами предстает то же разнообразие кадрилиных фигур, что и в кадрилиной практике того времени, но в «сокращенном» варианте, позволяющем не протанцовывать полностью длинный танец.

Стоит отметить, что некоторые фигуры из второй части «Собрания фигур» являются вариантами кадрилией, описанных у Петровского. Для сравнения можно привести несколько примеров:

⁷ Это — типичные «котильоны XVIII века» — танцы, распространенные по всей Европе. Они строились по следующему принципу: куплетов было 8–10, но они были одинаковы для всех танцев — в первом был общий круг, во втором — *tour de main*, и так далее. Припев после каждой фигуры повторялся один и тот же, но в разных котильонах танцевались разные припевы.

Петровский	Собрание
<p>«В сей кадрили с променадом 2-е колено назовем <i>traversé</i>, для того, что напротив стоящие две пары идут к противным местам, сперва две пары начинающие, а потом оканчивающие. — 3-е колено <i>retraversé à sa place</i> или променад танцуется определенными шагами, кавалерами по бокам, дамами в середине; потом давать даме первенство, уступая ей дорогу к своему месту и никогда не поворачиваться задом один к другому. Наконец в колоне 4-м танцуют все 4 пары общий вальс» [Петровский, 1825, 81].</p>	<p>«Кадриль простая в четыре пары. Начинается общим кругом, после коего две противоположные пары делают по полукругу вальсом и останавливаются на чужих местах; вторые две пары повторяют то же. Потом первые две пары, делая <i>deté chaîne</i>, возвращаются на свои места; а после то же повторяют вторые; фигура сия оканчивается вальсом <i>six</i> четырех пар» (ч. 2, ф. 5).</p>
<p>«Еще другая кадриль того же рода, называемая со звездюю. В ней 1-е колено танцуется, как и в предыдущих; во 2-м делается полукруга вальса и становятся в средний сперва начинающие, потом оканчивающие пары; в 3-м дамы и кавалеры, поворачаясь к себе, делают звезду и в половине шен, или к своему месту, начиная с правой руки, всяк с своей парой; в 4-м вальс» [Петровский, 1825, 80].</p>	<p>«Кадриль со звездочкой. Кавалеры первых двух пар сделавши полвальса в две пары, становятся дам по середине зала, спинками одна к другой; вторые две пары повторяют то же, так, чтобы все четыре дамы стояли вместе, быв обращенными лицом в четыре разные стороны; потом кавалеры, обратившись лицом к дамам, наблюдая, чтобы дамы их находились с правой стороны, берут их за руки и разведя в большой круг, соединяют вновь в прежнее положение; после чего делают общий шен» (ч. 2, ф. 7).</p>

Петровский	Собрание
<p><i>«Кадриль общая называется та, в которой неопределенное и произвольное количество пар танцевать может. 1-е колено содержит те же фигуры, что и предыдущие; во 2-м делается passez les dames, или пропускаются дамы в левую сторону, дабы с кавалером, находящимся на левом боку, tour des mains на крест делали и тоже самое, поворачиваясь на свое место, с своим кавалером: при чем для однообразия надлежит с чужими кавалерами кружиться в левую сторону, а с своими в правую»</i> [Петровский, 1825, 80].</p>	<p><i>«Все кавалеры перейдя в правую сторону, вернутся с дамами по сторонних пар правою и левою рукой, а возвратясь на свои места первые две пары делают шен с парами с левой стороны находящимися»</i> (ч. 2, ф. 15, неполное соответствие).</p>

Книга Петровского датируется 1825 годом, «Собрание фигур» — 1828 годом. После этого кадриль такого типа есть у Максина, но всего из пяти фигур, описанная не как одна из многих, а как единственный вариант. Поэтому можно предположить, что в сопоставлении учебники Петровского и «Собрание фигур» показывают процесс вымывания из русского общества «круговых кадрилей» («русских кадрилей»⁸, котильонов XVIII века) — в провинции они еще танцевались по всем правилам, а в столице от них сохранились только уникальные куплеты, включенные в структуру танца-игры котильона.

Также это ставит вопрос о происхождении и формировании котильона (подробнее он будет рассмотрен ниже). Вроде бы здесь мы видим наглядные свидетельства этапа, при котором надоевшие куплеты ушли, их заменили туры вальса, а разнообразные припевы остались. Но с другой стороны, этот вариант аналогичен французской модификации котильонов XVIII века — попурри, в которых тоже в одном танце могли объединять разные куплеты⁹.

⁸ Этот тип танцев («русские кадрили»), по-видимому, возник в начале XIX века, а скорее даже в начале 1810-х годов. Кроме отсутствия более ранних упоминаний, можно привести пример: русские офицеры привезли в 1817 году в Омск новомодные танцы, которых там еще не знали, и, в том числе, русскую кадриль: *«В первый же бал мы стали львами, научили матраду, тампед, кадриль с вальсом и даже котильон»* [Стогов, 1878, 73]. Русская кадриль известна нам в учебнике Максина 1839 года, в «редуцированном» виде (но, как упоминается в рецензиях, Максин описывал устаревшую группу танцев — см. <http://dance-class.livejournal.com/12400.html>). То, что в «Собрании фигур» ее фигуры никак не ассоциируются с названием «русская кадриль» может свидетельствовать о постепенном выходе из моды этой группы танцев.

⁹ Подробнее о формировании попурри написано в книге Эллиса Роджерса 'The Quadrille'. Перевод на сайте Клуба Старинного танца:

Интересно отметить что среди других фигур, помещенных в Собрании, есть фигура, напоминающая один из элементов современного танца Campton Races.

Собрание	Campton races
<i>«Кадриль balancé. Кавалеры пер- вых двух пар, имея своих дам по правую сторону, берут еще по одной даме с левой стороны и сходятся двумя линиями, де- лая balancé, после чего обратись назад (chassé en arrière), пропус- кают под руки дам с правой в ле- вую, а с левой в правую сторону; которые, каждая с той стороны, с которой приблизится к кавале- рам двух вторых пар, подадут им руки; за тем два вторые кавалера делают подобно первым ту же фигуру, и возвращаясь на свое ме- сто пропускают дам тем же по- рядком. Когда сие повторится до двух раз каждыми двумя парами, то дамы возвращаются на свое место и фигура сия по обыкнове- нию окончится общим вальсом» (ч. 2, ф. 6).</i>	<p>Фигура начинается в позиции: 2 и 4 кавалеры стоят на своих сто- ронах кадрили с двумя дамами, 1 и 3 — в одиночку.</p> <p>Тройки сходятся-расходятся, по- сле этого кавалер пропускает пра- вую даму в арку, образованную им с левой дамой, дамы про- должают движение и переходят к другим кавалерам. Одновре- менно (с отставанием в 4 такта) одинокие кавалеры делают доза- до и встречают пришедших дам. (см.: http://www.dancilla.com/ wiki/index.php/Camptown_Races видео: http://www.myvideo.de/ watch/1049289/Camptown_Races)</p>

Из танцевальных техник в этой части упоминается только вальс, хотя можно предположить по употреблению французской терминологии, что часть фигур танцевалась на кадрилиной технике. Интересно употребление «вальса против линии танца»: *«Составив выбором восемь пар, подобно двум предыдущим фигурам, всем парам в одно время вальсировать вбок крестообразно, стоящим на левой стороне в правую, а на правой в левую сторону и на углах сошедши с другими парами, делать в две пары круг; и обратясь таковым же вальсом на свои места, повторить те же круги с соседними парами. — После сего таким же образом идти променад chassé croisé в обе стороны и с приближившимися парами делать dos-à-dos. — Тур сей оканчивается большим вальсом»* (ч. 2, ф. 43).

Третья часть — **фигуры вводные** — возможно, самая интересная из всех

<http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/201> (требуется регистрация). Коллекция, в которой опубликованы некоторые попури, доступна на сайте Библиотеки Конгресса США [Landrin, 1760-1785].

четырёх. Здесь никак не помечено, почему фигуры называются вводными¹⁰, но она разделена на два подраздела, один из которых назван кадрили французская, другой — контрданс. В первом подразделе собраны фигуры на 4 пары, во втором — фигуры, исполняемые в колонну¹¹.

В этой главе описывается адаптация к котильону разных танцев, популярных в это время. Все фигуры стандартно начинаются и завершаются вальсом. Для всех можно использовать как традиционную для котильона музыку (вальс), так и музыку, характерную для танцев, из которых взяты фигуры.

1820-е годы — очень интересный период в истории русского бального танца. Репертуар наших балов в это время отличался большим разнообразием.

Посмотрим, какие танцы предлагалось включать в котильон в качестве фи-гур?

¹⁰ Борис Стратилатов отметил, что здесь может быть перекличка с традициями бальных зал Франции и Англии, где Французская кадрили, после исполнения стандартных фигур, могла быть продолжена другими фигурами. Но нам ничего не известно о подобной традиции в России и сопредельных странах, кроме того, к танцам в колонне (а они тоже описаны в этой части) подобная традиция не относилась. Возможно «вводные» обозначает, что это фигуры, введенные (добавленные в котильон) из других танцев.

¹¹ Интересно употребление терминов. У Петровского в 1825 году Французская кадрили названа контрдансом, а танцы в колонне — экосезом и англесом. Аналогично употребление названий в воспоминаниях Дмитриева, относящихся к 1819-20 годам, но записанных в 1864 году: «Впрочем, и то надобно сказать, что тогдашняя французская кадрили (то есть настоящая — *contre-danse*) была труднее и требовала грации и искусства: тогда еще не ходили в танцах пешком, как ныне, а выделявали на и против своего *vis-à-vis* балансировали. Теперь только и танцуют, что эту бестолковую кадрили и толкуются на одном месте. А тогда танцев было множество: экосезы и англесы со множеством фигур, круглый польской, *polonaise sautante*, вальс, тамбет, матрадура, мазурки, и все это кончалось бесконечным котильоном; а после ужина поднимались и старики с молодыми и дурачились в грот-фазере» [Дмитриев, 1998].

В более раннее время слово контрданс употребляется так, что сложно определить, идет ли речь только о лонгвях (танцах в колонне) или также о котильоне XVIII века: «Расположение пляски сей кадрили, которая через несколько колен Польского прерывалась контратанцами, было изобретения самого хозяина» [Державин, 1808, 38–41]; «Граф радовался, что гулянья у него входят в моду, намостить велел полы в шатрах, будто для одной защиты от ненастья. Потом приводить стали туда по две, по три скрипки, среднего состояния гуляки привыкли помаленьку в этой зале плясать, сперва по-русски, по-цыгански, а потом мастеровые немцы и французы образовали своими хрюжками разные светские танцы. Дошло дело до контретанцев» [Долгорукий, 2004]; «Великий князь любил сам танцевать и часто так, как и в этот день, целый контреданец пропрыгал с моей женою» [Долгорукий, 2004] (традиционно считается, что контрдансы наших мемуаров — это танцы в колонне).

И лишь в тексте 1842 года, в котором описываются реалии более раннего времени, мы находим фразу, в котором танец-кадриль не ассоциируется с названием контрданс: «Для довершения праздника, Ивася выкопал из мастерской своей, недавно излаженный им старинный ручной орган, с новым, своей работы, валликом, на котором набил медными скобчками самые модные экосезы, кадрили и кантр-дансы тогдашнего времени; танцы знаменитого Данилы Купера и других» [Даль, 1842, 50–51].

Впрочем известно, что в XVIII веке в России слово «кадриль» обозначало скорее не танец, а праздничный выход, рассчитанный как правило на восемь человек [Вознесенский, 2007]. Все эти сопоставления показывают на, что один из основных вопросов в изучении контрдансов конца XVIII – начала XIX веков в России — это прежде всего вопрос терминологии, без решения которого сложно говорить что-то определенное о репертуаре контрдансов на русских балах.

На первом месте стоит Французская кадрили — танец, очень популярный в это время по всей Европе. Сложившаяся в начале века на базе существовавших в конце XVIII века котильонов, в 1810-х годах она постепенно завоевывала популярность. В России Французская кадрили была впервые продемонстрирована еще в 1811 году, но тот случай остался лишь эпизодом. Но к 1820-м годам Французская кадрили в России распространилась и была достаточно известна: она упоминается в мемуарах¹², а Петровский не описывает этот танец, так как он достаточно хорошо известен: *«О сих шибких и легких танцах не нахожу надобности писать, потому, что Французы сами дали им объяснение. Они печатают ноты кадрили и под ними подписывают перемены фигур...»* [Петровский, 1825, 119].

Это высказывание может свидетельствовать как о распространении Французской кадрили в России (раз ее описание легко найти, значит, был спрос на эти описания), так и является дополнительным подтверждением того, что в России использовали иностранные танцевальные книги.

Для Французской кадрили в «Собрании...» приведены пять основных фигур и несколько дополнительных (подробный анализ фигур Французской кадрили и других танцев этого раздела см. ниже).

Следующая фигура называется кадрили Краковяк: *«Она составляется из четырех и более пар. — После круга общего, дамы сходятся на середине и делают круг обхватившись между собою и возвращаются на свои места; кавалеры делают такой же круг между собою после дам. — Общей круглый променад в одну сторону до своих мест. — Общий вальс»* (ч. 3, ф. 7).

Три варианта такой кадрили (Краковянки) описаны Петровским. «Собрание фигур котильона» подтверждает, что этот танец был популярен не только в Малороссии, близкой к Польше, но и в столице. Краковянки, описанные Петровским, по типу — котильоны XVIII века. И, возможно, описанный в книге вариант — это только неизменяемый фрагмент такого танца. С другой стороны, в краковянке Петровского есть красивая часть, где сначала дамы танцуют па-зефир и мулине, а затем кавалеры — па-зефир и ронд: *«6-я фигура. Дамы баланс предыдущими шагами glissades croisées и круг боковыми мазурочными шагами, прежде на право, а по повторении в левую сторону. — 7-я фигура. Кавалеры баланс местный предыдущий и круг боковыми теми же шагами и тем же образом, что и дамы»* [Петровский, 1825, 114].

Возможно, обществу, где вращался автор «Собрания», фигура, в которой дамы и кавалеры по-очереди кружатся в центре на соответствующих шагах, нравилась больше других¹³.

¹² Например, Ансело говорит о бале при дворе Николая I: *«Когда пробило девять часов, фанфары известили о прибытии императора [Николая I]. Он вошел в сопровождении всей семьи, и начался бал — за чинным полонезом последовал вальс и французские танцы»* [Ансело, 2001].

¹³ Краковянка была родственником мазурки — она также имела польские корни и исполнялась на тех же па. Но по структуре краковянки были типичными котильонами XVIII века, видимо, их польской разновидностью.

Далее следует кадрили Монимаск. Танец, бывший очень популярным в России:

- его упоминает Петровский;
- Ф. Ф. Вигель в воспоминаниях о балах, проводившихся еще в конце XVIII века, пишет, что Монимаск танцевали вместо Французской кадрили: «Вместо французской кадрили танцевали какой-то монимаск...» [Вигель, 1864, 279–281];
- в 1840-х годах еще помнят о нем как о характерном танце относительно недавнего прошлого: «Когда Василию Ивановичу наступил шестнадцатый год, он отправился в Казань на службу... В то же время вкусил он удовольствия светской жизни и стал удивительно отличаться на балах. Никто ловчее его не прохаживался в матрадура, монимаске, куранте или Даниле Купере» [Соллогуб, 1845]; «Лет много тому назад, когда все это и случилось, помню, с каким наслаждением, переходивши в польском со всеми миленькими дамами и переговорив с ними обо всех миленьких пустяках — бросишься бывало в экосез, длинный, как эта повесть... Потом матрадура с хлопучками, англез-вальс, багратионов кадрили — о, неблагодарное потомство: так-то ты бережешь монументы великих людей! — манимаска, вальс на все манеры...» [Бурачек, 1840, 14–15].

Разбор фигур этого танца также помещен в последней части работы.

Несколько фигур связаны с разными вариантами полонеза, который в России был очень популярным танцем — русские заимствовали его у поляков еще в конце XVII века и танцевали в течение нескольких столетий (впрочем, глагол «танцевали» подобран не верно — полонез в России танцуют до сих пор как один из самых традиционных бальных танцев)¹⁴.

Появляются краковянки, вероятно, уже в начале XIX века (в конце XVIII, если они и были, то широкого распространения не имели: Вигель пишет о киевских балах 1790-х годов: «о мазурке и краковяке и слуху еще не было, зотя мы жили в двух шагах от Польши» [Вигель, 1864, 279–281]). Популярны они были именно в 1810–1820-х годах (Глушковский пишет о Мунаретти: «Век этого образователя русских ног в танцевании можно определить танцами: экосез, матредур, краковяк, контрданс, котильон и немецкий кадрили» [Глушковский, 2010, 404–423]), и к 1830-м годам исчезли из обихода: «В то время только вошла в моду французская кадрили; матрадура, краковяк и даже экосез были уже изгнаны; на вечерах только и танцевали, что вальс, галоп да французскую кадрили без конца...» [Каменская, 1991].

Краковянку, несомненно, знали в столицах: об этом говорит как высказывание Глушковского, так и использование ее в одной из частей «Собрания фигур».

Один из вариантов реконструкции этого танца: <http://hda.livejournal.com/125456.html>

Видео другого варианта: http://vk.com/video-12002470_159329615

¹⁴ Одним из любимых русских танцев были полонезы. Принято считать, что в Россию они попали еще ввремя Алексея Михайловича, при дворе которого исполнялись «степенные польские танцы» [Вознесенский]. Достоверно известно о том, что полонезы (причем разные, не только общеизвестный сейчас процессионный) танцевались Петром I и его окружением. Когда в 1790-х годах в России стало активно развиваться нотопечатание, полонезы составляли более половины всех нот для танцев. Судя по отрывочным сведениям, в XVIII веке в России существовали разные типы этих танцев (там же). Полонезы, в какой-то мере, были характерной чертой именно Российских балов. По-видимому, существовала некая группа танцев, объединяемая прежде всего музыкой — так как среди

Далее приведено описание фигур, заимствованных из контрдансов.

В данном случае имеется в виду *contredanse anglaise* — танец пар, построенных в колонну и взаимодействующих между собой. В России это название могло сокращаться до «англез». В конце XVIII века (в отличие от его начала) название «*contredanse anglaise*» обозначало не просто контрданс в колонне, но в колонне, разделенной на трехпарные сеты. Такие танцы постепенно выходили из моды, возможно, вытесняемые экосезами — контрдансами в колонне, но с более жесткими правилами исполнения танца (кроме того, с 1820-х годов экосезы стали танцеваться в двухпарном сете, то есть стали более динамичными, что могло способствовать вытеснению англезов). При пояснении построения, в книге конкретизируется — встать как в экосезе¹⁵.

полонезов известен и длинный (процессионный) полонез, и круглый (по описаниям близкий к бальной игре), и полонезы на несколько пар (в том числе и танцевавшиеся в каре). Про круглый польский И. М. Долгоруков пишет, что поляки его не танцуют. А полонезы в каре настолько неожиданны, что современные польские исследователи считают их кадрилями, не рассматривая как полонезы. Но до 1820-х годов дожили только две-три разновидности: длинный польский, круглый польский, полонез-сотан.

Судя по многочисленным свидетельствам, процессионный (длинный) польский танцевался спокойно: пары чинно ходили друг за другом, единственным развлечением была смена дам. В круглый польский, бывший еще в конце XVIII века бальным развлечением (см. выше), к 1818 году мог добавляться вальс: *«Танцы того времени были не разнообразны. Польский, заменивший менуэт, продолжался довольно долго и повторялся для отдыха несколько раз во время бала. Потом шел круглый польский с вальсом, экосез, самый продолжительный и веселый из тогдашних танцев, гавот и опять польский»* [Дараган, 1875, 769–796], а в 1820-х танец сменил характер и приобрел типичные для кадрили фигуры (см. в следующем разделе). Полонез-сотан известен пока только по упоминаниям в мемуарах. Длинный польский начинал бал, после него часто шел вальс (или русская кадрили с вальсом). В течение бала полонезы (одинаковые или разные) танцевались несколько раз: *«Когда пробило девять часов, фанфары известили о прибытии императора [Николая I]. Он вошел в сопровождении всей семьи, и начался бал – за чинным полонезом последовал вальс и французские танцы»* [Ансело, 2001]; *«Начинали же бал всегда польским, который танцевался и после ужина; этот польский переходил в попури, состоявшее из самых разнообразных танцев; иногда мужичины плясали тут даже вприсядку»* [Афанасьев, 1890, 28–29]; *«Тогда всякой бал начинался длинным польским, за которым следовала так называемая русская кадрили с вальсом. Французской кадрили еще не было: ее танцевать не умели. ... А тогда танцев было множество: экосезы и англезы со множеством фигур, круглый польской, *polonaise sautante*, вальс, тампет, матрадура, мазурки, и все это кончалось бесконечным котильоном; а после ужина поднимались и старики с молодыми и дурачились в *грос-фазере*»* [Дмитриев, 1998].

Известно, что императорские балы могли полностью состоять из полонезов — но все свидетельства об этом относятся к периоду 1760-х – 1790-х годов.

¹⁵ Здесь стоит поставить еще один вопрос — о применении терминов «англез» и «экосез» в России. Они появляются в названиях мелодий (примеры можно посмотреть в книге «Пушкинский бал» [Энтелис, 1999, 32–33]), но если экосезы у нас описаны и достаточно часто встречаются в мемуарах, то упоминаний англезов, как ни странно, очень мало. По-видимому, этот термин распространяется в России уже на последнем этапе существования соответствующего типа танцев (не было ли связано его распространение как раз с распространением экосезов и соответствующего термина?), и поэтому он редко встречается, и по упоминаниям «англезов» мы не можем составить какое-либо четкое представление об «англезе» как типе танца. Это подтверждает и то, что в «Собрании» исходный танец назван контрдансом. Что же касается такого названия как англезы, то на данный момент источники скорее свидетельствуют о том, что термин «англез» описывал

Стоит отметить, что фигуры из этого танца, хоть их отмечено и очень много, автор не рекомендует активно использовать в котильоне — не более одной за танец, да и то скорее как сюрприз: *«Все означенные здесь туры контрданса могут быть делаемы не больше как по одному в течение вечера, как бы вместо антракта. — Иначе бы они не доставили совершенно никакого удовольствия; тем более, что они могут служить только сюрпризом, — который первая пара захочет сделать прочим танцующим»* (стр. 89), что в очередной раз свидетельствует, что в сознании автора существует связь между котильоном и построением в каре, и ощущение чужеродности в нем иных типов построения (колонны).

Последние два упоминающихся в книге танца — это галопад и вальс-казак. Описание последнего мы находим у Максина: *«Он делается па-де-баской, а именно: сделавши два движения па-де-баски, подшибить правой ногой левую, и потом пристукнуть три раза ногами: сначала левой, потом правой и после опять левой; точно так делает и дама»*¹⁶ [Максин, 1839, 16–17].

Галопад распространяется по Европе как раз в 1820-х годах [Фиалко, 2008, 2.1], в сборниках Беккера галопад практически не появляется (есть одно упоминание в 1791 году), но в 1826 году встречается галопад-кадриль [Lange, 1984, 46, 86]. В русских мемуарах галоп начинает активно упоминаться уже в 1830-х годах, так что упоминание в «Собрании фигур» оказывается одним из первых. Практически одновременно с «Собранием» галоп упоминает Пушкин в «Евгении Онегине»:

«Шум, хохот, беготня, поклоны,

Галоп, мазурка, вальс...»

(глава VII, строфа LIII, написана в 1827–28 годах).

Таким образом, мы видим танец, уже обретший популярность в столицах, но, судя по отсутствию упоминаний его в мемуарах, распространившийся незадолго до написания этих строк¹⁷.

Важно отметить то, что в данном случае происходит смешение понятий: хо-

контрдансы такими, какими они были в 1820-х годах, а до того просто не употреблялись (даже в нотных изданиях конца XVIII века слово «angloises» встречается всего один раз [Вольман, 1957, хронологический указатель русских нотных изданий XVIII века]).

Также можно предполагать, что в России, как и в других странах, контрдансы (англезы?) постепенно вытеснялись экосезами — экосезы упоминаются гораздо чаще, в «Собрании фигур» вообще нет слова «англезы», в Германии также отмечен этот процесс (*«Наиболее общими танцами были вальс, котильоны, экосезы, которые заняли место английских танцев»* — [Splicker, 1819, 562]).

¹⁶ Не исключено, что вальс-казак как-то связан с народными техниками, перенесенными в бальную залу. Петровский описывает среди сольных танец «Казачек»: *«Казачок. Сей танец, равно как и все прочее заимствован из простонародных. Принадлежит к театральным по причине легких скачков, и к благородным, где однако шаги и скачки выдвигаются в меньшей силе. Хотя простой и легкой ход в себя заключает, однакож приучить может к ловкости, смелости и доставить не малую приятность»* [Петровский, 1825, 132].

¹⁷ Выражаю свою благодарность А. Мачехину, обратившему мое внимание на цитату из «Евгения Онегина».

тя галопад и вальс-казак и расположены в разделе «фигуры», они названы турами, и для них рекомендуются подходящие фигуры из других отделений, то есть мы имеем дело не с произвольным кружением, а с применением в котильоне техники, отличной от обычного вальса: «31. Галопад. 32. Вальс-казак. (объединены фигурной скобкой) Для сих двух туров необходимо должна быть употребляема принадлежащая к ним музыка. — Фигуры для оных всего более приличны, первого Отделения туры: 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11 и многие другие» (ч. 3, ф. 31 и 32).

Таким образом анализ этой части также свидетельствует как об общей популярности кадрилией¹⁸ в России XIX века, так и о восприятии котильона не как танца-игры в чистом виде, но как попури из игр и фигур популярных танцев.

Последние 20 фигур — **фигуры общие** — это фигуры, исполняемые всеми участниками одновременно. Среди них есть как фигуры, предполагающие общий танец: «Все танцующие пары начинают общий вальс большим кольцом и по окончании оного кавалеры переходят в правую руку к соседним дамам и начинают вновь общий вальс, повторяя оный после всякого перехода, до своих мест» (ч. 4, ф. 1), так и фигуры с игровым элементом, например, «Суп варит»: «Сия фигура, известная в фантах, может в дружеском кругу употребляться и в котильоне; она начинается тем, что первой пары кавалер говорит: повар развел огонь, и все пары вальсируют кругом зала кольцом общий вальс, налил воды в кастрюлю (вальс повторяется), чистит курицу, приготовляет зелень и проч. Сей тур может быть распространен до бесконечности исчислением подробностей приготовления супа; он кончится тем, когда скажут, что суп подан на стол. — При всяком уведомлении об обстоятельствах сопровождающих приготовление супа, вальс повторяется. — Вальс может начинаться и первую парю, как обыкновенно в общем вальсе» (ч.4, ф.5).

Такова краткая характеристика материалов, содержащихся в этой книге. Но с изучением самого источника тесно связано изучение некоторых важных вопросов истории танца, таких как:

- А. Происхождение котильона XIX века.
 - Б. Реконструкция форм танцев 1820-х годов.
- Рассмотрим их современное состояние.

2. О происхождении котильона

*«Клио, не поладив с шумливым
Момом, покрыла происхождение
Котильона непроницаемым
мраком неизвестности...»*

Л. Петровский, 1825.

В сборнике 1828 года мы находим одним из самых ранних примеров так называемых «котильонов XIX века» или «бальной игры котильона». Более того,

¹⁸ Танцев в квадратном сеге, в противовес танцам в колонне.

в России это — первое полноценное описание соответствующего танца. Петровский в 1825 году пишет: *«Потому что котильон принадлежит к вальсу, или даже составляет не знаю какой то вальс, за нужное здесь почитаю не только напомнить об нем, но и описать. Клио, не поладив с шумливым Момом, покрыла происхождение Котильона непроницаемым мраком неизвестности, но на перекокор Музе забавный Момус вознес в людях живейшую страсть к любимицу своему; и с того времени до нынешнего котильон кружится и окружается тысячью самых жарки его приверженцев. Да и как не любить его, когда оной столько принимает на себя видоизменений? Сперва можно целой круг потанцевать, потом пара за парюю три раза повальсировать, а там, если падет выбор быть первую парюю, делать разныя перемены, какие угодно, а местами все что только на ум взбредет. Спрашиваю естли ж, что в сем танце найдется недостаточным? — там делают и крест, и круг, и сажают даму с торжеством приводя к ней кавалеров, дабы избрала, с кем захочет танцевать, а в других местах и на коленах становятся пред нею; но что бы отблагодарить себя взаимно, садятся и мужчины, дабы избрать для себя дам, какая понравится; в дополнение же сей фигуры те и другие садятся, дабы с той и другой стороны учинить повсюдный выбор. За тем следуют фигуры с шутками, подавание карт, узелков сделанных из платков, обманывание, или отскакивание в танце одного от другого, перепрыгивание чрез платок высоко, по кукольному, и, что всего привлекательнее, битье кавалером в ладоши вслед вальсирующей пары, дабы перестала танцевать. По мнению моему тот танец еще не кончен, ибо недостает, чтоб свистали за танцующею парюю, да нет также и кресел à la Voltaire, чтобы избирать спящих танцоров или танцорок. — Слышал я от некоторых молодых людей что если они идут на вечеринку, — то единственно для того, чтобы потанцевать котильон; тут найдут они первое удовольствие, имея сообщество с дамами. Между тем, как для них составляет это удовольствие первое, для других какая скука слушать вальс, да вальс, который играют два, или три часа без умолку! смотреть на их вальсовыя шутки, а часто очень неуместныя игрышки? Хорошо по крайней мере, что в конце вечера его танцуют, в то время, как все изнурены и почти спят, иначе пришлось бы до смерти соскучить»* [Петровский, 1825, 73–75].

В мемуарах и литературных произведениях котильон часто упоминается начиная с 1820-х годов, что показывает большую популярность этого танца (самым знаменитым является упоминание котильона в «Евгении Онегине»:

«Ленский мой

Все видел: вспыхнул, сам не свой;

В негодовании ревнивом

Поэт конца мазурки ждет

И в котильон ее зовет»

(«Евгений Онегин», глава V, строфа XLIV, написана в 1826 году).

Стоит отметить, что на настоящий момент в нашем распоряжении находится

недостаточно источников, чтобы полноценно ответить на вопрос, вынесенный в заголовок раздела, кроме того, часть источников мы знаем в пересказе.

В XVIII веке «котильоном» назывался тип танца на четыре пары, при котором танцующие исполняли последовательность из нескольких (чаще всего девяти) куплетов (одинаковых для всех котильонов определенного места и времени) и припевов между ним. Как правило, в каждом танце был только один припев, повторявшийся после каждого куплета, который и составлял уникальную черту этого котильона. Иногда такие котильоны называли кадрилиями (по форме, в которой они танцевались)¹⁹.

Во Франции котильоны XVIII века дали рождение новому типу танцев — кадрилиам. Не углубляясь в детали отметим, что процесс этот шел в последней трети XVIII — первых десятилетиях XIX веков, и включал в себя следующие черты (приводятся **не** в порядке возникновения):

- типичные куплеты котильонов сокращались по количеству, а после исчезли (от них осталось лишь «воспоминание» в виде восьми тактов музыки, исполняемых в начале большинства фигур кадрилией);
- припевы становились разнообразнее — вместо одного на весь котильон, стали после каждого куплета танцевали разные припевы (тип танца так и назывался — попури);
- если для более ранних котильонов характерны фигуры, объединяющие всех, исполняемые всеми четырьмя парами, то для более поздних вариантов применялись фигуры, предполагающие исполнение их одной-двумя парами, а позже — и целиком сольные вставки;
- в течение какого-то времени были очень популярны кадрили на большое количество пар ([Guilcher, 2003, 177], [Lange, 1984, 24–29]).

Встает закономерный вопрос — является ли котильон XIX века развитием котильона XVIII века. Эти два типа танцев кроме названия роднит структура куплет-припев — так, считается, что туры вальса — это замена припева «старых» котильонов, а фигуры — их «куплеты» [Unfried, 1996, 288]. Однако, если предположить, что котильоны XIX века произошли от котильонов XVIII века, непонятно как именно прошла эта трансформация. Действительно, мы находим некую форму, которая может быть переходной между этими двумя одноименными танцами. Это так называемые многопарные кадрили, где на сторонах стояло не по одной, а по две-четыре пары. Такой тип танцев был очень популярен в начале XIX века. Они известны по описаниям, помещенным у Беккера, а также во французских источниках ([Guilcher, 2003, 177–178], [Lange, 1984, 22–31]). Танцевались такие кадрили по тому же принципу, что и типичные котильоны XVIII века: помещенные в источниках тексты были описаниями припевов, между которыми танцевались куплеты (что было всем известно, а потому и не обговаривалось специально). У Гильшера отмечено, что уровень танцоров в это

¹⁹ В данном вопросе я опираюсь на свидетельство Эллиса Роджерса, приведенное им в книге «The Quadrille» раздел «О правильных наименованиях танцев» [Rogers, 2003, 7–10].

время сильно упал, и такие кадрили представляли собой скорее вариант «что станцевать всем вместе», чем красивый и сложный танец ([Guilcher, 2003, 177–178]). Однако, остается непонятно, почему в начале XIX века туры вальсы заменили припевы, а также как, в какой момент и почему в котильон (если он происходит от котильонов XVIII века) стали включать игровые фигуры.

Типичной чертой котильона, отличающей его от других танцев XIX века, является то, что это не столько танец, сколько игра. Поэтому историю сложения котильона XIX века традиционно прослеживают по появлению игровых элементов в танцах²⁰.

В немецких танцах в последней четверти XVIII – начала XIX веков встречаются явления, которые можно трактовать как предшественники котильона.

В 1775 году выходит книга «Шесть котильонов» Элиаса Кристиана Фрике, в которой (а также в другой его работе – «Указаниях к аттитюду и грации») описываются котильоны XVIII века, имеющие игровые элементы, например «2 котильон. В третьем туре „шляпа“ (кавалер)²¹ с веселым выражением лица и маленьким поклоном должен покинуть даму. В четвертом туре дама подходит справа к стоящему „шляпе“, и на два такта около него задерживается; однако, замечает, что он – не ее партнер. А дама, подходящая слева, с мимикой ищущего человека, обнаруживает правую даму со своим партнером. При этом партнер должен ожидать ее с распростертыми руками, так что поведение обоих танцующих позволяет наблюдать неожиданно радостную встречу» [Unfried, 1996, 281].

Причем Фрике подчеркивает необходимость особенных чувственных выражений для разных туров²².

В 1805 году Медель публикует описания котильонов, в которых предлагает увеличить количество куплетов, растягивая танец; причем куплеты подбираются распорядителем, а не определяются только фиксированной последовательностью [Unfried, 1996, 282–284].

Стоит учитывать, что мы пока не имеем возможности провести полноценный анализ всех источников, опубликованных в немецких и австрийских землях, и описывающих котильоны. Вполне возможно, что работы Фрике и Меделя были исключениями из общего правила. К примеру, у Катфусса приведены описания типичных котильонов XVIII столетия [Kattfuss, 1800, 186–189].

Справедливости ради нужно отметить, что на рубеже XVIII–XIX веков в танцевальной практике существовали танцы с солированием одной пары в общем

²⁰ Сама идея включения в танцы игровых элементов известна очень давно. Из близких по времени, но при этом не связанных с котильоном XIX века танцев можно вспомнить, к примеру, Joan Sanderson, or The Cushion Dance, публиковавшийся в сборниках Плейфорда начиная с 1686 года: <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Dance/Play1147.htm>

²¹ Под «шляпой» в данном случае понимается не предмет, а значок, символизирующий кавалера на диаграммах (ср. значки в книгах Б. Клемма).

²² Взгляды Фрике и Меделя излагаются по статье Х. Уинфред [Unfried, 1996], перевод этой статьи опубликован в настоящем издании.

кругу и со включением игровых элементов.

В альманахе Беккера в конце XVIII века дважды упоминаются танцевальные игры: в 1795 и 1798 годах [Lange, 1984, 55–57].

Также мы точно знаем о наличии в балльных залах Российской Империи — страны, тесно связанной с немецкими землями политически, династически и культурно — танцев, включавших в себя игровые элементы.

Первый танец — круглый польский — немецких корней не имеет. Этот танец известен был еще во второй половине XVIII века — можно предположить по мемуарам, что полонез в данном случае танцевался как общий тур + соло всех пар (к сожалению, непонятно, что пары делали во время соло): *«По замечанию И. М. Дологорукова этим отличался особенно „круглый польский, который, кажется, был выдуман для интриг: он продолжался по несколько часов, все в свою очередь, отделив, по условию фигуру, стояли на своих местах, и каждая пара о чем-нибудь перебирала; разумеется, что разговоры такие были не философские: тут скромная и благородная любовь искала торжества чувствительного и нежного»* [Вознесенский]²³.

Второй танец, имеющий в своем составе элемент игры — это гросфатер. Старинный немецкий свадебный танец, в начале XIX века даже в самой Германии исполнявшийся на балах, со свадьбами не связанных²⁴. На данный момент мы располагаем тремя описаниями: 1) книгой Бигатти ([Bigatti, 2014]), 2) описанием Керауса (Гроссфатера) из Германии — помещенное в книге Катфусса [Kattfuss, 1802], 3) описанием этого же танца в книге Колине [Collinet, 1824, 1–3]²⁵. Авторы описывают танец для пар, построенных в колонну и взаимодействующих разными способами.

Русские источники²⁶ позволяют предположить, что это был шумный танец (*«... я еще протанцевала котильон, носилась в шумном гроссфатере...»* [Каменская, 1991], *«Потом снова начинался пляс, который часто завершался шумным гроссфатером»* [Галахов, 1999]); достаточно несложный (*«Гроссфатер начался и продолжался со всей деревенской простотой до самого востока солнца... Так думала я, оставляя веселый, непринужденный гросфатер ...»* [Шевченко, 2003, 179–239]); построенный на смене музыкального сопровождения (*«Гросс-фатер — старинный танец, в коем участвуют и молодые и старые. Он начинался медленным маршем, кот. сменялся живым экосезом, иногда вальсом. Назв. получил от начальных слов текста, певшегося во время танца»*²⁷ [Толль, 1863, 751]).

²³ Интересно отметить, что котильон XIX века, в отличие от котильона XVIII века, тоже многочасовой и тоже хорошо подходит для любовных объяснений.

²⁴ Здесь: <http://spb-bal.livejournal.com/95970.html> — я поместила подборку цитат из немецких источников с упоминаниями гросфатера.

²⁵ Подробнее эти описания рассмотрены в статье Ереминой-Солениковой, Статилатова, Филимонова [Еремина-Соленикова, 2013].

²⁶ Собраны Борисом Стратилатовым. Опубликованы в интернете: в 'Livejournal' ([Стратилатов, 2012a], [Стратилатов, 2012b]), в проекте «Цитатник» (<http://hda.org.ru/quotes/>).

²⁷ Существует стихотворение, основанное на этом же принципе и посвященное гросфатеру

Возможно, он, как и в Германии, был финальным танцем (об этом пишут Вигель («*Как сии балы всегда должны были начинаться польским, так непременно должны были оканчиваться алагреком, который ни что иное, как нынешний, чуть ли не покойный гросфатер*» [Вигель, 1864, 179–181]) и Дмитриев («*а после ужина поднимались и старики с молодыми и дурачились в гросфатере*» [Дмитриев, 1998]).

Отдельные свидетельства говорят в пользу того, что гросфатер был импровизационным танцем, где фигуры задавала первая пара («*и бал оканчивался а la Greque со множеством фигур, выдумываемых первого парюю, и оканчивалось обыкновенно беготней попарно по всем комнатам, даже в девичью и спальню*» [Муромцев, 1890, 78–79]).

Не исключено, что котильон, после ухода гросфатера с русских балов, занял нишу финального танца или же, наоборот, вытеснил гросфатер, так как и сам был финальным танцем.

Забегая вперед, отмечу, что потом в российской танцевальной практике еще будут мазурка (пришедшая из Польши как процессионно-фигурный, а не игровой танец) и кадрили-монстр. В общем, поиграть в танцах в России любили всегда [Еремина-Соленикова, 2010, 133–137].

Мы знаем, что танец-игра под названием «Котильон» появляется уже в 1820 и 1823 годах в книгах Беккера, в привычном нам по балам XIX века виде — танца-игры, где туры перемежаются кругом вальса [Lange, 1984, 57]. Следующее известное нам в подлиннике описание котильона XIX века приведено в учебнике Хелмке: «*Котильон — танец, разновидность Кадрили, где собственное разнообразие туров и также некоторые вольности придают ему собственные формы.*

Как правило, встречаются от 12 до 24 пар в одном танце. Он захватывает, однако вредит здоровью, превосходя в этом быстрые вальсы.

Танцевать его не следует более одного часа. К тому же, музыканты могут посчитать не обязанными вам играть более одного часа. Они могут потребовать вознаграждения (за дальнейшее продолжение танца), но многого вам не стоит допускать (в отношении музыкантов), так как вы всё таки правы, и имеете право закончить танец, в особенности если у музыкантов есть хоть немного уважения перед Людьюми из Высшего общества, что собственно говоря должно быть естественно» ([Helmke, 1982, 117], перевод Юлии Паткиной)²⁸.

С одной стороны, танец в таком варианте родственен кадрилям на большое количество пар, которые в это время известны в немецких землях (о чем свидетельствуют сборники Беккера), на французских балах (упоминаются у Гюльшера). С другой — танец уже не так сильно завязан на построение — к примеру, в датском учебнике Лунда помещена картинка, изображающая котильон —

[Мятлев, 1857, 143–151], оно проанализировано Б. Стратилатовым [Стратилатов, 2012b].

²⁸ Далее в книге приведено описание нескольких туров котильона, среди которых мы видим балльные игры.

пары на ней расположены по кругу, а не в квадрате [Lund, 1823, 43]; да и количество танцующих в одном сете — 16 пар — поражает воображение привыкшего к котильонам XVIII века человека: самая большая из кадрилией Беккера рассчитана на 12 пар [Lange, 1984, 29]. И, самое важное отличие — в танце исчезло активное участие всех пар (либо большинства танцующих). Таким образом, можно утверждать, что котильон, каким он предстает перед нами в немецких описаниях 1820-х годов, хотя и мог быть связан с котильонами XVIII века, но однозначно является уже новым типом танца.

Если учесть немецкую и русскую мемуаристику, то выясняется, что котильон XIX века сформировался уже к 1816–1817 годам.

Ханнелоре Уинфрид в своей статье в части про котильон после Венского Конгресса цитирует Роллера (по его книге 1843 года), рассказывающего, что котильон входит в моду в 1816–1817 годах. Она же говорит о многочисленных свидетельствах триумфального шествия котильона по балам Австро-Венгрии и негативных отзывах танцмейстеров о новом танце, датированных 1820 годом [Unfried, 1996, 285]²⁹. Конечно, при отсутствии у нас в руках текста Роллера предположить можно что угодно, но все-таки когда один из ведущих танцмейстеров региона говорит, что танец вошел в моду, это скорее свидетельствует о революционных изменениях в котильоне, чем о том, что происходит медленная и постепенная эволюция.

В русских текстах котильон упоминается уже в 1817 году: «*В первый же бал мы стали львами, научили матрадур, тампед, кадрили с вальсом и даже котильон*» (Э. Стогов о балах в Омске — [Стогов, 1878, 73]); «*Мазуркин. Слышать котильон, и самому не кружиться; от этого, черт меня возьми, можно в воду броситься*» (книга выходит в 1818 году, но текст написан в 1817 году — [Долгорукий, 1818]).

По-видимому, стимулом к формированию нового типа танца стали в том числе и политические события. В 1815 году прошел Венский Конгресс, куда съехались политические элиты со всей Европы³⁰.

Венский Конгресс был невероятно важным событием для своей эпохи. На нем встретились большие группы высших сословий населения нескольких стран. И в течение долгого времени они тесно общались, взаимодействовали, перенимали опыт друг друга не только в политической сфере. Венский Конгресс сопровождался большим количеством балов, на которых, естественно, сталкивались традиции разных земель (существовала даже пословица ‘*Le Congrès danse et ne marche pas*’ — «Конгресс танцует, но не движется вперед»). Его большое влияние на историю танца не оспаривается никем — в частности, распростране-

²⁹ Судя по статье госпожи Уинфрид и цитатам из немецкой литературы, в первой половине XIX века обобщенно название «котильон» в единственном числе не всегда использовалось, авторы часто пишут «котильоны», «безнравственные котильоны» [Unfried, 1996, 284–286].

³⁰ Интересно отметить, что Ханнелоре Уинфрид называет одну из глав своей статьи «Котильон Венского Конгресса» [Unfried, 1996, 284].

ны мнения о том, что на Венском Конгрессе было принято решение о запрещении исполнения менуэта на балах³¹; о том, что Венский Конгресс стимулировал дальнейшее распространение вальса (недаром конгресс назвали «вальсирующим»). Нет ничего удивительного в том, что такая обстановка способствовала развитию новых типов танца, ускорению уже идущих процессов в этой сфере и, в частности, привела к формированию котильона XIX века. И, если этот танец — действительно детище Конгресса, то на ускорение формирования нового танца могли оказать влияние какие-то дополнительные факторы, которых не было в немецких землях «в нормальной жизни». В частности, таким фактором мог оказаться танцуемый русскими круглый полонез (о его схожести с котильоном я писала выше)³².

Если эта версия правильна, становится понятным быстрое распространение по региону (а единым регионом я считаю немецкие земли, Австро-Венгрию, Россию) идеи нового танца-игры. Где (в каком именно городе/имении) впервые под названием котильон появилась танцевальная игра — не суть важно. Из названий более вероятно, что это произошло не на территории России³³. Таким образом, мне кажется, что этот танец в целом — производное именно региона, и эта идея по региону быстро расходуется (чему подтверждением является практически одновременное вхождение котильона в моду в немецких землях и в России, что более вероятно, чем скоростное распространение готового танца за два года).

Детально понять как именно происходило формирование «котильона XIX века» помогают два источника: учебник Лунда, вышедший в Копенгагене в 1823 году [Lund, 1823, 40–46], и брошюра Колинье того же 1823 года, которую подробно исследует Гильшер, а также наблюдения самого Гильшера ([Guilcher, 2003, 183–185], перевод Натальи Юдалевич). Ученый, рассматривая котильо-

³¹ Хотя, возможно, такое событие, перетряхнувшее танцевальную жизнь Европы, просто способствовало быстрейшему исчезновению из танцевальной практики этого уже, по сути, отжившего свой век балльного танца — ср. упоминание менуэта в Историко-топографическом и статистическом описании города Ганновера: «Наиболее общими танцами были вальс, котильоны, экосезы, которые заняли место английских танцев. Устаревший менуэт исчез. Гросфатер (другое название — Керкус) иногда еще танцуют» [Splicker, 1819, 562].

³² История, как известно, наука не точная и не естественная. В ней очень большую роль играет случай, личность и прочие непредсказуемые факторы. Мы точно знаем, что с процессионным полонезом Франция познакомилась в 1815 году (см.: «В 1815 году, когда союзные войска были в Париже, этот танец был введен и там в употребление и все полюбили его: в нем могут участвовать люди всякого возраста. Он представляет самое удобное средство разговаривать с дамой, а это главное. Можно сказать, что польский изобретен для тех, которые лишь на бале умеют завоевывать сердца» (цитата приведена Глушковским как комментарий к польскому) [Глушковский, 2010, 406]). Поэтому предположение о проникновении (пусть и краткосрочном) круглого полонеза в австрийские балльные круги не выглядит чем-то надуманным.

³³ Хотя название, под которым танец был распространен в России и некоторых других странах — котильон — и является названием типа танцев в квадратном сете, известного в XVIII веке, и сами подобные танцы были известны и любимы в России, слово «котильон» в Российской танцевальной практике XVIII века не было распространено: танцы-котильоны XVIII века в России назывались кадрилими.

ны XVIII века и котильон из брошюры Колинье, делает вывод: котильон как танец-игра — это форма не кадрили, а другого танца: «*Фактически, котильон, описанный Колинье, представлен как перестановка 'grand-père' в круг, более близкий французам. Общий круг заменил променад в кортеже, а вальс занял место старинных шагов*» ([Guilcher, 2003, 185], перевод Натальи Юдалевич). «Grand-père» — это гроссфатер. Это наблюдение полностью поддерживается текстом из учебника Лунда. Танцмейстер описывает два котильона:

- Tydske или Kehraus-котильон,
- Французский котильон.

Первый — это танец игра, гроссфатер (кераус), замкнутый в круг. В отличие от позднего котильона-игры, в нем нет даже общих кругов вальса, хотя вальс и является основной используемой танцевальной техникой. Второй — это «раздутый» до 16–24 пар котильон XVIII века, в котором последовательно исполняются разные фигуры, причем используются техники простого вальса, гошпервальса, медленного вальса. Но фигуры, исполняемые в репризах, могут как включать все пары (например, «Мулине дам»), так и исполняться последовательно совместно двумя соседними парами [Lund, 1823, 40–46].

Мы можем предположить, что в бальных залах 1815 года происходило смешение танцев: в кругу (а не в каре!) танцевали котильоны XVIII века, с многочисленными переменами, и также в кругу стали исполнять танцы-игры. Эти два типа танцев смешивались из-за сходства построения и нечеткости правил (котильоны уже теряли свою строгую структуру, распорядители могли предлагать туры по своему выбору, а танцы-игры — гроссфатер и другие (см. выше) и вовсе не имели жесткой последовательности фигур), и название свободно переходило с одного танца на другой, или на их микс, который и дал начало новому бальному явлению.

Из котильонов XVIII века новый танец взял структуру куплет-припев (причем припевом оказался круг вальса), построение по кругу, отдельные фигуры. Из танцевальных игр — содержание нетанцевальных фигур.

Но! Лунд жестко разграничивает котильон с игровыми фигурами и котильон с танцевальными фигурами. В брошюре Колинье описаны только игровые фигуры. Из всей же последующей истории котильона мы знаем, что и те, и другие могли танцеваться по-очереди, в течении одного и того же вечера. Возможно, Колинье просто описывает то новое, что принесли в танцпрактику последние годы (например, по сравнению с началом века), а Лунд как преподаватель и систематизатор пытается разграничить два танца. Возможно, у последнего мы видим региональный вариант, где действительно сосуществовало два танца с близкими названиями³⁴.

Недавно было опубликовано интересное исследование Ханнелоре Уинфрид [Unfried, 2012, 175–189], где она рассмотрела формирование мазурки и нашла

³⁴ Напомню, что Ленгер в Германии также упоминает в своей работе два разных танца-котильона, причем негативно отзывается об игровом — [Unfried, 1996, 285].

много общих черт у немецких мазурок второй четверти — середины XIX века и у котильона: принцип исполнения, фигуры, использование игр.

Не отрицая их очевидную связь, исследовательница отмечает, что мазурка «котильонного» вида формируется параллельно с котильонами XIX века, и во многом по тем же формам и моделям, при этом Ханнелоре Уинфрид опирается на источники 1820-х – 1840-х годов, более ранние описания такой мазурки ей не известны. Судя по работам Цвейка³⁵ и учебнику Петровского в конце XVIII – начале XIX веков мазурка могла либо исполняться в колонне (променадом), либо танцевалась в каре (где пары взаимодействовали напоподобие пар в кадрилих). Несомненно, ситуация, когда два танца различаются только используемой техникой (мазурка и вальс), уникальна и не имеет аналогов, но и сами эти танцы уникальны и аналогов в предшествующее и последующее время не имеют. Так что на данный момент, по-видимому, нет достаточных оснований утверждать, что мазурка была предшественником и источником котильона. Хотя, несомненно, связь между этими танцами есть, и они, разумеется, влияли друг на друга³⁶.

Таким образом мы опять возвращаемся к тому, что российская книга «Собрание фигур для котильона» оказывается одним из немногих доступных нам документов, относящихся к раннему этапу существования нового танца и содержит одно из первых описаний этого танца³⁷.

Интересно провести сопоставление текстов Хелмке и неизвестного русского автора.

Если анализировать общие принципы, описанные в книге «Собрание фигур котильонов», то можно увидеть следующее. Здесь нет привязки к котильонам старого типа — все общие рекомендации ограничиваются фразами: *«Начинается всегда общим кругом и вальсом, который повторяется по окончании всякой фигуры. Общий вальс начинает первая пара, а за ней и следующая. Фигуры котильона делятся на четыре рода, т.е. простые, сложные, вводные и общие. Во всех тех фигурах, где не означено именно как поступать очередному кавалеру или даме, имеют они право выбирать для вальса дам и кавалеров»* (стр. 7). Связь с котильонами XVIII века скорее проявляется в «сложных фигурах» — возможно, танцмейстеры этого времени помнили о том, что котильон

³⁵ Американский исследователь польского происхождения, Р. Цвека, в своей монументальной работе, посвященной мазурке, специально отмечает, что от «уланского периода» (рубеж XVIII–XIX веков – первая четверть XIX века) до нас не дошло никаких описаний фигур в мазурке. А самые ранние сведения об обучении мазурке иностранцами относятся к 1820-м годам, то есть в польских материалах нет никаких сведений, позволяющих предполагать, что в 1815 году мазурка имела игровой характер и распространилась повсеместно к 1820-м годам (от которых до нас дошли самые ранние описания котильона) [Swieka, 2007a, 25–31].

³⁶ Интересно свидетельство Максина, согласно которому мазурка вытеснила котильон потому, что котильон требует исполнения всех фигур парами по-очереди, а мазурка допускает большое количество общих фигур — [Максин, 1839].

³⁷ На последней конференции в Роттенфельсе Ханнелоре Уинфрид отметила, что ей неизвестны какие-либо немецкие описания котильона, опубликованные до 1829 года. Гильшер упоминает небольшую брошюру Колине, опубликованную во Франции в 1823 году.

как-то связан с кадрилиями, и поэтому сохраняли в нем много фигур на четыре пары³⁸ (либо такое количество этих фигур — это рудимент танца каким он был (?) в предыдущие десять лет).

Однако при этом в котильон для разнообразия добавлены фигуры из всех популярных танцев своего времени, вплоть до экосеза, требующего перестроения из круга/квадрата в колонну.

То есть на начальном этапе технические характеристики этого танца в разных землях различались. Например, у Хелмке — это танец на 12–24 пары (по описанию, в реальности могло быть и не совсем так), в России — количество пар не ограничено, но многие фигуры рассчитаны на четыре пары; у немцев упор идет только на игру, в России в котильон включаются все популярные танцы.

Справедливости ради стоит заметить, что не все немецкие авторы описывали котильон так же как Хелмке. Например, Кристиан Ленгер в своей «Книге памяти» в 1820 году пишет: *«Если вы желаете получить удовольствие на балу, и сохранить свое ценное здоровье, избегайте безвкусных котильонов, которые являются составленной из многих танцев халтурой, а если и нравятся — то потому, что при этом много и быстро вальсируют»*³⁹.

Если учесть, что в дальнейшем русский котильон по своей танцевальной

³⁸ Справедливости ради стоит заметить, что у нас нет ни одного бесспорного свидетельства бытования в России котильонов XVIII века в тех же формах, что и на Западе. Мы можем найти только цитаты, косвенно подтверждающие такую возможность:

«Кавалер старых времен, Иван Петрович никак не мог понять этого танца, и его просто сердило, что все пары не танцуют зараз... Помню, как во время того, как я во французской кадрили дожидалась своей очереди танцевать, он подошел ко мне и, дотрагиваясь до моего плеча, сказал:

— Что ты стоишь, графинюшка, как усопшая? Ступай, танцуй!..

— Иван Петрович, мне нельзя... Теперь не наша очередь; надо, чтобы сперва кончили поперечные пары...

— Пустяки! Ступай, ступай! Танцуйте все вместе, вам веселее будет... — увещевал меня милый старик.

— Да во французской кадрили этого нельзя, это не такой танец, — объясняла ему я.

— Дурацкий танец — ваша французская кадрили, вот что! — сказал он мне и недовольный отошел прочь» (Каменская, 1991:207).

«Танцевали только экосез, да круг с шеном и крестом» (1817 год, Омск, [Стогов, 1878, 73]).

«„У ворот“ танцевались на четыре пары, на подобие кадрили, только без вальса» (не позже 1824 года, Дон, Корнилович, [Корнилович, 1825, 313–315]).

Не исключено, что котильоны могли называться в это время немецкими кадрилиями, но, к сожалению, никаких подробностей исполнения этих танцев мы не знаем, только глухие упоминания:

«Век этого образователя русских ног в танцевании можно определить танцами: экосез, матредур, краковяк, контрданс, котильон и немецкий кадрили» (речь идет о танцклассе Мунаретти) [Глушковский, 2010, 404–423].

«Анна Михайловна научила ее вальсировать и танцевать Немецкий Кадрили и экосез, и Лиза отличилась ловкостью на двух или трех свадьбах и вечеринках...» [Булгарин, 1843, 30].

³⁹ Книга Ленгера очень важна для изучения котильона: в ней он описывает обе формы — и котильон XVIII века, и котильон XIX века. К сожалению, сам источник нам пока недоступен, его характеристика есть в работе Ханнелоре Уинфрид [Unfried, 1996, 285].

структуре (а не идеологическому наполнению) не сильно отличался от немецкого, французского, английского или американского вариантов, то такое разнообразие описаний 1820-х годов, несомненно, свидетельствует не столько о серьезных региональных различиях (которые, конечно, могли быть), сколько о еще не устоявшихся формах танца-игры. Таким образом наш русский учебник дает важный материал для изучения не только русского котильона, но и осознания распространенных в Европе форм танца.

Впрочем, справедливости ради стоит отметить, что вне зависимости от того, где и как развивался котильон, в результате он сформировался в бальную игру, практически одинаковую во всех странах.

3. О формах танцев, упомянутых в книге

Все рассмотренные в данной главе танцы расположены в третьей части — «фигуры вводные».

3.1. Французская кадрили

Первая фигура (Le Pantalon) традиционна (в сравнении с другими русскими источниками), если не считать круга вальса, но это — влияние котильона, в который французская кадрили была включена.

Вторая фигура (L'Été) тоже предлагает традиционную последовательность, но с интересным вариантом фигуры *a droite et a gauche*. Вариант вполне полноценный с точки зрения законов французской кадрили, но в западных учебниках до того мне не встречавшийся: глассады вправо и падебуре влево.

Третья фигура (La Poule) достаточно традиционна, но после *dos-à-dos* солирующей пары появляется некая фраза 'en tournant' — возможно, это указание на то, как исполнять фигуру⁴⁰.

Крайне интересна четвертая фигура (La Trenise). В Европе в это время существовали два варианта: длинный, на 40 тактов, начинавшийся с *Chaine des Dames*, и короткий, на 24 такта, начинавшийся с *En avant et en arrière* солирующей пары. Приведенный в книге вариант до определенного момента повторяет короткий вариант — *en avant et en arrière*, выведение дамы, дама переходит к визави, кавалер возвращается на свое место. Но дальше вместо соло кавалера, которое всегда было кульминацией этой фигуры, в котором прославился Тренис, в честь кого эта фигура была названа, мы видим шен между

⁴⁰ Инструкция по исполнению *dos-a-dos* с доворотом помещена, к примеру, у Александро Страти: «... *Леди и Джентльмен визави проходят вперед справа друг от друга на Temps Leve и Chasse, делают Jete вперед левой ногой; Glissade Dessous направо, проходя мимо друг друга спина к спине; затем возвращаются на свои места, делаю Temps Leve и Chasse, делая поворот направо, Glissade Dessous налево, и Assemble левой ногой назад*» [Strathy, 1822, 72]. Приношу свою благодарность Ростиславу Кондратенко, который обратил мое внимание на это описание.

тремя танцорами, стоящими в линии. То есть смысл фигуры полностью изменился. После шена фигура снова соответствует классическому варианту — танцующие пары исполняют балансе и кружатся за руки. А дальше мы видим *chassé croisé* вправо и влево, причем исполняемое всеми четырьмя парами. Это крайне необычно:

Во-первых, фигура удлиняется до 32 тактов, чего в других записях (по крайней мере, русских) не встречено; во-вторых, *chassé croisé* всех четырех пар известно во Французской кадрили первой трети XIX века, но оно танцуется в последней части: в том числе и на том месте, где оно описано в четвертой части в данном учебнике — после повторения первыми парами всей фигуры (и далее после каждого повторения). Забегая вперед, отмечу что финальная фигура в «Собрании фигур» не описана — и, возможно, из-за этого понравившаяся связка шагов была перенесена в четвертую фигуру.

Шестая фигура — это классический вариант пятой части французской кадрили (фигура *La Pastourelle*), а пятая фигура из книги — это ее инвертированный вариант с соло дамы вместо соло кавалера.

Таким образом, в описании Французской кадрили из «Собрания фигур» приведено то же число фигур в танце, которое будет традиционно для России в последующие десятилетия, — шесть, но нет фигуры «финал»⁴¹.

Интересно наличие разночтений с традиционным вариантом. Петровский пишет: «*и хотя музыка их одна от другой разнится, но танцы содержат в себе одни почти фигуры с малою переменю*» [Петровский, 1825, 119], у Кларши приведены многочисленные варианты фигур, входящих во французскую кадрили, с небольшими вариациями [Clarchies, 1815?]. Возможно и в данном случае отличия от стандартного варианта — это не следствие применения фигур в котильоне, а свидетельство бытования в России на определенном этапе разных вариантов фигур танца, позже вымерших.

3.2. Монимаск

Русский монимаск — крайне загадочный танец. Единственное, что мы можем сказать о нем с большой долей уверенности — это то, что в России он танцевался в каре. Кроме «Собрания фигур» это подтверждает Вигель: «*Вместо французской кадрили танцевали какой-то монюмаск*» [Вигель, 1864, 179–181].

Видимо, название танец получил от музыки английского «Монимаска» (напомню, что в англоязычных странах это был лонгвей с фиксированным «ядром» из фигур, проживший с не принципиальными изменениями более 200 лет — см. [Еремина-Соленикова, 2009]).

⁴¹ Важно отметить, что в Европе Французская кадрили танцевалась на пять фигур: на месте четвертой танцевалась либо *La Trenise*, либо *La Pastourelle*. В России сложилась традиция, согласно которой фигур было шесть, исполнялись обе — и *La Trenise*, и *La Pastourelle*. Собрание являет собой первый этап в сложении этой традиции. Приношу свою благодарность Д. Филимонову, обратившему мое внимание на это обстоятельство.

Про русский мнимаск мы знаем:

— что он был очень популярен:

«Для довершения праздника, Ивася выкопал из мастерской своей, недавно излаженный им старинный ручной орган, с новым, своей работы, валликом, на котором набил медными скобочками самые модные экосезы, кадрили и кантр-дансы тогдашнего времени; танцы знаменитого Даниила Купера и других. Была тут и мнимаска и матрадур» [Даль, 1842, 50–51],

«Между тем к вечеру зала в доме, украшенная цветами, освещалась, музыка гремела, и молодежь с нетерпением ожидала танцев. Отец мой обыкновенно открывал бал польским с теткой по всем комнатам; потом начинались экосезы, кадрили с вальсом, мнимаски; оканчивался бал всегда матрадурой и малороссийским танцем „горлицей” [Капнист-Скалон, 1990],

«В то же время вкусил он удовольствия светской жизни и стал удивительно отличиться на балах. Никто ловчее его не прохаживался в матрадуре, мнимаске, куранте или Даниле Купере» [Соллогуб, 1845] и др.,

— что существовал еще в конце XVIII века (см. выше — свидетельство Вигеля о балах 1790-х годов в Киеве),

— что у него было несколько фигур:

«Смотрю — танцующие пропускают целую фигуру в мнимаске... Кровь во мне закипела, я задрожал всем телом, увидев такой беспорядок! Я не выдержал и закричал: „помилуйте... помилуйте!.. что вы делаете?..” и бросился между танцующих . . .

„Кто это?.. что это?.. Какая дерзость!..” наконец мог возопить наш танцующий Юпитер... но я, не уважая страшного гнева и не взирая на крики его, решился действовать: закричав музыканту: „Играй прерванное колено”, пустился по всей зале выделять все обороты, прыжки, баланс, не уступая ни одного па. Я чувствовал себя восторженным. Присутствующие смотрели на меня с изумлением.

Отделав последнее па, я обратился к Пахом Иванычу, и от сильного негодования, находя себя необыкновенно воодушевленным, начал говорить: „Помилуйте, Пахом Иваныч! Как вы, чиновник, присланный сюда от наместника для искоренения беспорядков, допускаете явное злоупотребление, терпите незнание своей должности. Вы позволяете танцмейстеру, не выучившемуся совершенно всем правилам своего искусства, позволяете исправлять должность, и, веря ему слепо, допускаете проводить себя. Возможно ли? В мнимаске четыре фигуры, а он показывает только три...”

— Какой четьыр фигур? — спросил смешавшийся танцмейстер.

„такой четьыр”, отвечал я, в запальчивости передразнивая его — „мнимаска имеет четыре фигуры, я знаю твердо, я учился у мсье Ригодон» [Основьяненко, 1841, 28–32]⁴².

⁴² Стоит отметить, что это — художественное произведение, написанное в 1841 году, что гла-

Что это могло обозначать?

Есть два варианта:

1. Монимаск — это один из котильонов XVIII века, в под «фигурами» во второй цитате понимаются куплеты.

Тогда, опираясь на «Собрание фигур», его припев можно попробовать реконструировать следующим образом:

- 1–8 1 и 2 пара *chassé-croisé* (дама влево, кавалер вправо вбок и на место),
- 9–16 они же *chaîne anglaise*,
- 17–24 3 и 4 пары *chassé-croisé*,
- 25–32 они же *chaîne anglaise*,
- 33–48 все пары — *promenad*.

До и после в котильоне XIX века исполняются стандартные для котильона круги вальса (которых не было в XVIII веке)⁴³.

Предположить, как танец выглядел в бытность свою котильоном XVIII века мы можем, заменив круги вальса на стандартные, известные по европейской и русской традиции куплеты⁴⁴.

2. То, что в Монимаске танцуют в куплете не все четыре пары, а сначала 1 и 2, затем 3 и 4 показывает, что танец близок к новой традиции, складывавшейся в конце XVIII века [Rogers, 2003, 7–10]. Упоминание о разных фигурах роднит его в этом случае с культурой французских кадрилией. Это значит, что мы можем предположить, что Монимаск был сюитой, наподобие ранних кадрилией. Такие сюиты известны во Франции, Англии, их можно предположить в Германии (мнение Д. Филимонова), но вопрос с Германией остается открытым, так как в альманахах Беккера такие сюиты описаны только начиная с 1820 года.

Если Монимаск был «сюитным» танцем, он скорее был связан с культурой Франции. И, следовательно, для установления его форм нужно искать французские источники (если они, конечно, есть). В этом случае, описанная в «Собрании фигур» последовательность — это одна из фигур (по длительности, кстати, равная первой части Французской кадрили), а форм других мы восстановить не можем.

ва называется «О том, как я через французскую кадрилию приобрел милостивого покровителя», и здесь, как и у Вигеля, Монимаск по сложности сравнивается с Французской кадрилией.

⁴³ Видеозапись реконструкции этого варианта: <http://youtu.be/RfHnSAGUWms>. Снято во время моего мастер-класса в обществе «Бал в русской усадьбе». Участники мастер-класса исполняют танец на технике шассе-жете-ассамбле, которая характерна для времени написания «Собрания фигур».

⁴⁴ Видеозапись реконструкции этого варианта: <http://youtu.be/xM3YtmJIXYo>. Это видео — попытка представить как мог выглядеть Монимаск как котильон XVIII века. Для этой записи все припевы были сокращены вдвое, т.к. мы ограничены имеющимся музыкальным треком, рассчитанным на проведение по 32 такта. При исполнении под живую музыку это ограничение снимается.

3.3. Кадриль с польским

Следующая фигура — кадриль с польским — одна из самых сложных и интересных из описанных в этой главе.

Реконструировать ее можно следующим образом:

- 1–2 1 и 2 пары сходятся, кавалеры берут чужих дам,
- 3–4 новые пары проходят сквозь 3 и 4 пары,
- 5–8 каждый танцующий идет на свое место,
- 9–16 аналогичную фигуру исполняют 3 и 4 пары,
- 17–20 первые две пары — *demi promenade*,
- 21–24 1 и 4, одновременно 2 и 3 пары — *demi chaine anglaise* (видимо, без доворота к визави),
- 25–32 1 и 3, одновременно 2 и 4 пары — круг вправо и влево,
- 33–48 аналогичная фигура, но солируют 3 и 4 пары,
- 49–64 общий круг вальса,
- xx «прибавление», *«при коем всякий кавалер стоя лицом к своей даме, делает три раза ударение ладонь о ладонь и потом взяв даму за правую руку поворачивает ее на одном месте».*

Не совсем ясно, почему у фигуры такое название — кадриль с польским. Видимо это связано с культурой Польского танца в России. Полонезы на четыре пары могли танцеваться в каре⁴⁵. Возможно, до нас дошла одна из фигур такого полонеза. К сожалению, других описаний не сохранилось, и сравнить имеющееся не с чем.

Другим вариантом полонеза был круглый польский. Характеристику этому

⁴⁵ Об этом свидетельствует описание бала, данного в честь свадьбы Петра III и Екатерины II и состоявшего из одних полонезов. Оно подробно разобрано у Цвека [Cwieka, 2007b, 89]: автор выдвигает предположение, что бал только начался полонезом, а затем продолжился кадрилями (имея в виду кадриль как тип танца). Однако, как уже отмечалось, в России в XVIII веке «кадриль» — это не столько танец, сколько торжественный выход костюмированных участников. То есть на свадебном балу, по-видимому, выходили группы по восемь (или более) человек и танцевали что-то под музыку полонеза — не исключено, что это были танцы в квадратном сете.

То, что в выступлениях таких групп смешивались разные танцы, можно увидеть из описания Державина: *«Сия великолепная кадриль, так сказать из юных граций, младых полубогов и героев составленная, открыла бал польским танцем. Громкая музыка, его сопровождаема была литаврами и пением; слова оного и последующего за ним польского были следующие:*

<далее идет текст гимна „Славься сим, Екатерина“>

Расположение пляски сей кадрили, которая через несколько колен Польского превралась контрапанцами, было изобретения самого хозяина. Славный Пик искусством своим сообщил ей всю приятность, как в важных, так и в веселых телодвижениях. Что вы пред сим, буйные пьянственные и шутовске позорища! Что вы пред сим? —

<далее идет текст стихотворения „Не так ли, Лира востигнута...“>

В самом деле сии танцы кадрили сопровождалась громкою музыкою и хорам, воспевавшими победы, кажется не с иным каким намерением, как чтобы по примеру древних возбуждать юношество к славе. Приятно было видеть некоторых младых людей столько сим тронутых, что слезы у них на глазах являлись» [Державин, 1808, 34–41].

круглому польскому дает Петровский: *«Не знаю также, кто выдумал круглый польской; таким образом Поляки не танцуют: но когда в нем нет ничего предосудительного, исключая, что употребляются Французския фигуры, как то rond, chaîne, и т. п. то и я оного не осуждаю; можно иногда выдумывать, не выходя однако же из правил и границ благопристойности»* [Петровский, 1825, 57–58].

Фигура, описанная в книге котильонов, точно соответствует характеристике Петровского. Мы видим общий проход по кругу (замененный по правилам котильона на вальсирование) с добавлением chaîne anglaise и кругов на две пары. Примечательно также, что эта фигура танцуется не на четыре пары, а на любое количество, как и принято в полонезе⁴⁶.

3.4. Экосез/контрданс

Фигур этого танца приводится много (двадцать), но при этом автор указывает, что *«Все означенные здесь туры контрданса могут быть делаемы не больше как по одному в течение вечера, как бы вместо антракта. — Иначе бы они не доставили совершенно никакого удовольствия; тем более, что они могут служить только сюрпризом, — который первая пара захочет сделать прочим танцующим»* (стр. 89) — возможно это свидетельствует о том, что контрдансы в колонне (как англезы, так и экосезы) в это время в России были уже не очень популярны. Либо, в отличие от кадрилей, они совершенно не ассоциировались с котильоном (например потому, что требовали специального перестроения пар из общего круга в колонну).

При анализе фигур интересно отметить, что сходство с экосезами можно увидеть не только в построении.

Напомню, что в России экосезы танцевали в колонне, в двухпарных сетах, начинала фигуру первая пара, прогрессия, как правило, осуществлялась проходами вверх и вниз, вторая пара, возможно, вступала как лидирующая только когда первая оказывалась на последнем месте. Завершающая фигура танца строилась по другому принципу — там прогрессия сразу вводила первую пару вниз сета.

Общим отличием фигур, описанных в книге, является прогрессия на вальсе: это может быть следствием как помещения фигур в котильон, так и того, что в экосезе возможна была вальсовая прогрессия (правда, в России мы не знаем других примеров такой прогрессии именно в этом типе танца).

Другой важной чертой (также сближающей эти фигуры с немецкими экосезами) является указание на вступление второй пары как лидирующей не дожидаясь спуска первой пары на последнее место: *«Во всех фигурах контр-данса, начинает первая, а за ней вторая пара, смотря по возможности и не дожидаясь иногда окончания тура следующей пред нею пары»*. Не исключено, что

⁴⁶ Видеозапись реконструкции этого танца: <http://youtu.be/ubjooK4TJT0>.

такой вариант был распространен, например, в Петербурге, а Максим помнил как существующий вариант с танцующей одной первой парой [Максин, 1839, 37].

Фигуры с 11 по 27 по своей структуре в большинстве прекрасно вписываются в экосез из описания Петровского: они простые и могут быть уложены (без вальсирования) в 8 тактов (иногда меньше⁴⁷). Некоторые фактически являются цитатами из Петровского:

«Собрание»	Петровский
«В две пары крест и круг. — Вальс в две пары; продолжая то же со всеми парами» (ч. 3, ф. 21).	«2-я фигура, <i>La croix et le rond</i> , (крест и круг). Первые две пары, подавши себе руки на крест и идя в правую сторону, выделывают известные три раза <i>chassé, jetté</i> и <i>assembler</i> ; возвращаясь в левую сторону должны взяться за руки, составляя круг и делая те же шаги, в конце которых 2-я пара выходит из круга и становится на свое место, а 1-я, оставшаяся в середине, взявшись обеими руками, делает боковые шаги в променаде, и притом 8 раз, дама левою, кавалер правую ногою; наконец поворачиваясь назад делает (как везде принято) 3 раза <i>chassé devant, jetté</i> и <i>assembler</i> » [Петровский, 1825, 65].

Таким образом, описания из книги котильонов можно использовать при исполнении экосезов «по Петровскому».

Но есть в некоторых фигурах и интересные особенности. Так, в фигурах 13, 14, 15 в «прогрессии» кавалерам предлагается вальсировать с чужими дамами. Полноценная прогрессия и отсутствие путаницы в таком случае возможны только при условии, что пары стоят в шахматном порядке: первые — на неправильных позициях, вторые — на правильных. В фигуре 13 на таком же построении построен и рисунок самой фигуры: «Начинающий кавалер вертится: первоначально со своей, а потом с дамою второй пары, а дама его с кавалером сей же пары, с коими они и вальсируют — повторяя сие и с прочими до конца».

Танцоры из первой пары не будут мешать друг другу кружить чужих партнеров только в том случае, если стоят в неправильной позиции. То, что неправильное построение могло иметь место, подтверждается фразой из фигуры 17: «В фигуре сей, кавалер начинающей пары будет иметь с правой стороны очередного кавалера, а с левой свою и следующую за нею даму», где стандартное построение нужно было обговорить, чтобы танцоры не запутались. Относится ли эта особенность к русским экосезам, на данный момент установить сложно, если не невозможно. Но интересно отметить, что в Англии нахождение одной

⁴⁷ Речь идет о фигурах 18 и 24: «18. Первая пара делает со второй *dos-á-dos*, и вальсируют в две пары, повторяя сие со всеми следующими парами. ... 24. *Dos-á-dos* вообще. После коего большой вальс».

Традиционно *dos-a-dos* танцует на 4 такта. Как интерпретировать *dos-a-dos*, исполняемый на 8 тактов: как фигуру, которую удобно исполнять в котильоне (где количество тактов не принципиально), но неудобно в экосезе, либо как-то еще — мне пока не понятно.

пары в неправильной позиции было нормой⁴⁸, а традиция и с русской, и с английской стороны связывает экосезы этих двух стран между собой. Впрочем, эта связь скорее относится к области предания: так, Вилсон пишет, что экосезы в Англию пришли из России, а у нас Дашкова отмечала, что к нам экосезы привезла из Англии графиня Орлова — эти два утверждения, как можно заметить, друг другу противоречат.

28, 29 и 30 фигуры отличаются от предыдущих тем, что в них первая пара после исполнения всей фигуры оказывается на последнем месте. В данном случае мы видим варианты финальных фигур, описанных у Петровского, что в очередной раз подтверждает, что фигуры контрданса в книге котильонов взяты из танцевальной практики экосезов.

Подводя итог, можно отметить, что ко времени публикации книги котильон в России уже сложился как танец-игра, занимавший публику на длительное время. Большую роль в нем играл элемент выбора и игровая составляющая, но при этом котильон поддерживал связь с котильонами XVIII века, танцевавшимися в каре, и фигуры на четыре пары еще воспринимались как характерная особенность, а не просто включенная в танец фигура. Также котильон быстро наращивал свой арсенал, включая в себя фигуры других популярных танцев. При этом он брал, по-видимому, самые типичные моменты, и, возможно, служил одной из причин вымирания некогда популярных танцев, исполнять которые в полном объеме становилось не интересно и не модно — в то время как их можно было быстро станцевать в рамках всеобщей игры.

Список литературы

- [Терпсихора, 1827] Альманах «Терпсихора». — М.: типография Августа Семена, 1827.
- [Ансело, 2001] *Ансело, Ф.* Шесть месяцев в России / Ф. Ансело. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/51> .
- [Афанасьев, 1890] *Афанасьев, Н. Я.* Воспоминания Н. Я. Афанасьева / Н. Я. Афанасьев // Исторический вестник. — С.-Петербург: издание А.С.Суворина, 1890. — Т. 41, № 7. — С. 28–29. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/29> .
- [Булгарин, 1843] *Булгарин, Ф. В.* Петр Иванович Выжигин. Правоописательный-исторический роман XIX века / Ф. В. Булгарин // Полное собрание сочинений Фаддея Булгарина. — СПб: в типографии К.Жернакова, 1843. — Т. 4. — С. 30. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/100> .

⁴⁸ Английская традиция экосезов была описана в книге Томаса Вилсона 'The Ecossoise Instructor'.

- [Бурачек, 1840] *Бурачек, С.* Лейтенант Венцов / С. Бурачек // Маяк современного просвещения и образованности. — СПб, 1840. — Т. 1. — С. 14–15. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/151> .
- [Вигель, 1864] *Вигель, Ф. Ф.* Воспоминания / Ф. Ф. Вигель // Русский вестник. — 1864. — Т. 49. — С. 279–281. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/61> .
- [Вознесенский] *Вознесенский, М.* Польский, полонез / М. Вознесенский. — статья на сайте Санкт-Петербургского Клуба Старинного танца. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> .
- [Вознесенский, 2007] *Вознесенский, М.* Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия / М. Вознесенский. — статья на сайте Русские мемуары, 2007. — http://memoirs.ru/texts/Vozn_Kadri1_01_07.htm .
- [Вольман, 1957] *Вольман, Б. Л.* Русские печатные ноты XVIII века / Б. Л. Вольман. — Л.: Гос. муз изд-во, 1957.
- [Галахов, 1999] *Галахов, А. Д.* Записки человека / А. Д. Галахов. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/54> .
- [Глушковский, 2010] *Глушковский, А. П.* Воспоминания Балетмейстера / А. П. Глушковский. — СПб: Лань., Планета музыки., 2010. — С. 406–423. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/114> .
- [Даль, 1842] *Даль, В.* Савелий Гарб, или Двойник / В. Даль // Сказка за сказкой. — СПб, 1842. — Т. II. — С. 50–51. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/79> .
- [Дараган, 1875] *Дараган, П. М.* Воспоминания первого камер-пажа великой княгини Александры Феодоровны. 1817-1819 / П. М. Дараган // Русская старина. — 1875. — Т. 12, № 4. — С. 769–796. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/33> .
- [Державин, 1808] *Державин, Г. Р.* Описание торжества, бывшего по случаю взятия Измаила / Г. Р. Державин // Сочинения Державина. — СПб, 1808. — Т. 4. — С. 34–41. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/86> .

- [Дмитриев, 1998] *Дмитриев, М. А.* Главы из воспоминаний моей жизни / М. А. Дмитриев. — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/37> .
- [Долгорукий, 1818] *Долгорукий, И. М.* Отчаяние без печали или так водится, комедия в одном действии / И. М. Долгорукий // Бытие сердца моего, или, стихотворения. — М.: В Университетской тип., 1818. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/141> .
- [Долгорукий, 2004] *Долгорукий, И. М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни / И. М. Долгорукий. — М.: Наука, 2004. — Т. 1. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/145> .
- [Еремина-Соленикова, 2009] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Money Musk / Е. В. Еремина-Соленикова. — Статья на сайте Санкт-Петербургского Клуба Старинного Танца, 2009. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/250> .
- [Еремина-Соленикова, 2010] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцевальные игры в русской бальной культуре: прошлое и настоящее традиции / Е. В. Еремина-Соленикова // Игровые практики культуры. Научные доклады и сообщения. — СПб: изд. СПбГУ, 2010. — С. 133–137.
- [Еремина-Соленикова, 2012] *Еремина-Соленикова, Е. В.* «Гроссфатер (Grossfater), немецкие источники.» / Е. В. Еремина-Соленикова. — Запись в блоге «Балы в стиле XIX века», 2012. — <http://spb-bal.livejournal.com/95970.html> .
- [Еремина-Соленикова, 2013] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Был ли гроссфатер известен при дворе Петра I? / Е. В. Еремина-Соленикова, Б. Г. Стратилатов, Д. А. Филимонов // Материалы конференции «Петровское время в лицах». — СПб: 2013.
- [Каменская, 1991] *Каменская, М. Ф.* Воспоминания / М. Ф. Каменская. — М.: Худож. лит., 1991. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/lib/12/> .
- [Капнист-Скалон, 1990] *Капнист-Скалон, С. В.* Воспоминания / С. В. Капнист-Скалон // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. — М.: «Современник», 1990. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/28> .

- [Корнилович, 1825] *Корнилович, А.* Частная жизнь Донцов в конце XVII и в 1 половине XVIII века / А. Корнилович, В. Д. Сухоруков // Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год. — 1825. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/98> .
- [Лапин, 2007] *Лапин, И. И.* Дневник / И. И. Лапин // Купеческие дневники и мемуары конца XVIII — первой половины XIX века / Под ред. А. В. Семенова. — 2007. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/75> .
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев / А. Максин. — Москва: Типография Николая Степанова, 1839. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66> .
- [Мачехин, 2008] *Мачехин, А.* «Бальные кадрили в XIXв.» / А. Мачехин. — 2008. — аттестационная работа на 4 уровень XIX в. по версии АИТ, подана 17.03.2008. — <http://hda.org.ru/lib/12/> .
- [Модзалевский, 1903] *Модзалевский, Б. Л.* Каталог библиотеки села Тригорского: [Приложение I к Отчету Отделению русского языка и словесности Императорской академии наук ...] / Б. Л. Модзалевский. Пушкин и его современники: Материалы и исследования № 1. — СПб, 1903. — С. 19–52. — <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/ps1/ps120192.htm> .
- [Муромцев, 1890] *Муромцев, М. М.* Воспоминания М. М. Муромцева / М. М. Муромцев // Русский архив. — 1890. — Т. 1. — С. 78–79. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/162> .
- [Мятлев, 1857] *Мятлев, И. П.* Проект Гросфатера / И. П. Мятлев // Полное собрание сочинений И.П. Мятлева. — СПб: Издание книгопродавца Д.Федорова, 1857. — Т. 1. — С. 143–151. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/150> .
- [Основьяненко, 1841] *Основьяненко [Квитка, Г. Ф.]*. Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах / Основьяненко [Квитка, Г. Ф.]. — Издание конторы привелигерованной типографии Фишера, 1841. — С. 28–32. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/96> .
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской

гимназии Людовиком Петровским / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825. — http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm .

- [Соллогуб, 1845] *Соллогуб, В. А.* Тарантас. Путевые впечатления / В. А. Соллогуб. — СПб, 1845. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/60> .
- [Стогов, 1878] *Стогов, Э. И.* Воспоминания / Э. И. Стогов // Русская старина. — 1878. — С. 73. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/147> .
- [Стратилатов, 2012a] *Стратилатов, Б.* «Гроссфатер» / Б. Стратилатов. — 2012. — Запись в блоге «Записки на полях безумной жизни.» — <http://bodhij.livejournal.com/88415.html> .
- [Стратилатов, 2012b] *Стратилатов, Б.* «Кажется, я начинаю понимать, как танцевали гроссфатер.» / Б. Стратилатов. — 2012. — Запись в блоге «Записки на полях безумной жизни.» — <http://bodhij.livejournal.com/88088.html> .
- [Толль, 1863] *Толль, Ф.* Гросс-фатер / Ф. Толль // Настольный словарь для справок по всем областям знания. — СПб, 1863. — Т. 1. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/148> .
- [Фиалко, 2008] *Фиалко, О.* Полька и ее родственники / О. Фиалко. — 2008. — аттестационная работа на 4 уровень XIX в. по версии АИТ, подана 30.10.2008. — <http://hda.org.ru/lib/11/> .
- [Шевченко, 2003] *Шевченко, Т.* Музыкант / Т. Шевченко // Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 3: Драматичні твори. Повісті. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/149> .
- [Энтелис, 1999] *Энтелис, Н.* «Пушкинский бал» / Н. Энтелис. — СПб: «Композитор», 1999.
- [Bigatti, 1780s] *Bigatti.* Description des Figures du Gros Vater / Bigatti. — 1780s // Bibliotheque de l'Arsenal, Ms. 7395.
- [Bigatti, 2014] *Bigatti, A.* Le gros vater / A. Bigatti. — СПб: КультИнформПресс, 2014.
- [Clarchies, 1815?] *Clarchies, L. J.* 28e Recueil des Contre-danses et waltzes / L. J. Clarchies. — Paris, 1815? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.043> .

- [Collinet, 1824] *Collinet*. Le requiel unique / Collinet. — Paris, 1824.
- [Cwieka, 2007a] *Cwieka, R.* Mazur-mazurka: the brilliant glorious dance: DVD / R. Cwieka. — 2007. — <http://jason.chuang.ca/social-dance/mazur-mazurka/> .
- [Cwieka, 2007b] *Cwieka, R.* Polonaise. A storu of a Dance: DVD / R. Cwieka. — 2007. — <http://jason.chuang.ca/social-dance/mazur-mazurka/> .
- [Guilcher, 2003] *Guilcher, J.-M.* La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse / J.-M. Guilcher; Centre national de la danse. — 2 edition. — Bruxelles: Éditions Complexe, 2003.
- [Helmke, 1982] *Helmke, E. 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 / E. D. Helmke. — Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1982.
- [Kattfuss, 1800] *Kattfuss, J. H.* Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze / J. H. Kattfuss. — Leipzig: bei Heinrich Gra, 1800. — <http://books.google.ru/books?id=vaFAAAAAcAAJ> .
- [Kattfuss, 1802] *Kattfuss, J. H.* Taschenbuch für freunde und freundinnen des tanzes / J. H. Kattfuss. — Leipzig: bei Heinrich Gra, 1802. — <http://books.google.ru/books?id=-GYNAQAIAAJ> .
- [Landrin, 1760-1785] *Landrin*. Potpourri françois des contre-danse ancienne tel quil se danse chez la Reine... / Landrin. — A Paris, 1760-1785. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.245> .
- [Lange, 1984] *Lange, E.* Modetänze um 1800 im Becker's Taschenbüchern 1791-1827 / E. Lange, K.-H. Lange. — Deutscher Bundesverband Tanz e.V., Berlin, 1984.
- [Lund, 1823] *Lund, J. S.* Tersichore, eller En Veiledning for mine Dandselørniger / J. S. Lund. — Mariboe, 1823. — <http://img.kb.dk/ma/danseinstr/LundTerp23.pdf> .
- [Playford, 1686] *Playford, J.* Dancing Master, or Directions for Dancing Country Dances / J. Playford. — 7 edition. — Joh Playford, 1686. — <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/Dance/Play1147.htm> .

- [Rogers, 2003] *Rogers, E. A.* The Quadrille. A practical guide to its origin, development and performers / E. A. Rogers. — Orpington: C & E Rogers, 2003. — Частичный перевод опубликован на сайте СПбКСТ. — <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/201> .
- [Splicker, 1819] *Splicker, B. C. von.* Historisch-topographisch-statistische beschreibung der königlichen Residenzstadt Hannover / B. C. von Splicker. — in der Hahnschen hof-buchhandlung, 1819. — <http://books.google.de/books?id=AYIAAAAAcAAJ> .
- [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> .
- [Unfried, 1996] *Unfried, H.* Der Cotillon: ein Gesellschaftsspiel in Tanzform oder — Wer gibt wem den Korb? / H. Unfried // Bekenntnis zur österreichischen Musik in Lehre und Forschung: eine Festschrift für Eberhard Würzl / Ed. by W. Pass. — Vienna: Vom Pasqualatihaus, 1996. — Pp. 273–320.
- [Unfried, 2012] *Unfried, H.* Der Cotillon. Die Mazurka wird »German« / H. Unfried // »All'ungaresca — al Español«: Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820 / 3 Rothenfelser Tanzsymposion. — Freiburg: 2012. — Pp. 175–189.

Юлия Лобунец

Танцы эпохи регтайма. Animal dances

Данная статья является второй статьей о танцах эпохи регтайма и продолжением статьи о танце уанстеп [Лобунец, 2011].

Танцы эпохи регтайма многочисленны и представляют собой очень разнородную массу, поэтому в данной работе будет рассмотрена лишь относительно небольшая часть этой группы, а именно так называемые animal dances (танцы животных).

Animal dances были популярны с 1909 по 1922 год, отличительной особенностью этих танцев являлась имитация шагов или движений животных. Как будет показано в дальнейшем, название это весьма условно и причисление какого-либо танца к этой группе не всегда может быть однозначным. Более того, многие из них по сути являлись не самостоятельными композициями, а лишь элементами других танцев. Однако название animal dances довольно часто встречается в литературе и уже по этой причине это явление достойно отдельного рассмотрения.

Для начала хотелось бы обратить внимание на причины возникновения такого рода танцев. Известно, что родиной animal dances является США. Впоследствии некоторые из них пересекли океан и попали в Европу и даже получили некоторую популярность, но далеко не столь большую, как у себя на родине. Причиной возникновения подобного явления, не характерного для европейской культуры XIX века, стал уникальный социо-культурный контекст, возникший в Америке на рубеже XIX и XX веков. Двумя главными особенностями этого периода явились проникновение в массовую культуру элементов африканской культуры и, хоть и неполное, но существенное смешение социальных слоев. Это привело к тому, что уже в конце XIX века американская культура развивалась не так, как европейская. Причины появления этих отличий кроются в ряде событий американской истории.

В 1864 году был принят Закон об отмене рабства. Еще до начала XIX века в США начала формироваться уникальная культура чернокожего населения, содержащая в себе как черты традиционной африканской культуры, так и заимствования из культуры европейской. Но до определенного момента развивалась она только в своей закрытой среде. После отмены рабства в общество выплеснулась масса чернокожего населения, большая часть представителей которого не умела делать ничего другого, кроме как обрабатывать землю, выполнять различные хозяйственные работы, а также петь, танцевать и музицировать. Так как довольно значительная часть этих новых граждан не имела

возможности обзавестись недвижимостью чтобы основать свое дело, ей оставалось лишь использовать свои творческие навыки. Таким образом, в Америке во второй половине XIX века возникло большое количество бродячих артистических групп, состоявших сплошь из афроамериканцев. Как правило это были семейные коллективы. Каждый член такой труппы мог выполнять сразу несколько дел: танцевать, жонглировать и т. д. Такие люди называли себя the entertainers. Сейчас мы бы, наверное, перевели это слово, как «аниматоры». Традиция подобных семейных театров сохранялась вплоть до середины XX века. Жизнь в такой труппе подробно описана в воспоминаниях американской певицы и танцовщицы Дон Хэмптон (Dawn Hampton). Безусловно, «черная» культура не сразу была воспринята белым населением, но постепенно ее черты стали проникать в массовую, традиционную культуру. Она несла в себе новизну и необычность. И потому к концу XIX века эта культура стала популярной.

Вторым важным фактором явилось стирание до определенного предела прежних социальных границ в американском обществе. Причиной тому послужило, во-первых, развитие всякого рода бизнеса в крупных городах, а во-вторых, освоение Дикого Запада. Освоение новых территорий началось еще в 1860-х годах, но пошло полным ходом после окончания Гражданской войны в США, после которой были приняты несколько важных законов о землепользовании. Люди, уезжавшие на новые земли (the frontiers), оставляли в прошлом все свои прежние титулы, окружение и социальное положение. Здесь все были равны. Стирались во многом даже расовые различия. Известно, что среди переселенцев примерно равные доли составляли мексиканцы, чернокожие и белые американцы. Об освоении Дикого Запада написано и снято много книг и фильмов. Это время часто представляется Временем Героев, но нужно понимать, что в реальности это был очень сложный и неоднозначный период. Условия жизни на новых территориях были весьма трудны, большинство конфликтов решалось при помощи силы, поскольку других рычагов воздействия в принципе не было и человеческая жизнь ценилась крайне низко. Яркое тому подтверждение — история кладбища Бутхилл (Boothill) и ему подобных.

Но к концу 1880-х годов освоение новых земель по большей части закончилось. Запад перестал быть «диким». И, как это часто бывает, уже через десять лет прежние времена стали вспоминать с ностальгией. Начался период романтизации освоения Дикого Запада: всем известен такой жанр кинематографа как вестерн, который стал, пожалуй, самым ярким проявлением этой тенденции. Возникший впоследствии и сформировавшийся к середине XX века стиль музыки и танца кантри также является результатом этого явления истории культуры, вероятно, самым известным и долговечным. Но еще до вестернов начали появляться песни и танцы, напоминавшие о Диком Западе. Отсюда, как можно предположить, и появилась мода на animal dances. Это заметно по тому, какие животные фигурируют в названиях танцев: куры, утки, лошади, а также медведь гризли — вечная гроза фермеров. Названия каких-то экзотических, не встречающихся в дикой природе Америки животных, крайне редки.

Для того, чтобы понять, на каком именно месте в истории танца стоят animal dances, что им предшествовало и что пришло на смену, нужно рассмотреть периоды развития американского танца с конца XIX века до начала XX века.

Уже в 1880-х годах американская танцевальная культура окончательно перестает быть похожей на европейскую и больше не копирует танцы Старого света, но создает свои. Период 1880–1890-х годов обычно не имеет специального названия, но, вероятно, его можно обозначить как pre-ragtime. Самый популярный танец этого периода — туспен и его вариации. Самый популярный композитор — Филипп Джон Суза (Phlipp John Sousa), прославившийся преимущественно музыкой для духовых оркестров, особенно маршами. Базовый шаг туспена достаточно примитивен, поэтому умелые танцоры, чтобы как-то разнообразить свой танец, начинают придумывать различные вариации и комбинации шагов, некоторые из которых отражены в учебнике М. Гилберта Round dancing [Guilbert, c1890]. Эта мода получит развитие в эпоху регтаймов.

В 1895 году широкой общественности был представлен первый регтайм. Такая музыка наверняка существовала и раньше, но история сохранила именно эту дату. А к 1900 году регтайм уже завоевывает повсеместную популярность: начинается, собственно эра регтайма (ragtime era). О регтайме как о музыкальном направлении рассказывалось в статье о танце уанстеп [Лобунец, 2011]. Самый популярный танец этой эпохи — уанстеп. Самый популярный композитор — Скотт Джоуплин. К этому же периоду относится развитие animal dances и появление фокстрота.

Период заканчивается к 1917 году, когда на сцену выступают джазовые танцы, в частности, чарльстон. Которые, в свою очередь, сменились в конце 1920-х годов свинговыми танцами, наиболее известными из которых являются линдихоп и бальбоа.

Все танцы эпохи регтаймов принято разделять на «черные» и «белые», хотя это деление весьма условно. К белым, к примеру, относился рафинированный кастл вок, представленный знаменитой парой танцоров и преподавателей Ирен и Верноном Кастл. Animal dances, безусловно, относятся к «черным» танцам.

В таблице ниже обобщены сведения обо всех animal dances, о которых мне удалось найти упоминания. Танцы расположены в порядке их появления. В конец таблицы вынесены animal dances, датировка которых не известна.

Из данной таблицы видно, что единственный признак, по которому тот или иной танец относится к animal dances — это наличие в танце фигур, имитирующих поведение животных.

Animal dances — это танцы, которые зародились и большей частью просуществовали в среде горожан низшего и среднего класса. Цвет кожи при этом имел не очень большое значение, хотя очевидно, что некоторые танцы были популярны среди афроамериканцев. Есть и случаи попадания таких танцев в высшее общество (например, исполнявшийся в ритме синкопированного вальса Lame Duck), но они являются исключениями.

По стилю исполнения практически все известные нам animal dances — уан-

степы, и выделение их как обособленной группы танцев достаточно условно. Многие танцы, которые часто относят к animal dances, например dog walk, — это не самостоятельные танцы, а лишь фигуры и шаги. Их использовали в уанстепах, тустепах и фокстротах. Впоследствии многие из таких фигур и шагов перекочевали в другие танцы, некоторые исполняются до сих пор.

Вполне возможно, что причина, по которой animal dances выделяли в самостоятельную группу среди других регтаймов — это желание их запретить. Практически все animal dances подвергались жестокой критике в СМИ, считались неприличными и были запрещены к исполнению в некоторых танцевальных залах. Известный американский преподаватель танцев Альбер В. Ньюмен отмечал: “*The Horse Trot, Kangaroo Dip and the Chicken Scratch are by no means graceful, and really should have no place in the ballroom*” («Хорс трот, кангару дип и чикен скратч несомненно грациозны, но им не должно быть места в балльных залах») [Newman, 1914, 80].

Другие танцы этого времени критики и хореографы также недолюбливали, но запретить их было сложнее, так как они не содержали столь откровенных элементов как те, что использовались в animal dances.

Резюмируя вышесказанное надо отметить, что animal dances не являются уникальным явлением. Копирование повадок животных существовало и до того (преимущественно в народных танцах), и в последующие годы (мода существовала вплоть до 60-х годов XX века). То, что animal dances эпохи регтайма выделяются как самостоятельное явление, обусловлено скорее резонансом, вызванным этими танцами в обществе.

Список литературы

- [Лобунец, 2011] *Лобунец, Ю.* Уанстеп (One step dance) / Ю. Лобунец // Материалы третьей конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2011.
- [Guilbert, c1890] *Guilbert, M. B.* Round dancing / M. B. Guilbert. — Portland: Me., c1890.
- [Newman, 1914] *Newman, A. W.* Dances of Today / A. W. Newman. — Philadelphia: The Penn Publishing Company, 1914.

Название	Год	Тип	Музыка	Краткая характеристика
Turkey Trot	1907	black	rag	основой шаг: step-hop-step-hop
Grizzly Bear	1909	black	rag	уанстеп с характерными фигурами
Chicken Skretch	1910	black	rag	по сути — одна из фигур танца horse trot
Dog Walk	1910	white	rag	вариация уанстепа
Kangaroo Dip	1910	black	rag	по сути — поддержка из танца horse trot
Bunny Hug	1911	black/white	rag	уанстеп с характерной вариацией
Horse Trot	1911	black	rag	танец, очень напоминающий кейкуок
Lame Duck	1912	white	вальс	синкопированный вальс
Chicken Flp	1912	black	rag	уанстеп с расходом партнеров
Fish Walk	1912	black/white	any	шаг с проскальзыванием назад
Chicken Walk	1919	white	rag, foxtrot	вариация фокстрота
Camel Walk	1920	black	rag, jazz	танец на шагах skip-hop-skip-hop
Fish Tail		white	rag, foxtrot	фигура уанстепа
Pony Trot		white	rag	вариация касл вока
Wallaby Jump		white	rag	фигура уанстепа, представляющая собой вращение на одной ноге

Мария Деркач

Успехи советских хореографов в изучении истории танца:
критический анализ работ Н. П. Ивановского и
М. В. Васильевой-Рождественской.

1. Введение

Изучение европейской бальной культуры XV–XIX веков является обязательным элементом образования любого танцора. Именно эта культура, возникшая в бальной зале, породила основы современного балета, а благодаря популярности танца как светского развлечения возникла профессия танцора.

В 40-х годах XX века советский балет в поисках новых идей для реализации на сцене пришел к необходимости систематизации знаний о неклассических стилях танца и разработки программ для подготовки танцоров, специализирующихся в той или иной «неклассической» области. Так для подготовки характерных танцоров в 1939 году в свет выходит книга А. В. Лопухова, А. В. Ширяева и А. И. Бочарова «Основы характерного танца» [Лопухов, 1939], а по историческому танцу сначала в Ленинграде, а затем в Москве публикуются работы Н. П. Ивановского «Бальный танец XVI–XIX веков» [Ивановский, 1948] и М. В. Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец» [Васильева-Рождественская, 1963]. Эти замечательные труды были, по сути, первыми в Советском Союзе попытками обзора исторических танцев.

Н. П. Ивановский собрал большую коллекцию самых популярных европейских танцев XVI–XIX веков, а также хорошую подборку специфических русских танцев XIX века, приведя в книге их схемы. Кроме того, вторая часть его работы посвящена методическим разработкам и элементам построения урока исторического танца.

Через двадцать лет в своей книге М. В. Васильева-Рождественская значительно расширила список исследованных танцев и снабдила каждый из них подробной исторической справкой. В конце ее труда были помещены методические разработки, взятые из книги Ивановского без изменений.

Работы Ивановского и Васильевой-Рождественской поражают своей глубиной и значимостью для танцевального мира. В своей диссертации М. К. Леонова как нельзя лучше описывает важность этих трудов: *«В эти годы М. В. Васильева-Рождественская была целиком поглощена серьезной научной работой — созданием учебника историко-бытовых танцев. Она подня-*

ла огромный пласт архивного материала, чтобы воссоздать давно забытые танцы. Ее исследовательский труд можно сравнить с работой талантливого реставратора, вдохнувшего новую жизнь в те творения танцевальной культуры, которые за давностью времени казались навсегда утраченными» [Леонова, 2008, 66].

Во время написания своей работы Маргарита Васильевна не только работала с архивными материалами, но и попробовала воплотить в жизнь свои разработки: «Мы стараемся вскрыть истоки народного танца¹ на основе глубокого знания материала эпохи, гравюр и миниатюр. Мы очень много над этим думаем со студентами» — говорила она [Леонова, 2008, 66–67].

За последние десятилетия книги Ивановского и Васильевой-Рождественской выдержали несколько переизданий и сейчас являются основными учебниками по историко-бытовому танцу в хореографических училищах.

Заметим также, что важным отличием книг Ивановского и Васильевой-Рождественской от большинства других пособий по историко-бытовому танцу является то, что в них, кроме методических разработок, имеются и исторические справки, и поэтому многими преподавателями историко-бытового танца они воспринимаются не только как учебные пособия, но и как исторические справочники. В данной работе мы рассмотрим эти две книги и выясним, какую роль они должны играть в изучении бальной культуры и преподавании историко-бытового танца.

2. Цели написания книг Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской

Книги Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской были написаны для хореографов и балетмейстеров с целью дать краткий обзор специфики бальных танцев XV–XIX веков. Заметим, однако, что для постановки «старинного» танца в балете хореографу не всегда необходимо знать о танце столько же, сколько историку. Постановщику важно уметь передать стиль, дух эпохи с помощью движений и поведения. В предисловии к своей книге Ивановский пишет, что «...поскольку бальный танец изучается в хореографических училищах в целях использования его для сценической деятельности, мы не сочли нужным воспроизводить все детали танцев прошлых веков» [Ивановский, 1948, 10]. Именно поэтому в некоторых случаях оба педагога сразу приводят в своих книгах стилизованный материал, избегая точной реконструкции того или иного танца. Однако авторы вместе с тем понимают, что их книги не являются исчерпывающим исследованием по данной дисциплине. Так Васильева-Рождественская предупреждает об опасностях, которые подстерегают хорео-

¹ Васильева-Рождественская понимала, что истоки придворного танца находятся в танце народном и поэтому считала важным исследовать народный танец, его развитие и «претворение народного танца в придворный» [Леонова, 2008].

графов, использующих только пособия, подобные ее книге, и не работающих с первоисточниками. *«Среди педагогов историко-бытового танца, к сожалению, встречаются люди, которые безответственно подходят к своему предмету. Не обладая должным сценическим опытом, не зная теории, они считают, что достаточно прочесть в книге описание того или иного танца, чтобы преподавать этот предмет»* — пишет она [Васильева-Рождественская, 1963, 18].

Еще одним отличием подхода и Ивановского, и Васильевой-Рождественской от подхода историков к изучению старинных танцев является наличие в их книгах хореографий, сочиненных «по мотивам» того или иного реально существовавшего танца. *«Историко-бытовая хореография не останавливается в своем развитии. Она не может ограничиваться только танцами прошлых веков. Советские люди хотят иметь свои танцы... Создание их — одна из первоочередных задач деятелей нашей культуры»* [Васильева-Рождественская, 1963, 5] — пишет Н. Ильяхв в предисловии к книге Васильевой-Рождественской. Тут важно отметить, что для этого любому балетмейстеру необходимо иметь опыт работы с первоисточниками. В предисловии к книге автор описывает, как преподается историко-бытовой танец на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского [Васильева-Рождественская, 1963, 19]. В ходе обучения каждый студент учится расшифровывать записи схем даже по первоисточникам, опубликованным до начала XIX века.

Заметим также, что оба хореографа приводят множество примеров композиций по мотивам историко-бытового танца, как собственного сочинения, так и сочиненных известными балетмейстерами².

Таким образом книги Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской следует считать ценными пособиями по историческому танцу для хореографов и балетмейстеров, снабженными полезными примерами сочинений танцев по мотивам реально существовавших, которые могут быть использованы для постановок в балете.

3. Книги Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской как историческое исследование

К сожалению, как и во всех книгах-первопроходцах, в трудах и ленинградского хореографа, и его московской коллеги есть достаточное количество неточностей и неверных фактов, связанных порой с трудностями переводов с иностранных языков, а порой с нехваткой на момент написания книг источников и информации по той или иной теме.

Приведем наиболее яркие примеры из исследуемых книг.

² У Ивановского таких хореографий девять, тогда как историчных танцев у него всего тринадцать.

3.1. Неверная информация

В годы написания книги Ивановского (1940-е) работа с источниками была затруднена по причине сложностей с выездом за рубеж. По всей видимости, Ивановский работал только с теми книгами, которые сохранились в советских библиотеках. Поэтому информация обо всех эпохах до XIX века в его книге порой больше напоминает попытки распространить сведения из одной книги на всю бальную культуру эпохи. Так, используя книгу Арбо [Arbeau, 1589], автор делает вывод, что если *«до XVI века и частично в XVI веке господствовали партнерные танцы, не требующие прыжков (бранли, павана, куранта), то дальше начинается гегемония французских танцев»*, забывая (или скорее не зная) о книгах великих итальянцев Негри и Карозо ([Negri, 1604], [Caroso, 1581], [Caroso, 1600]).

Точно также Васильева-Рождественская приписывает³ первое описание контрданса Раулю-Ожеру Фёйе⁴, забывая про известнейшего издатели контрдансов Джона Плейфорда [Playford, 1651]. К этой же категории относится и ее замечание о том, что *«наиболее подробное описание аллеманды дает Туано Арбо»*⁵ [Васильева-Рождественская, 1963, 82], совсем не учитывающее такие ценные английские источники, как манускрипты Судебных Иннов, сохранившие описания нескольких аллеманд [Wilson, 1986/7].

Кроме того, совсем непонятно, откуда взялось мнение, что *«в XVI и XVII веках... пары для танцев заранее определялись церемониймейстером, невзирая на то, хотят данные партнеры танцевать вместе или нет»*, прямо противоречащее описаниям Карозо о приглашениях дамы на танец [Caroso, 1600, 82, 85].

Обсуждая танцы эпохи барокко, Ивановский написал фразу, до сих пор кочующую из книги в книгу: *«шаг менуэта — очень плавный»*. По всей видимости, эта фраза относилась к шагу менуэта в Англии, либо взята из учебников XIX века, а потому описывает впечатления танцмейстеров этой эпохи о величественном танце прошлых веков. Утверждение о плавности шага менуэта входит в противоречие с описаниями французских хореографов.

Из книг Ивановского и Васильевой-Рождественской явно следует, что количество доступных им источников XIX века было значительно больше, чем всех предыдущих эпох. Тем не менее, и здесь можно найти неверные факты. Так вальс причислен к славянским танцам [Ивановский, 1948, 26], а мазурочный голубец — к чисто мужским движениям [Васильева-Рождественская, 1963, 189].

Несправедливо обижает Ивановский и популярные в течение второй половины XIX века вальс в два па и вальс в пять па, называя первый недолговечным

³ Возможно следуя мнению кого-то из танцмейстеров XIX века и не перепроверив эту информацию.

⁴ По-видимому, имеется в виду книга [Feuillet, 1706], экземпляр которой хранится в Российской Государственной библиотеке.

⁵ Речь идет о книге [Arbeau, 1589].

[Ивановский, 1948, стр. 139], а второй и вовсе «экстравагантной однодневкой балльного танца», которая «не была столь уж характерна для своего времени», и приравнивая его к не существовавшему вовсе вальсу-мазурке [Ивановский, 1948, стр. 8].

3.2. Отсутствие ссылок на источники

Еще одним недостатком обеих книг является частое отсутствие ссылок на источники при описании исторического танца, что делает невозможным проверку правильности описания и другой исторической информации. К примеру, упоминаемая Ивановским романеска [Ивановский, 1948, 11] до сих пор не известна как отдельный танец, и исследователи приводят это слово как название музыкальной формы, под которую можно было танцевать произвольную последовательность шагов (также не упоминающуюся в источниках), а не заранее прописанную схему [словарь, 1991]⁶.

3.3. Сложности с иностранными языками

Нужно также отметить сложности, которые возникали при работе с иностранными материалами. В 40-х годах XX века, когда Ивановский писал книгу, изучение иностранных языков (в особенности, французского и итальянского) было затруднено. В своем предисловии он пишет фразу, из которой неявно следует, что у автора были сложности с чтением иностранной литературы: «Было бы необходимо . . . перевести на русский язык и издать ряд классических трудов по балльному танцу прошлых веков» [Ивановский, 1948, стр. 8]. Именно этим сложностям мы обязаны появлением комической ошибки, вкравшейся в большинство советских учебников по историко-бытовому танцу. Она связана с шагом **greve**, описанным у Арбо [Arbeau, 1589, 46]. Этот шаг переведен на русский язык, как «журавлиный шаг», хотя в переводе с французского **greve** означает «поножи в латах» и никакого отношения к журавлям не имеет. По видимому, ошибка произошла из-за того, что в старофранцузском буквы **v** и **u**

⁶ Вот еще несколько фраз, которым современная историческая наука не знает подтверждений:

- «Первые дошедшие до нас конкретные описания менуэта относятся к 60–70-м годам XVII века» [Ивановский, 1948, 55];
- «При Петре I эжосез известен под названием “английский танец”» [Ивановский, 1948, 123], [Васильева-Рождественская, 1963, 174];
- При описании мазурки: «парадное па — *pas gala*» [Ивановский, 1948, 132], [Васильева-Рождественская, 1963, 189] Шаг под название *pas gala* не упоминается ни в одном из известных источников XIX века. По всей видимости, имеется в виду шаг, называвшийся в то время *pas glissé*;
- Суждение об уже упоминавшемся выше вальсе-мазурке: «Этот танец — один из наиболее распространенных в середине XIX века» [Ивановский, 1948, 152];
- «Фигурный вальс. Первоначально он назывался довольно странно — “фигурный вальс Людовика XV”. В конце XIX века он получил название “фигурный вальс”, которое и удержалось по сей день» [Ивановский, 1948, 156].

менялись местами, и слово **greve** писалось, как **greue**. Решив, по-видимому, что в книге Арбо была допущена опечатка, авторы⁷ вычеркнули первую букву **e** и получили слово **grue**, что означает «журавль».

3.4. Неточности в исторической датировке

В работе Васильевой-Рождественской, существенно более полной по количеству обработанного и описанного материала, справки по истории танца разных эпох зачастую идут вперемежку, без какой-либо структуры, что весьма осложняет, а порой делает невозможными попытки разобраться в видоизменениях, которым подвергался танец с течением времени. Так в разделе «Бытовые танцы эпохи Возрождения» описан история менуэта XVII века, шаг менуэта конца XVIII века и схемы менуэта XIX и XX веков, причем порой не всегда понятно, о какой эпохе в том или ином отрывке идет речь [Васильева-Рождественская, 1963, 84–88]. Такая же путаница происходит и у Ивановского, когда при описании поклона XVI века он ссылается на книгу Пьера Рамо [Ивановский, 1948, 20]. На этого же автора почему-то ссылается и Васильева-Рождественская при описании гальярды эпохи Ренессанса [Васильева-Рождественская, 1963, 75].

Еще одна родственная проблема — в рисунках. Костюмы, в которых изображены люди, танцующие тот или иной танец, не всегда соответствуют описываемой эпохе. Этот, на первый взгляд, незначительный для балетного танцора недостаток, оказывается очень серьезным, когда дело доходит до стилистики эпохи. Ведь для того, чтобы почувствовать, как по-настоящему делалось движение и как оно выглядело со стороны, обязательно быть одетым в правильный костюм. Скорый менуэт начала XVIII века покажется нереальным в объемных платьях эпохи рококо [Ивановский, 1948, 63]. А любимые позы с руками, поднятыми выше головы [Ивановский, 1948, 118, 121], в принципе в большинстве эпох были невозможны. Заметим также, что Ивановский делает ошибку, используя в своей книге карикатуры в качестве иллюстративного материала⁸. В карикатурах зачастую высмеивались плохие танцоры, которые никак не могут быть примером для подражания в танце.

3.5. «Опрометчивые» фразы

Наконец, приведем одну черту книги Ивановского, также говорящую не в пользу ее историчности. Читая этот труд внимательно, мы можем наткнуться на весьма эмоциональные фразы. К тому же подобные суждения автора по тому или иному поводу весьма спорны. Наиболее яркие примеры относятся к XVI веку. Вот две из них:

- *«Музыка, приложенная им [Арбо] к этому танцу, весьма далека от совершенства. Она отнюдь не украшает танец...»* [Ивановский, 1948, 96],

⁷ Нам неизвестно, был ли Ивановский первым, кто «исправил» это слово.

⁸ Например, рисунки на страницах 114 или 61.

— «Гавот XVI века так же уныл и бесцветен, как и целый ряд танцев того времени, построенных на однообразном церемониальном хождении и приветствиях и поклонах» [Ивановский, 1948, 97].

4. Заключение

Подводя итог сказанному выше, следует отметить, что книги Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской являются прекрасными пособиями по историко-бытовому танцу в том значении этого термина, которое в него вкладывали авторы. А именно: **историко-бытовой танец — это стилизация под старинные танцы, т.е. создание современных хореографий по мотивам исторического материала.** Эти книги со своей методикой преподавания историко-бытового танца дают прекрасный пример работы хореографа по переработке исторического материала под академический стиль.

Однако как справочник по реально существовавшим историческим танцам эти пособия устарели. Важно отметить, что, поскольку вместе со сменой поколений теряются знания самих первопроходцев, почерпнутые ими в источниках. Для новых педагогов и хореографов, пытающихся построить свои композиции лишь на книгах Ивановского и Васильевой-Рождественской, исторический танец не является живым. Напомним, что сама Васильева-Рождественская резко критиковала хореографов, бездумно подходящих к вопросам преподавания и постановки историко-бытовых танцев: *«Среди педагогов историко-бытового танца, к сожалению, встречаются люди, которые безответственно подходят к своему предмету. Не обладая должным сценическим опытом, не зная теории, они считают, что достаточно прочесть в книге описание того или иного танца и можно преподавать этот предмет. Нечетническое отношение к делу, неумение критически осмыслить специальные пособия и материалы приводит часто к серьезным теоретическим и практическим ошибкам»* [Васильева-Рождественская, 1963, 18].

Кроме того заметим, что вслед за Васильевой-Рождественской следует различать понятия историко-бытовой и исторический танец, оставляя за последним право представлять реально существовавшие танцы, которые впоследствии могут быть переработаны в академические варианты историко-бытовых композиций.

Справедливости ради нужно отметить, что в советское время истории танца уделяли внимание не только хореографы. Еще в 1930-х годах работала Л. Д. Блок, собравшая большую базу материалов по истории танца, в том числе и по бальному танцу. Ее работа, увидевшая свет только в 1987 году, до сих пор является одной из основных книг на данную тему. Также важны работы В. М. Красовской, написанные во второй половине XX века. Хотя они прежде всего посвящены истории сценического танца, но повествуя о периодах до XVIII века включительно, исследовательница не могла обойти вниманием и танцы балльных зал.

Именно эти работы должны использоваться как примеры исследований, ориентированных не столько на практического применение результатов, сколько на накопление и осмысление необходимого и историкам и хореографам исторического материала.

Список литературы

- [Васильева-Рождественская, 1963] *Васильева-Рождественская, М. В.* Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. — М.: Искусство, 1963.
- [Васильева-Рождественская, 1987] *Васильева-Рождественская, М. В.* Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. — Москва: Искусство, 1987.
- [Ивановский, 1948] *Ивановский, Н. П.* Бальный танец XVI–XIX веков / Н. П. Ивановский. — Ленинград: Искусство, 1948.
- [Ивановский, 2004] *Ивановский, Н. П.* Бальный танец XVI–XIX веков / Н. П. Ивановский. — Калининград: Янтарный сказ, 2004.
- [Леонова, 2008] *Леонова, М. К.* Роль московской балетной школы в творческой жизни большого театра (1945–1970): диссертация на соискательство степени кандидата искусствоведения / Рос. акад. театр искусства (ГИТИС). — М., 2008. — С. 170.
- [Лопухов, 1939] *Лопухов, А. В.* Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. — Ленинград, Москва: Искусство, 1939.
- [словарь, 1991] Музыкальный энциклопедический словарь. — Москва: Советская энциклопедия, 1991.
- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par leqvel tovttes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / Т. Arbeau. — Lengres: imprimé par Iehan des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Caroso, 1581] *Caroso, F.* Il Ballarino / F. Caroso. — Venetia, 1581. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.230> .
- [Caroso, 1600] *Caroso, F.* Nobiltà di Dame / F. Caroso. — Venetia, 1600. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.199> .
- [Feuillet, 1706] *Feuillet, R.-A.* Recüeil de contredances mises en chorégraphie / R.-A. Feuillet. — Paris, 1706. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.070> .

- [Negri, 1604] *Negri, C. Nuove Inventioni di Balli / C. Negri.* — Milona: appresso Girolamo Bordone, 1604. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.121> .
- [Playford, 1651] *Playford, J. The English Dancing Master / J. Playford.* — London: printed by Thomas Harper, 1651. — http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ .
- [Rameau, 1725] *Rameau, P. Maître a danser / P. Rameau.* — Paris, 1725.
- [Wilson, 1986/7] *Wilson, D. R. Dancing in the Inns of Court / D. R. Wilson // Historical Dance, DHDS.* — 1986/7. — Vol. 2, no. 5. — Pp. 3–16.

Hanna Walsdorf

Moving Socialism: The Correlation of Traditional and Social(istic) Dance in the GDR

When the Berlin Wall fell, I was only 7 years old. I did not understand what was happening that night in November 1989, or why Berliners were shown crying live on television. Living in West Germany, the ‘other Germany’ in the East was a foreign country to me that I did not discover until I became a PhD student in 2006. My thesis would focus on the political instrumentalization of folk dance in the German dictatorships. One of the first insights was that ‘folk’ and ‘social’ dance were notionally (almost) the same.

My paper traces the ways in which folk dance and its use in national festivals became social(istic) and, consequently, a political instrument of the GDR regime, evaluating contemporary print resources from the Tanzarchiv Leipzig. Last but not least, the question of reconstruction will be raised, asking what they reconstructed then and what we might reconstruct today.

1. Political Background / Institutions

Using the Soviet policy as a guide, the political and ideological regulation of ‘cultural mass work’ and ‘demotic cultural work’ was already begun on the eve of the formation of the GDR in 1949. In the early days of the East German state, the Free German Trade Union Federation (German: Freier Deutscher Gewerkschaftsbund/FDGB) set down the ground rules for the nationwide surveillance of any lay culture. In 1952, the Zentralhaus für Laienkunst — later Zentralhaus für Volkskunst, finally Zentralhaus für Kulturarbeit — was founded, a centralist authority that presided over an extensive subsidiary structure nationwide. Its purpose was to control and to coordinate lay culture activities. From 1957 onwards, the Central Working Group Dance (German: Zentrale Arbeitsgemeinschaft Tanz) supported the interests of lay dancers within the proclaimed ‘demotic cultural work,’ and national ensembles were brought into being in order to function as role models for lay dance groups: Their choreographies tended to actuate Marxist-Leninist ideologems and socialist issues (c.f. ‘Bitterfelder Weg’ 1959-1965).

2. Ideological Background

According to the definitions prevalent at the time, the boundaries between social dance and folk dance were already blurred when officials began to organize the cultural life of the young GDR. In March 1951, the SED central committee (Socialist Unity Party of Germany) discussed the ‘right’ cultural heritage and how it should be adopted. The talks resulted in a decision that would affect the dance practice for decades: Modern dance was declared to be inapprehensive, mystical and therefore formalistic. Two years later, a ‘Theoretical Conference on Dancing’ went one step further by deciding that modern dance (or free dance) should be banned and that classical dance (ballet), national dance and folk dance should be the only accredited genres [Stabel, 2008, 36f]. The difference between national and folk dance remained unclear.

From the early 1950s, GDR politicians, commentators and even scholars took up the cause of laymen’s ‘artistic work’ in order to move the socialist society concept forward. Being socialist was equated with being ‘democratic’, and this, in turn, was connected to any social activity — such as folk (or social) dance. The promotion of folk art, folk music and folk dance by means of the state-run institutions was aimed at bringing about a sense of social(ist) identity. Based on the principle of ‘socialist realism’ and on an affirmed social cohesion, the GDR folk/social dance policy was based on the pattern of Soviet conduct. ‘Proximity to life’ and socialist issues were to lend distinction to the lay groups’ dances and choreographies, be it in a convivial context, for the stage or in preserving the traditional folk dance repertoire. Dance researchers gave special attention to the ‘folkloristic heritage’ and foraged for ‘national characteristics’ in history and lore, so as to provide for the systematic advancement of folk/social dance as ‘dance of the working class’. (Corresponding task schedules were consistently rephrased and revised until the end of the GDR in 1989/90.)

In 1957, the Socialist Unity Party of Germany held a Cultural Conference on the Progress of Socialist Culture (German: Kulturkonferenz der SED zur Entwicklung der sozialistischen Kultur) to define what should constitute ‘socialist programming’. As a result, two directives were issued:

“Reflection of the heroic, sacrificial struggle of the working class and of their allies in past and present times” as well as *“social liberation for the cause of the people, reflecting our new socialist life in all its forms and variety”*.

“A fierce party statement for the victory of the working class in the socialist formation of the German Democratic Republic” as well as the *“resolution to the vital matters of the German people”* ([esg, 1958, 1f], [SD, 1958, 79f]).

Yet semantic absurdities within the respective discourses, e.g. ‘progressive revolutionary tradition’, were soon to reveal the inherent problems of this undertaking. What started as a revivalist cultivation of German folk dance quickly turned into an ideologically loaded festival culture when folk dance became ‘lay stage dance’ with ‘socialist’ subject matters. Lay dance groups had to model themselves

on the professional state ensembles; and by doing so, the GDR folk dance festivals were transformed into amateur dance group competitions.

3. Implementing socialistic realism in dance

Right from the start, dance group leaders were advised to include the principles of Marxist-Leninist thinking in their training of ‘working laymen’ (and laywomen), children and adolescents. Therefore, the application of socialist issues to dance was the group leaders’ responsibility. Folk/social dance training started in kindergarten, while schoolchildren’s and youth dance groups were mostly part of the GDR mass organizations — like the Ernst Thälmann Pioneer Organization for children aged 6 to 14 — and thus even recreational dancing was permeated by propaganda. The adult working class people were to implement the ideological agenda in the form of state-mandated lay stage dance. Most of the nationally owned enterprises of the GDR had their own ‘voluntary’ dance groups.

3.1. Whose tradition was claimed to be ‘authentic’, and why?

Traditional (folk) dances had already disappeared from everyday life by the end of the 19th century, and so the song and dance collections of 20th century researchers were often the only source for reconstruction. In a century of competing political ideologies, the notated German folk dances were instrumentalized by Nazis and Socialists alike. To the Nazis, an ‘authentic’ dance was an ‘originally German’ dance without any (or little) foreign influences. For the GDR socialists, ‘authentic’ dance meant literally ‘social’ dance.

3.2. What kind of traditional social dances were in the running to be used in the GDR?

In the socialist workers’ and peasants’ state, the use of traditional peasant and craftsmen’s dances was self-evident. A dancing people was the ideal of all dance work in the GDR — to the detriment of the popular (American) couples’ dances, which were often denounced as ‘unsocial’ or even forbidden because of their ‘capitalist’ provenience. Therefore, reconstructions of German folk dances were combined with imported dances of the so-called socialist brother states. Dance ensembles from these countries were often invited to East Germany and were praised as role models.

Given the fact that tradition, as mentioned above, was now meant to be ‘progressive’ and ‘revolutionary,’ the mere reconstruction or restaging of German folk/social dances did not satisfy the cultural functionaries. Instead, they pushed for the use of traditional dances in dance plays with socialist subject matter and assessed the resulting performances “*more for the author’s devotion to the political doctrine than the aesthetic quality of the work*” [Miller, 2004] — as the following two examples serve to illustrate.

3.3. Examples

3.3.1. The Single Cow (Die Einzelkuh, 1958)

In 1958, the National Village Ensemble of the GDR (German: Staatliches Dorfensemble der DDR) created a dance play entitled *The Single Cow*, which was meant to be performed at peasant events to promote the build-up of socialism in the country [F.R., 1958].

“Members of an Agricultural Production Community [German: Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft/LPG] meet with their brigadier to allocate their work units. Happy about the profits of their shared labor, they start to dance with joy. Against this life-affirming, colorful background, a peasant couple is struggling with their ‘single cow’ from sunrise until sunset through the gray daily routine. The ‘single cow’ gets more and more stubborn towards its masters (the peasant couple) from day to day. Why? It has realized the need and the advantages of collective work in the country, [as is depicted by its] standing with two feet in the LPG. When the cow finally jumps over [the fence], the peasant couple can no longer resist and follow the cow, to be warmly welcomed by the members of the community” [F.R., 1958].

Designed as a didactic play for the peasant population, *The Single Cow* was widely performed and critically acclaimed as a “convincing manifestation of a party socialist lay dance work”. According to the newspaper *Spandauer Volksblatt*, the piece propagated “the corporate federation of the peasants”¹. Another newspaper article praised the ensemble for their efforts to “increase and strengthen socialist awareness in our villages with their art”: The dance productions would show “the experiences of the working people in the country ‘then and now’, expressed as a dance” — the *Single Cow* was highlighted as a ‘satirical piece’².

The ‘humoristic scene of the single peasant’s cow’ was soon to lose its topicality: In 1960, *The Single Cow* was considered to be ‘surpassed by reality’, even though the piece was still appreciated for its drollness [Merz, 1960]. The aforesaid reality was the Forced Collective Farming that the so-called ‘Socialist Spring’ of 1960 had brought with it — five years earlier than originally planned [Jürgen Gruhle, 2001, 14].

3.3.2. Brigitte und das Schweineglück (Bridget and the ‘Pig Luck’, 1961)

In 1961, Rosemarie Ehm-Schulz choreographed *Bridget and the Pig Luck*, a piece that was classified as one of the “most important dance creations that have been developed in preparation for the 15th anniversary of the Socialist Unity Party of Germany”. The ‘cheerful ensemble play’ consisted of songs, dances and choir pieces that were intended to convey “a joyous, optimistic image of the new socialist life in the country”. The main character was a young girl named Bridget who had

¹ ‘Der parteiliche Laientanz’. ‘Die Einzelkuh’ und ‘Arbeitsbummelanten’, in: [Spa, 1958].

² Cf. ‘Sie brachten uns viel Freude’ Fünf Jahre Staatliches Dorfensemble, in: [Bau, 1959].

studied Agriculture with a focus on pig breeding, as the scenario tells us. She knows and masters a lot of things, but her unconventional application of knowledge tends to cause conflicts. Resolving these means personal growth for all people involved.

The choreographic implementation of this storyline contained “*a number of new joyous dances*”, e.g. the “*dance of the milkers and tractor drivers*” [H.T., 1961, 9]. By this means, the ‘voluntary’ collectivization of the peasants in Agricultural Production Communities was accentuated anew [Heising, 1994, 63]. In fact, real members and leaders of an LPG in Western Pomerania had helped to shape the ensemble play. Even the “*mayoress of Neuendorf A, the old teacher of Neetzow, and the cattle breeder Dmilow*” had advised the dance ensemble on the right movements and stage props for the milkers [H.T., 1961, 9].

It is hard to imagine that these and similar dance plays were taken seriously. In the long term, ‘socialist’ stage dance was not successful — neither the performances of the state ensembles nor the lay dance productions. The obstinacy of the people was the main stumbling block to all politically regulated ‘social’ culture. From the late 1970s on, they preferred to participate in free folk/social dance events that the government had to tolerate for better or worse. When the Berlin Wall fell, Berliners held hands and danced right on top of it.

4. Social(istic) Moves — Worth reconstructing?

Traditional folk and social dances are still alive and well in Germany today, and traditional costumes are also still used. However, their past ideological charge has been neutralized, and the political framing of past decades is now the purview of historical researchers. I am not aware of any attempt to date to reconstruct and restage a GDR socialist stage dance production. But does the ideological abuse of social dance forms in the 20th century exclude them from being reconstructed today, even in terms of research? In the case of the GDR dance policy, ambitions and implementations of ‘socialist’ dance are well documented, but contemporary witnesses tend to strongly dissociate themselves from it today — at least from the most fallacious developments. Restagings of *The Single Cow* or of *Bridget and the Pig Luck*, e.g., would look like farces today. Apparently, dance researchers are not interested in reconstructing the dances of an oppressive dictatorship state. Or maybe the history of dance in the GDR is just not historical enough yet.

Список литературы

[Akt] Akte Bezirkshaus für Volkskunst Leipzig 32. — Leipzig: Sächsisches Staatsarchiv. — cited in Klotzsche/Römer: *Tanz in Sachsen*.

[Bau, 1959] *Der freie Bauer*. — Potsdam, 1959. — October 11. — (TAL DDR II/18-32).

- [esg, 1958] "Es gilt, die guten Erfahrungen in allen Gruppen anzuwenden!" Für eine sozialistische Programmgestaltung (I) // *Der Tanz, Der Tanz.* — 1958. — no. 1.
- [F.R., 1958] *F.R. Tanz in der Zone. Die Kuh weiß es besser / F.R. // Der Tagesspiegel, Der Tagesspiegel.* — 1958. — May 17. — TAL DDR II/14-23.
- [Heising, 1994] *Heising, E. Der Tanz im "künstlerischen Volksschaffen" der DDR: Amateurbühnentanz — Volkstanz zum Mitmachen / E. Heising, S. Römer. Tanzhistorische Studien no. VIII. — Remscheid: Deutscher Bundesverband Tanz, 1994.*
- [H.T., 1961] *H.T. Neue Tanzgestaltungen mit sozialistischer Thematik: Zu Ehren der Partei der Arbeiterklasse / H.T. // Der Tanz, Der Tanz.* — 1961. — no. 4.
- [Jürgen Gruhle, 2001] *Jürgen Gruhle. Ohne Gott und Sonnenschein / Jürgen Gruhle.* — Norderstedt, 2001.
- [Merz, 1960] *Merz, M. Aus einem Dorf in alle Welt. Besuch beim Staatlichen Dorfensemble der DDR in Neetzow / M. Merz // Die Neue Zeit, Die Neue Zeit.* — 1960. — June 11. — (RAL DDR II/20-15).
- [Miller, 2004] *Miller, A. S. The Cultural Politics of the German Democratic Republic: The Voices of Wolf Biermann, Christa Wolf, and Heiner Mueller / A. S. Miller.* — Parkland: Brown Walker Press, 2004. — dust jacket text.
- [SD, 1958] *SD. Sozialistische Thematik im Tanz. Akte Bezirkshaus für Volkskunst Leipzig / SD. Methodischer Instruktionsbrief der Abteilung Tanz des Zentralhauses für Volkskunst no. 11. — 1958. — 12.*
- [Spa, 1958] *Spandauer Volksblatt.* — Berlin, 1958. — July 26. — (TAL DDR II/14-23).
- [Stabel, 2008] *Stabel, R. IM "Tänzer." Der Tanz und die Staatssicherheit / R. Stabel.* — Mainz: SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, 2008.

Часть II.

Материалы шестой конференции
по вопросам реконструкции
европейских исторических танцев
XIII–XX веков, 8–10 марта 2013 года

Represa в понимании Доменико и Гульельмо

В русскоязычном сообществе принято рассматривать стиль Доменико как единую для всех хореографов XV века систему шагов и композиции. Каждому названному шагу соответствует определенный набор движений, равно применимых в танцах разных авторов. В целом это верно, но есть нюансы.

Стиль Доменико, появившийся задолго до 1455 года, дожил до 20-х годов XVI века¹. Естественно, он был неодинаков в разное время и в разных государствах «лоскутного одеяла» Италии. Изменениям подвергались и композиции танцев, и техника исполнения шагов. И если композиции танцев записаны и их можно сравнить, то о шагах мы можем судить в основном по косвенным данным.

Эта статья открывает серию работ о разнообразии вариантов исполнения шагов стиля Доменико. Здесь мы попробуем сравнить *represa* в описаниях Доменико и Гульельмо. Проблема реконструкции *represa* однозначно не решена до сих пор, несмотря на то, что это — один из самых часто встречающихся шагов. Тем не менее есть некоторые общие представления об этом шаге. Все реконструкторы согласны, что *represa* — это движение в сторону, занимающее один такт, и это определение справедливо для всех манускриптов. Однако *represa* Доменико и *represa* Гульельмо отличаются друг от друга. Рассмотрим их подробнее.

Represa Доменико

Доменико не описывает правила исполнения ни для *represa*, ни для других шагов — они имеют в его труде только названия.

Из описания бассадаиц *Mignotta Vecchia* и *Nuova* и *Corona* [Smith, 1995, 84–85] мы узнаем о том, что *represa* может исполняться в сторону, вперед и в диагональ. Автор специально пишет, в какую сторону или диагональ направлено дви-

¹ Манускрипт Корназано датируется 1455 годом [Smith, 1995, 69]. В нем приведены танцы, описанные ранее у Доменико, а также те, которые Гульельмо приписывает Доменико. Большинство исследователей сходятся в том, что текст Доменико написан раньше чем текст Гульельмо. Техника исполнения шагов, описанная у Корназано заметно отличается от таковой у Доменико. Поэтому мы сделали предположение, что работа Доменико была написана заметно раньше, чем манускрипт Корназано. Но Вероник Даниель, французская исследовательница танцев и музыки XV века считает, что разрыв между датами написания этих текстов небольшой.

жение. Для диагоналей Доменико употребляет термин *in galone*, такие *gerresa* встречаются не часто.

К сожалению, из большинства танцев не понятно, какова *gerresa* в длину. Из бассаданц первого типа² длину шагов установить невозможно, а Доменико описывает только такие бассаданцы. Во многих его балло *gerresa* часто стоят парами — одна в левую сторону, другая в правую, то есть танцор возвращается в конце связки на исходное место, сколько бы простых шагов от него он ни прошел.

Перечислим балло Доменико и охарактеризуем их с точки зрения информации о длине *gerresa*.

Gelosia, Prigioniera, Belfiore, Anello, Verceppe, Giove	нет <i>gerresa</i>
Belriguardo (оба), Leoncello (оба), Ingrata,	парные <i>gerresa</i>
Marchesana	<i>gerresa</i> завершают кружение за руки
Pinzochera, Tesara, Figlia di Guelmino на двоих, на четверых, Mercantia, Sobria	есть непарные <i>gerresa</i>

Большинство исследователей [Тыренко, 2013, 67] реконструирует *gerresa* как одинарный шаг.

Описание некоторых танцев может навести на мысль, что *gerresa* — это маленькое движение, исполняемое почти на месте. Полностью исключить такую трактовку нам не удастся. Но следует проверить, занимает ли *gerresa* Доменико пространство, равное одинарному или же двойному шагу.

Разберем случай исполнения *gerresa* в танцах Доменико как можно более тщательно. Для этого рассмотрим фрагменты танцев, в которых есть одиночная *gerresa* или несколько *gerresa* в одну сторону.

Pinzochera [Smith, 1995, 36–39] — танец на четыре пары (см. рисунок 1).

В последней части первая пара расходится в стороны двумя *gerresa* так, чтобы пропустить вторую пару вперед (см. рисунок 2). Вторая пара проходит вперед и расходится в стороны, пропуская третью, третья, аналогично, — четвертую.

Этот фрагмент позволяет поставить под сомнение версию о том, что *gerresa* — это шаг с малым продвижением. Полностью это исключить это невозможно:

² Бассаданцы первого типа — это протяженные в длину бассаданцы, которые не разделяются на фигуры с четкими границами этих фигур, состоят из трех частей (границы между ними можно провести условно). Первая часть — длинная проходка вперед, вторая — «украшения», часто содержащие движения назад, технически интересное место в танце, третья — проход вперед, повороты и финальный поклон. Партнеры не взаимодействуют друг с другом, их партии одинаковы. Об этом см. статью М. Силичевой в первой части настоящего сборника.

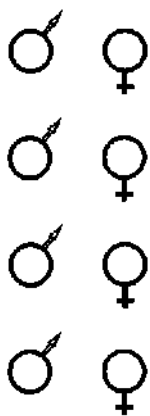


Рис. 1: Pinzochera. Исходное положение.

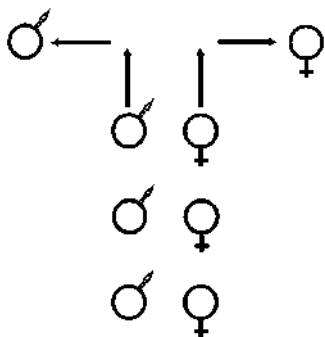


Рис. 2: Pinzochera. Первая пара расходится за гереса, остальные продвигаются вперед.

допустим, *герреса* имеет в длину четверть простого шага, тогда за две *герреса* исполнители сместятся друг от друга на один простой шаг. Если учесть, что они до этого стояли на расстоянии одного простого шага³, то теперь между ними два. В «ворота» такой ширины вторая пара может пройти, если танцоры пойдут по очереди. Если *герреса* занимает в длину половину шага, то «ворота» — три простых шага.

В статье «Бассаданцы Гульельмо» мы показали, что пара танцоров занимает пространство шириной в три простых шага. То есть «ворота» должны быть не уже пяти простых шагов. К сожалению, максимальная ширина «ворот» не известна, и поэтому точную длину *герреса* с помощью *Pinzochera* мы установить не можем.

Исполняющаяся двумя танцорами *Figlia di Guelfino* [Smith, 1995, 50–53] содержит указание на то, что *герреса* занимает в длину не меньше одного простого шага. После фигуры презентации кавалер и дама расходятся в разные стороны за два *sempio* и *герреса* в диагональ. Возвращаются же за три *sempio* на свои места. Очевидно, что за *герреса*, выполняющиеся в диагональ, исполнитель может продвинуться вперед на 0,7 простого шага (если *герреса* — это одинарный шаг) или на 1,4 (если двойной). Таким образом, *герреса*, занимающая в длину два простых шага, менее вероятна, чем одинарная.

На то же указывает и *Tesara* [Smith, 1995, 58–63]. Это танец на десять человек: четыре пары, кавалера впереди колонны и кавалера позади. Танцоры, стоящие в парах, находятся на расстоянии трех шагов от партнера. В конце фигуры «выход» они расходятся на одну *герреса*, а потом сходятся, меняются местами за четыре *герреса* и оказываются на расстоянии двух простых шагов друг от друга.

Если сократить парные *герреса*, окажется, что исполнители, находящиеся на расстоянии трех шагов друг от друга, меняются местами за три *герреса*. Если *герреса* занимает один простой шаг, то исполнители за три *герреса* поменяются местами. На каком расстоянии друг от друга они окажутся? Если бы они двигались по прямой — в трех шагах. Но им необходимо обойти друг друга, поэтому они будут двигаться по дуге, и в конце концов окажутся немного ближе друг к другу, чем три шага — два или около того.

Таким образом, фрагмент *Tesara* позволяет однозначно утверждать, что длина *герреса* — один простой шаг.

К сожалению, остальные танцы разрушают ясность в этом вопросе.

Рассмотрим *Mercantia* [Smith, 1995, 52–53]. После фигуры «выход» танцоры второй пары исполняют шесть *герреса* друг от друга. Если предположить, что *герреса* состоит из двух простых шагов, то исполнители к концу фигуры отдалятся друг от друга на двадцать четыре шага. Это много; построение, созданное при такой раскладке шагов, становится некрасивым.

³ Об этом см. статью М. Силичевой в первой части настоящего сборника.



Рис. 3: Исходное положение танцоров Mercantia — трех кавалеров и одной дамы. Расстояние между ними условно обозначено отрезками, каждый из которых равен одному простому шагу.

Но даже если принять длину *герреса* в один простой шаг, все равно реконструкция танца будет неоднозначной. Рассмотрим Mercantia подробнее.

Танец исполняют две пары, стоящие на расстоянии четырех простых шагов друг от друга (см. рисунок 3). После того как первый кавалер ушел вперед, кавалеры второй пары исполняют шесть *герреса* в сторону (см. рисунок 4), а затем поочередно приближаются к даме за четыре простых шага — два *semprio* и один *doppio* (см. рисунок 5).

Как мы видим на рисунке, расстояние до дамы все равно оказывается слишком большим. Однако, ни один танец Доменико не был записан без ошибок⁴. Предположим, что в описании неверно указано направление *герреса*. Допустим, что кавалерам второй пары следует исполнять *герреса* по диагонали вперед (см. рисунок 6). В этом случае не только расстояние между кавалерами и дамами становится правильным, но и образуется красивое композиционное решение — участники этой сцены оказываются на одной прямой.

Можно также предположить, что *герреса* — это очень короткий шаг, занимающий менее половины длины простого шага, и что кавалеры шесть *герреса* практически маршируют на месте. Но этот вариант не соответствует логике итальянских танцев.

⁴ В докладе «Особенности постановки Гульельмо танцев Доменико» на шестой конференции мы обсуждали огромное количество ошибок у Доменико в описаниях танцев. Они легко обнаруживаются по несоответствию музыки и схемы танца. Иногда также описание невозможно воспроизвести, например *Verserpe*.

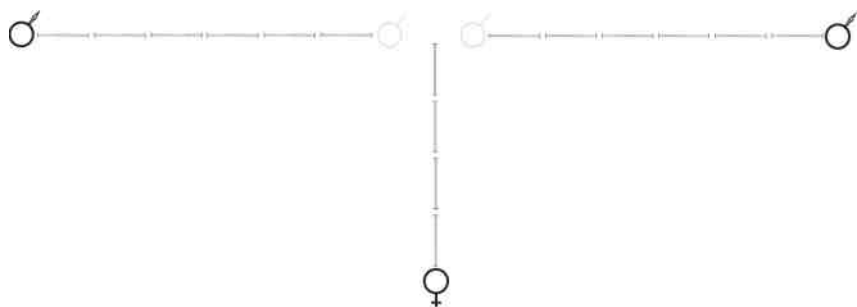


Рис. 4: Положение танцоров после исполнения шести steps.

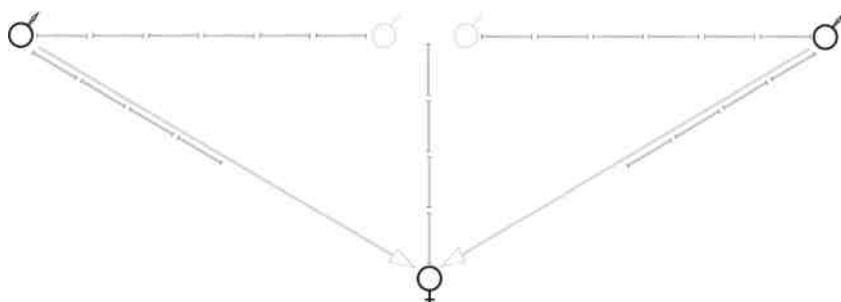


Рис. 5: Кавалеры не могут подойти к даме за четыре простых шага.

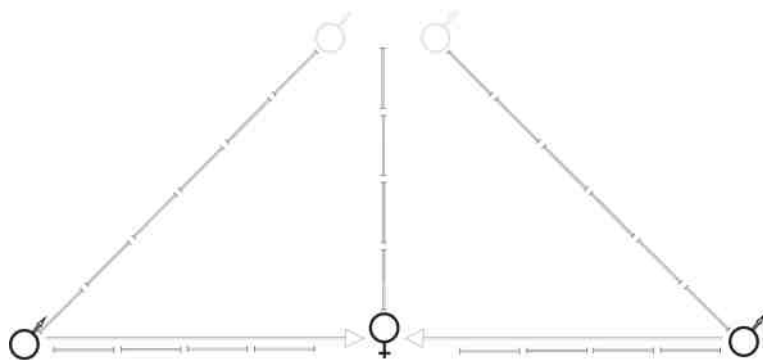


Рис. 6: Альтернативный вариант исполнения шести steps.

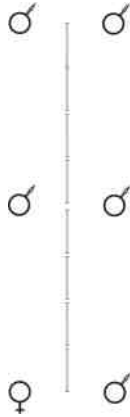


Рис. 7: Sobria. Исходное положение.

Так же сложная ситуация сложилась с танцем Sobria [Smith, 1995, 54–55], исполняющимся тремя парами, состоящими из пяти кавалеров и одной дамы (см. рисунок 7). Перед гергеса пары находятся на расстоянии четырех шагов друг от друга. После фигуры «выход» кавалеры второй и третьей пары расходятся в стороны за четыре гергеса каждый и образуют квадрат (см. рисунок 8). Доменико не указывает его размер, но если предположить, что длина стороны — четыре простых шага, то каждый кавалер за четыре гергеса должен пройти не больше одного простого шага. То есть гергеса занимает в длину одну четвертую часть простого шага.

Однако танцы Pinzochera, Tesara и Figlia di Guelmino на двоих содержат про-

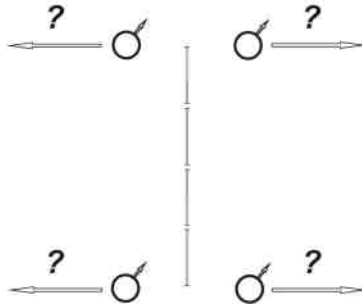


Рис. 8: Кавалеры второй и третьей пар образуют квадрат.

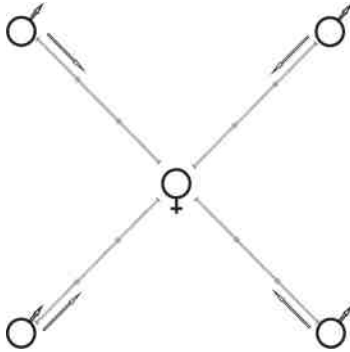


Рис. 9: Кавалеры образовали квадрат, дама пришла в его середину, кавалеры исполняют шаги к даме.

типоволожную информацию о длине *герреса*, что заставляет усомниться, что в *Sobria* *герреса* настолько коротка. Решение проблемы подсказывают следующие фигуры танца. Дама встает в центр квадрата, а кавалеры попарно подходят к даме за один *doppio*, а возвращаются за один *saltarello*. После этого кавалеры также попарно меняются местами за два *saltarello* и подходят к даме за один *saltarello* (см. рисунок 9). То есть кавалеры движутся по диагоналям квадрата и один раз вдоль его стороны. Попробуем рассмотреть квадрат с этой точки зрения. Два *salterello*, за которые кавалеры меняются местами, это шесть шагов, если идти по прямой. Если кавалеры идут немного по дуге, то, чтобы обогнуть друг друга, им нужно пять простых шагов. Диагональ такого квадрата около семи шагов. То есть за один *saltarello* кавалер может легко подойти к даме близко.

Квадрат со стороной в пять простых шагов легко образуется, если кавалеры будут исполнять две *герреса* не строго в сторону и не в диагональ, а под углом 30 градусов (см. рисунок 10), смещаясь более в сторону, чем назад или вперед.

Однако есть еще две *герреса*, которые присутствуют в описании, но в музыке танца такты для них отсутствуют (см. рисунок 11).

Музыкальный фрагмент, соответствующий *герреса* в танце, явно состоит из двух частей, каждая из которых не делится на две части. То есть, музыка указывает на то, что *герреса* в танце все две⁵.

К сказанному следует добавить, что *Mercantia* и *Sobria* — сложные танцы, в которых многие правила композиции были принесены в жертву выразительности сюжета.

Таким же сложным является *Figlia di Guelmino* на четверых [Smith, 1995,

⁵ Об этом см. статью М. Силичевой в первой части настоящего сборника.

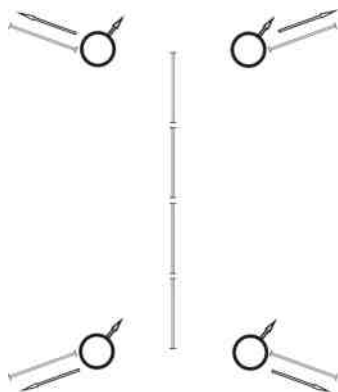


Рис. 10: Кавалеры образуют квадрат со стороной пять простых шагов.



Рис. 11: Фрагмент музыки Sobria.

48–51] — танец на две пары исполнителей. В интересующем нас фрагменте оба кавалера стоят по бокам одной из дам, расстояния между исполнителями не указаны, что позволяет предположить, что танцоры стоят рядом. Кавалеры исполняют три *represa* друг к другу, а дама делает *represa* в ту же сторону, что и кавалер слева от нее. Если предположить, что все идут по прямой, то места для движения у танцоров просто не будет.

Приходится и в этот раз прибегнуть к допущениям и предположить, что *represa* исполняются поочередно в разные стороны. Первая в сторону дамы, вторая от нее, третья к ней. Расстояние между партнерами — один шаг, в пределах которого они свободно могут смещаться вправо и влево.

Figlia di Guelmino на четверых — это танец, в котором очень маленькая *represa* кажется более уместной, чем *represa* длиной в шаг. Однако *Pinzochera*, *Tesara* и *Figlia di Guelmino* на двоих практически исключают возможность такой реконструкции. Поэтому мы придерживаемся версии, что *represa* Доменико занимает в длину один шаг, но не исключаем возможности альтернативной трактовки.

Represa Гульельмо

Сразу следует заметить, что *represa* Гульельмо могут иметь дополнительное определение в названии: *represa*, *represa portogalese*, *represa in gallone*. *Represa portogalese* исполняется в диагональ, *represa in gallone* прямо по линии движения. Движение в сторону — это просто *represa*.

Represa in galone — редко встречающаяся фигура. В *Pietosa* (Pesaro – 130-1) она присутствует в фигуре «расход-схождение-проход сквозь строй»⁶. Партнеры расходятся за два *doppio* и сходятся за две *represa in galone*. Это означает, что *represa in galone* содержит два простых шага.

Represa portogalese встречается у Гульельмо и в *бассаданцах*, и в *балло*. В *Spero* [Pesaro, 1995, 168-171] и *Fiore de Virtu* [Smith, 1995, 173-174] *represa portogalese* присутствует в фигуре «расход-схождение-проход сквозь строй». Оба танца содержат одну и ту же последовательность шагов, она изображена на рисунке 12.

Видно, что три *represa portogalese* эквивалентны двум *salterello*, то есть четырем простым шагам⁷. Также видно, что трех простых шагов в диагональ недостаточно, чтобы партнеры снова встретились, а три двойных практически

⁶ По всей вероятности, описания танцев Доменико не совпадают с музыкой к ним не потому, что Доменико или его секретарь были настолько невнимательны, а потому, что многие танцы Доменико, создававшиеся как сюжетные, изменялись в процессе постановки, а записывались сильно позже показа.

⁷ О том, почему мы считаем, что *doppio* и *salterello* Гульельмо занимают в длину два простых шага, мы писали в статье «Бассаданцы Гульельмо» (опубликована в первой части настоящего сборника). В этой статье мы предполагали, что *represa* Гульельмо не отличается от *represa* Доменико, но сейчас, пересмотрев еще раз материалы этих авторов, мы изменили свое мнение.

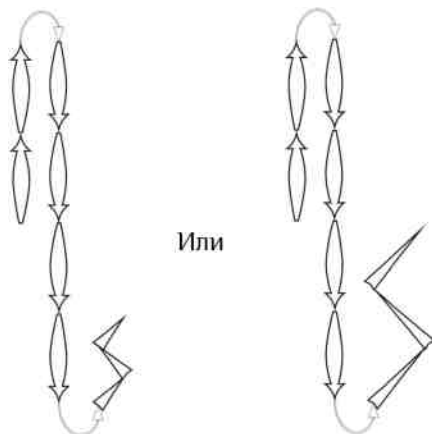


Рис. 12: Толстыми стрелками обозначены saltarello, треугольными *represa portogalese*, стрелки поворота обозначают *mezavolta*. На рисунке изображена траектория только одного исполнителя. Траектории остальных такие же или зеркальные.

точно покрывают это расстояние. Таким образом, *represa portogalese* содержит два простых шага.

Осталась *represa* в сторону. Никаких точных указаний на ее длину мы не обнаружили. В большинстве случаев она исполняется дважды — влево и вправо, чтобы танцор вернулся на свое место. Рассмотрим вторую фигуру Cupido [Smith, 1995, 155-156], которая позволяет сделать за *represa* три простых шага или четыре, однако ничего, препятствующего исполнению *represa* длиной в один или два простых шага в танце нет.

Изобразим эту часть танца на схемах. Кавалер и дама стоят друг напротив друга, до этого они кружились за руки, затем они оба исполняют *represa* направо (см. рисунок 13), кавалер уходит вперед на два *doppio* (см. рисунок 14), партнеры сходятся, исполняя два *sempio* каждый (см. рисунок 15).

Кажется, что двойная *represa*, лучше подходит для реконструкции этой части. Если учитывать, что другие *represa* Гульельмо тоже имеют в длину два простых шага, и что ни о каких разных длинах *represa* Гульельмо не упоминал, мы предполагаем, что *represa* является двойным шагом, то есть состоит из двух простых.

Таким образом, в понимании Гульельмо *represa* — это двойной шаг, исполняемый исключительно в сторону, так как для других направлений применяются шаги с другими названиями.

Подведем итоги. Термин *represa* двумя авторами понимается по-разному. Это

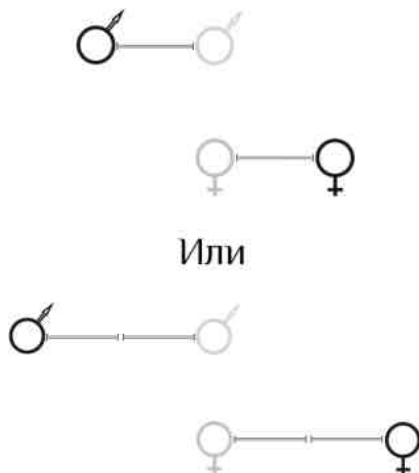


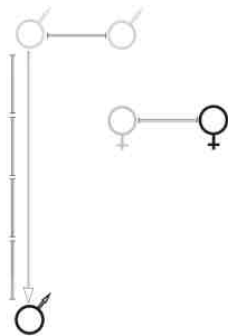
Рис. 13: Расход партнеров в Cupido.

одинарный шаг у Доменико и двойной шаг у Гульельмо.

Заметим однако, что с некоторой натяжкой эти шаги взаимозаменяемы. Современные реконструкторы исполняют танцы стиля Доменико в разнообразных техниках, и несовпадение их шагов с шагами автора танца этому не очень сильно мешает, хотя натяжки ощутимы. Когда Гульельмо ставил танцы Доменико, различия техники исполнения также оказались преодолимы.

Список литературы

- [Тыренко, 2013] *Тыренко, М.-С. В.* Методическое пособие по итальянским танцам XV века / М.-С. В. Тыренко. — Санкт-Петербург, 2013. — Т. 1.
- [Pesaro, 1995] *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De Pratica Seu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing* / G. E. of Pesaro; Ed. by B. Sparti, M. Sullivan. — Oxford: Carendon Press, 1995.
- [Smith, 1995] *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.
- [Stephens, 1997] *Stephens, V. Joy and Jealousy book* / V. Stephens, M. Cellio. — Pittsburgh, PA: Real Soon Now Press, 1997. — <http://sca.uwaterloo.ca/~praetzel/Joy-J-book/> .



Или

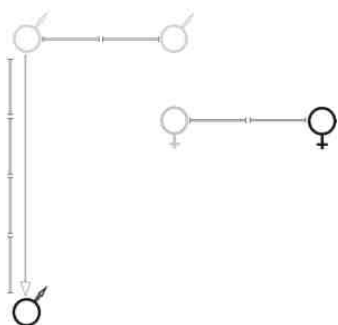
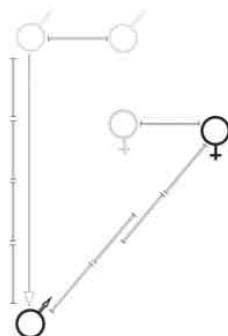


Рис. 14: Уход кавалера в Cypido.



Или

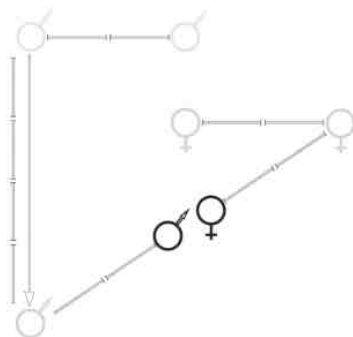


Рис. 15: Схождение партнеров в Cypido.

Лариса Пылаева

О понятии барочного *danse de caractère* (на примере французской куранты)

Танцы западноевропейского барокко все еще таят немало секретов как для современных исполнителей и хореографов, так и для музыковедов. Не является исключением в этом плане и французская танцевальная практика эпохи *Grand siècle*. Содержание танцев данного периода во многом связано с барочной теорией аффектов или «душевных движений». Способы их передачи и «внушения» слушателям и зрителям — мимика, жестикуляция, пластика движений танцоров, музыка, а также непосредственно звучащее или косвенно присутствующее слово.

Непосредственно звучащее слово прежде всего следует рассматривать во французских сценических *danses chantées* (танцы с пением, то есть с участием певцов). Без таких номеров не обходятся лирические трагедии, оперы-балеты, комедии-балеты и иные музыкально-сценические представления во Франции XVII – начала XVIII веков. В ранних формах французского балета «явное» слово звучало и в так называемых *récits*, которые настраивали публику на восприятие танцев.

Косвенно присутствующее слово в танцах — это поэтические ритмы, на которые опираются танцевальные движения, в частности — поэтические стопы. Примечательно, что еще со времен античности они наделялись выразительным смыслом, который сохранялся и в последующие столетия. Так, в трактате голландского ученого-филолога XVII века Исаака Воссуса «О стихах в пении и силе ритмов» встречаются примечательные эмоциональные характеристики античных поэтических стоп¹ [Vossius, 1673, 77]:

пиррихий (SS), трибрахий (SSS) — легко и спонтанно, как в танцах сатиров;
спондей (LL), молоссус (LLL) — тяжело, медленно;
трохей (LS), амфибрахий (SLS) — мягко и нежно;
ямб (SL), анапест (SSL) — грозно, настойчиво, насильственно и воинственно;
дактиль (LSS) — радостно и весело;
антиспаст (SLLS) — твердо и грубо;
пеон (SSSL) — яростно.

В танце барокко поэзии придавалось большое значение, поскольку во многом именно она задавала его эмоциональный строй, связанный во Франции с поня-

¹ В скобках латинскими буквами указано соответствующее каждой стопе распределение слогов: S — короткий слог, L — долгий слог.

тием «характера» ('caractère'). Данное понятие во французском языке неоднозначно и употребляется как при описании душевных качеств человека (так, характеризуя своих современников, его использовал Лабрюйер), так и в смысле особого «знака», «пометки» ('marquee') «отпечатка» ('empreinte') и даже «печатного знака» ('caractère d'imprimerie'). Так понимали слово caractère ученые и деятели искусства Франции XVII – начала XVIII веков. Например, член Французской Академии Марен Кюро-де-ла-Шамбр в 1640 году говорил о «следах, или отпечатках страсти», которые запечатлевают эмоции на лице, в речи и движениях тела «движения и черты души» [Cureau de la Chambre, 1658, p. 2-3], а философ и грамматист Бернар Лами упоминал о «*движениях и поворотах слов*» ('*mouvements et tours des paroles*'), которые «*являются характерами, намечающими страсти, в речи <...>, представляют собой фигуры, о которых говорят риторы*» [Lamy, 1678, 78]. Крупнейший теоретик музыки первой половины XVII века Марен Мерсенн в «Универсальной гармонии» рассматривает систему печатных знаков ('caractères d'imprimerie'), с помощью которых поэт мог расставить в тексте песни «акценты страстей», подобные «маленьким язычкам пламени» [Mersenne, 1636, 358–359, 370–372].

Они указывают на усиление выразительности тона голоса певца, подчеркнуто ясность артикуляции, изменение темпа вокальной речи. Свои разъяснения Мерсенн распространяет и на «ритмические движения» стихов ('*mouvements rythmiques*'), основывающихся на долгих гласных звуках французской просодии. Отображающие их на письме специальные знаки как раз и являются обсуждаемыми Мерсенном caractères d'imprimerie.

В музыкальной «речи» их эквивалентами являются различные мелизмы — трели, форшлагги, морденты, расположение которых в партитуре, по мысли Мерсенна, могло быть подсказано именно условными обозначениями наиболее выразительных (долгих) слогов французской разговорной и поэтической речи, которые в нотной записи никак не фиксируются.

Следовательно, caractères d'imprimerie в значительной степени могли становиться опознавательными знаками характеров в более привычном смысле слова. Возможно, поэтому от специальных помет в нотном тексте не отказывались и некоторые музыканты-инструменталисты, среди которых — исполнитель на виоле Жан-Батист Руссо [Rousseau, 1683] и Жан-Батист Дюпюи² [Brisettes, 1741].

Чрезвычайно показательной для выражения «характера» стала пластическая форма запечатления душевных движений — танец с его подчеркнуто выразительными визуальными компонентами. Не случайно композиторы в поисках идеи произведения обращались к распространенным в те времена танцеваль-

² Показательно в этом плане его следующее высказывание: «Если у человека отсутствует ощущение характеров, ему бесполезно учиться играть на каком бы то ни было инструменте, тем более, что в инструментальной музыке вовсе нет слов под нотами, чтобы знать всю ту силу и экспрессию, которую следует придавать звучанию» [Brisettes, 1741, 7].

ным жанрам, а музыканты-инструменталисты делали фразировку и артикуляцию созвучной танцевальным движениям, считая знание «характеров танцев» необходимым.

Примечательно, что теоретики музыки и танца той эпохи зачастую составляли своеобразные «словари» аффектов танцев, соприкасающихся с понятием характера.

Иоганн Маттезон в трактате «Зерно мелодической науки» указывает следующие, свойственные танцевальным жанрам аффекты [Mattheson, 1737, 109–117]:

бурре — умеренная удовлетворенность,
гавот — ликующая радость,
марш — героическая решительность,
менуэт — умеренная веселость,
пасье — легкомысленность,
сарабанда — томление.

Обратимся к французской куранте — танцу, ставшему одним из ярких проявлений французского стиля в эпоху барокко. Как ее представители (например, Ж.-Ж. Руссо), так и музыканты более позднего времени (в частности, композитор-романтик Пьер Дюпон) указывали, что куранта исполнялась «торжественно», «величаво», «галантно», «почтительно».

Французская куранта воспринималась как «серьезная» и «важная» не только соотечественниками, но и представителями немецкой культуры (в частности, И. Кванцем и И. Маттезоном). Последний подчеркивал, что типичным аффектом куранты была «сладостная надежда» и «отвага».

Такой куранта предстает во французских *danses chantées* — танцах с пением. Рассмотрим один из примеров такого рода — «Куранту Мадам Дофин» (*Courante de Madame la Douphine*), созданную неизвестным автором. Эта куранта была издана в 1689 году Кристофом Балларом в 32-й книге вокальных пьес [Ballard, 1689, 44–45].

Содержание стихов вокальной партии — страстная мольба влюбленного, обращенная к гордой красавице Ириде³.

Предмет моей любви так строг
и суров.

Но во мне постоянно горит пламя
нежного чувства,

Которое вдохновляет во мне надежду,

Сдерживающую мои желанья.

Мое сердце говорит мне, что однажды

Неприступная Ирида должна,
в свою очередь, полюбить меня!

Je sers un objet rigoureux;

Mais la constance de me tenders
feux

M'inspire l'inspiration

Qui soutient mes vœux:

Mon coeur me dit que quelque jour

L'ingrate Iris doit m'aimer à son
tour,

³ Перевод поэтического текста выполнен автором настоящей статьи.

Неужели в ней столько же равно-
душия,
Сколько во мне любви?

Peut elle avoir autant d'indifférence
Que je sens d'amour?

Особенно примечательны в плане аффекта надежды построения, приходящиеся на третью (4–5 такты) и пятую (9–11 такты) строки текста. В первом случае обращает на себя внимание тонкая игра гласных и согласных в соседних словах внутри фразы 'm'in-spi-re l'es-re-gan-ce' («вселяет в меня надежду»). Уже при выразительном декламировании этот прием усиливает ощущение стремления к желанной цели.

В тактах 9–11 выделяется роль полутоновой интонации. Случайные знаки здесь подчеркивают самые значительные слова. Их озвучивает малая секунда, настойчиво повторяющаяся в секвентных подъемах мелодии. Этот интервал делает выражение надежды прямо-таки ораторским, акцентируя в вокальной партии слова «однажды» (ля-си-бемоль), «неприступная» (ре-ми-бемоль), «в свою очередь» (ми-фа). Укажем и на такой нюанс, как различное завершение малосекундовой интонации: в первых двух случаях она мягко возвращается к нижнему звуку, сообщая выражению надежды некоторую робость, сомнение; в третий раз происходит яркое утверждение верхнего звука каденции данного построения, что подчеркивает уверенность в осуществлении заветного желания.

В трактате Маттезона аффект надежды описан чрезвычайно детально, но уже на примере инструментальной танцевальной мелодии без текста. Аффект надежды предстает у Маттезона комплексным: «в самой мелодии (куранты) заключается нечто отважное, нечто стремящееся, жаждающее и нечто радостное» [Mattheson, 1737, 120]. Она «состоит из **радостного желания**, наряду с **известной отвагой** (выделение мое — Л. П.) включающего и душу (Gemüth), поскольку данный аффект требует самого приятного голосоведения и самого сладостного сочетания звуков, стимулом для которых служит мужественное желание — однако таким образом, чтобы, если радость и была бы умеренной, отвага все же оживляла и ободряла бы все то, что образует наилучшее сочетание и соединение звуков в композиции» [Mattheson, 1737, 121].

Далее Маттезон наглядно демонстрирует три элемента, входящие в содержание аффекта надежды, на примере «старой, очень известной мелодии» с названием «Куранта “Надежда”».

Немецкий музыкант, к сожалению, не уточняет ее автора, но по всем характерным признакам эта мелодия французской принадлежности — размер 3/2, частое употребление характерного ритма с «неравными нотами», или 'notes inegal' (четверть с точкой и восьмая), свойственного французской манере инструментального и вокального исполнения; прихотливость ритмического рисунка как таковая. К тому же, описывая куранту, Маттезон говорит о ней как шедевре французских лютнистов.

Je sers un ob-jet ri-gou-reux: Mais la con-stance de mes ten-dres feux M'in-spi-re l'es-pe

ran-ce Qui sou-tient mes voeux: Je voeux: Mon coeur me dit que quel-que

jour L'in-gra-tel-ri-s doit m'ai-mer à son tour, Peut-el-le a-voir au-tant d'in-dif-fé

ren-ee Que je sens d'a-mour? Mon amour? Peut-el-lea-mour

Рис. 1: Куранта мадам Дюфин.

Courante. Die Hoffnung

Рис. 2: Куранта «Надежда».

Свои рассуждения об аффекте надежды он подкрепляет анализом распределения входящих в данный аффект компонентов.

Приведем краткие и убедительные наблюдения Маттезона. *«До середины 3 такта, где стоит знак +, в мелодии есть нечто отважное, в особенности прямо в первом такте — этого никто не сможет отрицать. Отсюда до середины 8 такта, где находится такой же знак, выражается желание, особенно в последних двух с половиной тактах — посредством каденции, повторенной в тоне квинты. Наконец, в завершении нарастает некоторая радость, особенно — в 9 такте»* [Mattheson, 1737, 121].

Данные наблюдения Маттезона интересно прокомментированы современным американским музыковедом Грегори Батлером [Butler, 1984], подчеркивающим соответствие аффектов структурным единицам композиции. Исследователь выделяет в куранте четыре построения: 1–32, 32–53, 53–82, 82–113, в которых отмечает не оговоренные Маттезоном элементы эмоциональных оттенков, составляющие аффект надежды.

Некоторые из указаний Батлера весьма убедительны. Например, восходящий скачок на кварту, активное движение вверх в объеме большой ноты, а затем довольно быстрый мелодический спуск в начальном построении, безусловно, могут быть связаны с выражением отваги. Во втором построении обнаруживаются контрастные элементы: значительно более узкий диапазон — чистая кварта, подчеркнутые ходы по полутонам, которые, по мнению Батлера, логичны и уместны, поскольку аффект желания включает в себя оттенки грусти, меланхолии, просьбы, ожидания. Выражение радости в заключительном периоде связано с самым широким скачком на малую сексту и употреблением большого числа восьмых длительностей. Это также единственное во всей куранте включение стопы анапеста (восьмые ми-фа на вторую долю девятого такта, далее четверть соль), который Маттезон характеризует в другом своем труде — «Совершенный капельмейстер» — как выражающий радость.

Думается, сказанное убедительно подтверждает то, насколько гибко внутренне развивается аффект. С одной стороны, подобно театру, поэзии и прозе барокко, апеллирующим к «готовому слову»⁴, танец включает «готовые» движения, некие хореографические клише, соответствующие общему содержательному контексту. С другой стороны, все танцевальные «готовые» элементы, как и «готовые» слова, пронизаны риторикой⁵: они несут в себе свернутый смысл, некую идею⁶.

Риторическое понимание и наполнение танца французского барокко свиде-

⁴ Так его называет выдающийся российский филолог-германист Александр Михайлов [Михайлов, 1997, 117].

⁵ А. Михайлов глубоко раскрывает риторическую природу «готового слова» барокко [Михайлов, 1997].

⁶ В связи с этим выглядит закономерным, что музыканты-теоретики барокко создавали своеобразные словари аффектов, в том числе передаваемых хореографическими средствами. Так, Джон Уивер счел необходимым приложить подобного рода словарь к либретто своего балета «Любовь Марса и Венеры» [Weaver, 1717].

тельствует о том, что шаги, жесты и позы танцоров — это безмолвные эквиваленты их страстных слов и употребляемых в речи риторических фигур. В танцах без пения слышимое слово исчезает, но остаются его приметы, так как танец барокко никогда не перестает быть «родом немой риторики»⁷.

Однако поскольку эта риторика являлась весьма условной, способы постижения эмоционального содержания танца барокко не могли не быть чрезвычайно разнообразными. Иными словами, танец барокко всегда будет хранить в себе некую загадку и вызывать активный интерес исследователей самых различных специальностей.

Список литературы

- [Баранова, 1982] *Баранова, Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета. — М.: Музыка, 1982. — Т. 4. — С. 8–35.
- [Михайлов, 1997] *Михайлов, А. В.* Поэтика барокко: завершение исторической эпохи / А. В. Михайлов // Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — Рр. 112–176.
- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Brisettes, 1741] *Brisettes, J.-B. D. des.* Principes pour toucher de la vielle / J.-B. D. des Brisettes. — Paris, 1741.
- [Butler, 1984] *Butler, G.* The Projection of Affect in Baroque Dance Music / G. Butler // *Early music, Oxford Journals.* — 1984. — Vol. 3. — Рр. 200–207.
- [Chambre, 1658] *Chambre, M. C. de la.* Les Caractères des passions / M. C. de la Chambre. — Amsterdam: chez A. Michel, 1658.
- [Lamy, 1678] *Lamy, B. B.* La Rhétorique ou l'Art de parler / B. Lamy. — 2 edition. — Paris: Pralard, 1678.
- [Mattheson, 1737] *Mattheson, J.* melodischer Wissenschaft / J. Mattheson. — Hamburg: Christian Herold, 1737.

⁷ Так его определил Гуано Арбо в своем знаменитом трактате «Оркезография» (1588). Цит. по: [Баранова, 1982, 10].

- [Mersenne, 1636] *Mersenne, M.* L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Première partie: Traitéz des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes et de la Composition / M. Mersenne. — Paris: Cramoisy, 1636.
- [Rousseau, 1683] *Rousseau, J.-B.* Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique / J.-B. Rousseau. — Paris: Brunet, 1683. — по переизданию 1976 г.
- [Vossius, 1673] *Vossius, I.* De poematum cantu et viribus rhythmici / I. Vossius. — London: R. Scott, 1673.
- [Weaver, 1717] *Weaver, J.* The Loves of Mars and Venus. — London: printed / J. Weaver. — London: for W. Mears, and J. Browne, 1717.
- [Ballard, 1689] XXXIIe Livre d'airs / Ed. by C. Ballard. — Paris., 1689.

О наследовании танцевальной традиции в первой половине XVIII века

Как известно, в 1700 году Рауль-Ожер Фейе опубликовал труд «Хореография, или искусство описания танца», в котором изложил систему нотации. Начиная с 1700 года во Франции, а позже и в других странах — Англии, Германии, Италии — стали выходить многочисленные сборники, содержащие танцы, описанные в нотации Фейе. Эта система записи танца использовалась в течении всего XVIII века, хотя ближе к концу века записи с ее применением встречались все реже и реже.

Система Фейе была практически идеальным инструментом для описания танцев начала XVIII века, эпохи французского благородного стиля. Поэтому в течении первой четверти XVIII века с ее помощью было зафиксировано около четырехсот композиций. Большая часть из них изучена и каталогизирована — например, в работе Франсин Ланцелот, вышедшей еще в 1996 году. При изучении и анализе этих танцев обнаруживается интересная тенденция: подавляющее большинство из них оказываются «одноразовыми» — они были зафиксированы всего в одном сборнике и затем канули в Лету. Немногие танцы имеют 2–3 записи. И лишь избранные публиковались (или фиксировались в манускриптах) неоднократно в течении XVIII века.

Это такие танцы как:

- La Bourree d'Achille, опубликован в 1700 году (всего — 8 описаний, последнее — 1748 года),
- La Mariee (Vieille Mariee), опубликован в 1700 году (всего — 10 описаний, последнее — 1765 года),
- Le Passipied, опубликован в 1700 году (всего — 11 описаний, последнее — 1760 года),
- La Bourgogne, опубликован в 1700 году (всего — 8 описаний, последнее — 1748 года),
- La Forlana, опубликован в 1700 году (всего — 10 описаний, последнее — 1781 года),
- Aimable Vainqueur, опубликован в 1701 году (всего — 15 описаний, последнее — 1765 года),
- L'Allemande, опубликован в 1702 году (всего — 10 описаний, последнее — 1765 года),
- La Bretagne, опубликован в 1704 году (всего — 13 описаний, последнее —

- 1760 года),
- *La Bacchante*, опубликован в 1706 году (всего — 6 описаний, последнее — 1748 года),
 - *Le Menuet d'Alcide*, опубликован в 1709 году (всего — 7 описаний, последнее — 1760 года),
 - *La Gouastalla*, опубликован в 1709 году (всего — 6 описаний, последнее — 1760 года),
 - *La Nouvelle Forlane*, опубликован в 1710 году (всего — 6 описаний, последнее — 1748 года) [Lancelot, 1996, XXI]

Автором всех танцев, кроме *La Gouastalla*, является Пекур (*La Gouastalla* создан Фейе). Все танцы опубликованы Фейе, так как именно он имел патент короля на публикацию танцев. То, что большинство танцев из этого списка принадлежит Пекуру, — заслуга не только самого хореографа, но и редактора, отбравшего композиции для своих сборников. Известно, что танцы сочиняли и другие танцмейстеры, но произведений авторства Бошама или Балона сохранилось очень мало. Интересно отметить, что все композиции были опубликованы — то есть нет ни одного танца, регулярно воспроизводившегося в XVIII веке только в манускриптах.

Обращает на себя внимание датировка танцев. Из двенадцати чуть меньше половины — пять танцев — было опубликовано в 1700 году. По-видимому, в этом году Фейе публиковал не только созданные в этот год композиции, но и те, что были созданы в конце XVII века, но продолжали исполняться при дворе. К примеру, можно предположить, что *La Bourree d'Achille* был написан в 1687 году. То есть часть танцев уже к моменту публикации прошла проверку временем.

Последние копии всех этих описаний укладываются в краткий временной период — с 1748 по 1765 год, исключением является только *La Forlane*, который продолжал публиковаться и переписываться вплоть до 1781 года. Очевидно, что то, что эти танцы оказались больше не востребованными, связано с реформами, проводимыми Новерром.

Самым интересным является вопрос — для чего могли использоваться танцы конца XVII — первого десятилетия XVIII века через 40–50 лет после того, как были созданы, когда мода на подобные танцы уже прошла? Ответ нам дают материалы Сухопутного Шляхетного корпуса, бывшего предшественником Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Известно, что танцевальные классы в корпусе возглавлял Ж.-Б. Ланде, основатель Императорской Танцевальной школы. В ведомостях корпуса, в которых отмечены успехи курсантов в постижении искусства танца (а курсанты корпуса очень много времени посвящали этому искусству и ставили профессиональные балеты), названы танцы, на которых учились русские танцовщики: это менуэт, контрданс и *La Bretagne* [Борисоглебский, 1938–1939, 338]. По-видимому, двенадцать танцев начала XVIII века, оказавшиеся прекрасными и интересными хореографическими композициями, в середине XVIII века рассматривали как учебные образцы, позволявшие вырабатывать у танцовщиков требуемые качества и готовить людей к выступлениям

на большой сцене. Таким образом, изучая эти танцы, мы можем познакомиться с основами методики воспитания танцовщиков, существовавшей в середине XVIII века.

Список литературы

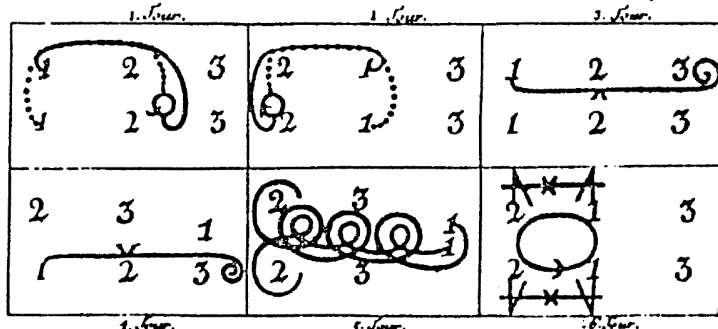
- [Борисоглебский, 1938-1939] *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738–1938 / М. В. Борисоглебский, Е. И. Чесноков, П. И. Гончаров. — Ленинград: Ленингр. гос. хореографич. училище, 1938-1939. — Т. 1: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища [1738–1888].
- [Lancelot, 1996] *Lancelot, F.* La belle dance: Catalogue raisonne fait en l'an 1995 / F. Lancelot. Librairie de la danse. — Van Dieren, 1996.

К вопросу о технике вальса XVIII века

Традиционно описания техники вальса ищут в учебниках XIX века, несмотря на то, что упоминания о присутствии этого танца в бальной зале известны с более ранних времён. Например, в описаниях контрдансов из коллекции Иоганна Бюлова [Bülow, 1787], выполненных в 1787 году на французском языке, уже приводится инструкция ‘1 tour le Wals’ — один поворот вальса; в более ранних сборниках из этой же коллекции вместо этого мы часто встречаем ‘1 tour l’Allemande’ — один поворот аллеманды. Это даёт основание предположить, что к этому времени вальс уже исполнялся в бальных залах не только Германии, Родины вальса, но и, как минимум, Дании и Франции (Иоганн Бюлов был дипломатом, и французская культура оказала на него влияние и в области танцев). Тем не менее, вальс упоминается только как элемент контрдансов, а не как отдельный танец, и только в объёме одного тура (поворота). О том, что в бальных залах пары могли таким же образом танцевать более продолжительное время, по этим описаниям сказать нельзя. Кроме того, нельзя и понять, как именно они вращались — с учётом того, что явным предшественником фигуры «один тур вальса» была фигура «один тур аллеманды», а также того, что фигуры в аллемандах были очень разнообразными и замысловатыми.

Тем не менее, в 1777 году Фридрих Вайс в книге ‘Characteristiche Englische Tänze’ («Характерные английские танцы») [Weis, 1777], описывая безымянный контрданс №3 на странице 42 (нумерация страниц в этой книге начинается с 29), приводит инструкцию «Первый кавалер делает со своей дамой вальс, после которой, в сноске внизу страницы, объясняет: *“Waltzen überhaupt heisst, wenn zwei Personen mit gegebenen Armen, durch fortrückende Wendungen um einander herum einen Weg machen. Diese Tour so, wie sie vorgezeichnet ist, zu machen, fasst der Herr mit seinem rechten Arm die Dame unter ihren linken, und mit seiner linken nimmt er ihre rechte Hand; in dieser Stellung machen sie lauter fortrückende Wendungen um einander herum, bis dahin wo sie beide gefallen”* («Вальс вообще — это когда два человека с поданными руками передвигаются путём продвигающегося вращения друг вокруг друга. Чтобы исполнить его, как показано на рисунке, кавалер берёт своей правой рукой даму под её левую, а своей левой берёт её правую руку; в этой позиции они исклчительно вращаются друг вокруг друга, продвигаясь туда, куда они оба пожелают»). К танцу прилагается графическое описание схемы, на нем видно, что в фигуре 5 первой паре нужно сделать не один, а целых три поворота вальса, чтобы подняться вверх до начала своего сета.

Nr. 3. G. Hörner. Flöten. Hoboen



Tanz Nr. 3.
(Tripelpas; hat 6 Touren.)

Рис. 1: Схема танца №3 из книги Вайса [Weis, 1777].

Таким образом, мы видим, что вальс в 1777 г. в Германии уже выделяли если и не как танец, то по крайней мере, как самостоятельный танцевальный элемент, который заслуживал в глазах современников отдельного имени — вальс — и отдельного описания. И что более важно, мы имеем описание раннего немецкого вальса — на 23 года раньше первого, как считалось, немецкого описания из учебника Каттфусса [Kattfuss, 1800].

Список литературы

- [Bülow, 1787] *Bülow, J. Danses angloises pour 1787 / J. Bülow. — Copenhagen, 1787.*
- [Kattfuss, 1800] *Kattfuss, J. H. Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze / J. H. Kattfuss. — Leipzig: bei Heinrich Gra, 1800. — <http://books.google.ru/books?id=vaFAAAAAcAAJ> .*
- [Weis, 1777] *Weis, F. haracteristische Englische Tänze / F. Weis. — Lübeck: Christian Iversen und Companie, 1777.*

Елена Байгузина

Испанский художник об испанских танцах. «Севилья» и «Арагонская Хота» Хоакина Сорольи-и-Бастиды

В испанской живописи тема национальных танцев оказалась особенно востребована в начале XX века, тому были свои причины, в том числе и исторического характера. В конце XIX столетия Испания переживала нелегкие времена, после поражения в испано-американской войне 1898 года страна потеряла почти все свои южно-американские колонии, а с ними был утерян статус мировой державы. В Европе Испания превратилась в аристократическую «бедную родственницу», что переживалось гордым народом болезненно и обостренно. В такой обстановке деятели культуры обратились к нации с призывом возрождения великого «испанского духа» через приобщение к традиционным религиозным, моральным и народным традициям. В живописи это сказалось в появлении большого количества как ретроспективных картин, изображающих старый испанский быт, так и картин, посвященных современной народной жизни. Жизни кипучей, яркой, исполненной зажигательными ритмами и, конечно же, танцами. На тему национальных танцев написаны многие произведения испанских художников рубежа веков: «Фламенко булериас» Хосе Гарсия Рамоса (1884), «Испанский танец» Эрменхильдо Англада-и-Камараса (1901), «Танец цыган на террасе» ведущего мастера начала XX века Игнасио Сулоаге (1923) и другие.

Уникальные монументальные работы на эту же тему были созданы крупнейшим испанским импрессионистом и бытописцем эпохи Хоакином Сорольи-и-Бастидой (Sorolla y Bastida, Joaquín, 1863–1923). Уроженец Валенсии, он получил свое первое художественное образование в родной провинции, в Высшей школе Изысканных Искусств Сан Карлос. В 18 лет Хоакин перебрался в Мадрид, где активно изучал и копировал старых мастеров (прежде всего Веласкеса) в музее Прадо. В 1885 году, в возрасте 22 лет, Соролья получил от испанских властей персональный грант на четырехлетнюю пенсионную поездку в Рим. На обратном пути Хоакин посетил Париж, где познакомился с современной европейской живописью. Непосредственные впечатления от выставок Жюль Бастьен-Лепаж и Адольфа фон Менцеля, разрабатывавших проблемы пленэра, оказали большое влияние на дальнейшее творчество Сорольи.

В 1888 году Хоакин вернулся в Валенсию, где 8 сентября женился на Клотильде Гарсия дель Кастильо (1865–1929), дочери известного фотографа Антонио Гарсия Перес. Брак оказался счастливым. Клотильда родила мужу троих

детей (Марию, Хоакина и Елену), была верной спутницей художника, его музой и излюбленной моделью. Она была не только женой, но и талантливым менеджером, помогала Хоакину устраивать выставки и презентации, вести счета, что по тем временам для дамы из буржуазной семьи считалось моветоном. Через два года после смерти мужа Клотильда завещала Мадриду свой особняк, с условием открытия там дома-музея Сорольи. Музей был открыт в 1932 году, уже после смерти Клотильды, и его первым директором стал их сын Хоакин Соролья Гарсиа.

Первое время после свадьбы молодожены жили под Валенсией в принадлежавшем им загородном доме 'Campet' с апельсиновой рощей. Именно к этому периоду относится одна из первых картин художника, посвященная испанским танцам — «Танцы в садах Валенсии» (1889). Произведение входило в целый ряд работ, созданных на натурных наблюдениях, бытописующих валенсианские нравы — «Гитаристы. Манеры Валенсии» (1889), «Партия в саду Валенсии» (1899) и других. Эта группа работ была очень важна для становления мастера. Именно здесь он «нащупал» те темы, которые развил в последующем в монументальном цикле «Взгляд на Испанию» — современный быт испанского народа, изображаемый с подчеркнутым интересом не просто к национальному, но и региональному своеобразию. Полотно имеет довольно крупный формат для ранних картин Сорольи — 60,5x102,5 (до 1893 года он не превышал 100 см). При том, что композиция картины «Танцы в садах Валенсии» тщательно выстроена и продумана, ее отличает некоторая этюдность, непосредственная живость выхваченной сцены. В яркий солнечный день группа людей расположилась на живописной, цветущей розами, ромашками и мальвами сельской террасе. Двое мужчин аккомпанируют на гитаре и мандолине молодой танцующей паре. Поодаль, у парапета, остановилась еще одна парочка, предаваясь увлеченному разговору. Моделью для энергично танцующей испанки в валенсианском костюме была жена Хоакина Сорольи — Клотильда. Ее фигура во многом олицетворяла испанское национальное представление о женской красоте — гибкая и изящная, с необычайно тонкой талией. Лицо было не особенно красивым, но породистым и острохарактерным — нос с горбинкой, удлинненный овал лица, смуглая кожа, искрящиеся глаза. Клотильда была женщиной светской, одевалась модно и элегантно, воплощая обаяние и респектабельность своего круга. Однако для своего мужа часто позировала и в народных испанских костюмах, которые Хоакин скупал в большом количестве в качестве аксессуаров для своих картин.

Картина «Танцы в садах Валенсии» исполнена идиллических нот, она повествует о прекрасном жизнерадостном народе, живущем в прекрасной счастливой стране. Большую роль в воплощении этой идиллии играет природа — чистое голубое небо, цветущий альми всполохами сад, мощный раскидистый дуб, далекие просветы, уводящие взгляд до самого синего моря на горизонте. Подробно «проиграны» аксессуары и элементы национального костюма — кастаньеты, платки, гребни, сандалии и др.

Живописная манера Сорольи к этому времени еще не вполне сложилась, но уже наметилась. Художник стал насыщать свои полотна светом и воздухом, растворять очертания предметов, писать широкими пульсирующими мазками, высветлять красочную палитру, прибегать к динамичным композициям. Словом, пошел по пути, который очень скоро добыл ему титул самого крупного импрессиониста в Испании. «Танцы в садах Валенсии» стали в этом смысле рублевым полотном.

В 1890 году Соролья с семейством переехал в Мадрид и в течение нескольких лет не только стал признанным главой испанской школы, но и получил широкое признание в Европе. Его картины брали золотые медали на Национальных выставках в Мадриде, Гран-при на Всемирной выставке в Париже в 1900 году (за картину «Несчастное наследство»), его приняли в кавалеры ордена Почетного Легиона (высшая национальная награда Франции), выбрали членом Академии изобразительных искусств в Париже, Лиссабоне и Валенсии. Он познакомился и подружился с модными живописцами тех лет — американцами Джоном Сингером Сарджентом и Уильямом Меритом Чейзом (также отдавшим дань «испанской моде»). Хоакин был успешным мастером, трудился много и плодотворно — его наследие составляет порядка двух тысяч двухсот произведений: картин, эскизов, рисунков.

Судьба явно благоволила испанцу. В 1908 году в Англии состоялась судьбоносная встреча Хоакина Сорольи с американцем Арчером Милтоном Хантингтоном¹, который сделал его членом Испанского общества в Америке (Нью-Йорк) и предложил устроить там выставку в 1909 году. Предложение было принято, и слава художника перешагнула за океан. Мастер дважды побывал в Новом свете (второй раз в 1911 году), оба раза имея оглушительный художественный и коммерческий успех. Так, на персональных выставках 1909 года в трех городах (Нью-Йорке, Бостоне и Буффало) из 365 выставленных картин Сорольи было продано 195 на общую сумму 181760 \$ [Blanca, 2009, 495] (средний дом в Америке тогда стоил 4000 \$, средняя годовая зарплата составляла 963 \$).

26 ноября 1911 года в Париже Хоакин Соролья подписал крупный контракт на 150000 \$ с Испанским обществом Америки на создание монументального цикла полотен «Образы Испании» [Blanca, 2009, 497]. Общество было основано в 1904 году Арчером Милтоном Хантингтоном как исследовательский центр по изучению испанской культуры, крупнейшее музейное собрание испанских мастеров за пределами самой Испании и уникальнейшая испаноязычная библиотека. Для Общества было построено величественное здание в Нью-Йорке на Бродвее, где оно располагается и до сих пор. Там хранится более 800 картин, в том числе шедевры Ф. Гойи, Д. Веласкеса, Б. Э. Мурильо и Ф. Сурбарана. Хоакин Соролья создал для музея грандиозный фриз из четырнадцати живо-

¹ Арчер Милтон Хантингтон (1870–1955) — пасынок американского железнодорожного магната и промышленника Коллиса П. Хантингтона. Меценат и благотворитель, основатель Испанского общества в Америке.

писных панелей высотой от 3,6 до 4,2 м. протяженностью 68 метров и общей площадью 245 квадратных метров, над которым проработал до 1919 года.

Заказчик Хантингтон желал увидеть в полотнах славную историю Испании, однако художник предложил создать собирательный образ современной страны. В итоге фриз получил второе название «Провинции Испании» и представлял все основные регионы — Наварру, Арагону, Каталонию, Валенсию, Андалусию, Эстремадуру, Галицию, Кастилию и другие. Каждое полотно изображало толпу местных жителей на фоне местного ландшафта — одетых в национальные костюмы крестьян, рыбаков, пастухов, тореадоров, монахов и др. Каждая провинция была представлена наиболее характерными занятиями и праздниками: Кастилья — праздником хлеба, Каталония — рыбным рынком, Валенсия — праздником Богородицы бездомных, Галиция — ромерией (паломничеством), Арагона — хотой и так далее. В процессе работы Соролья объехал все провинции Испании, делая зарисовки, этюды, наброски и фотографии, собрал самый разнообразный этнографический материал. Сами композиции писались в несколько этапов на пленере в технике масляной живописи, на холсте.

Панно «Арагонская хота» имеющее монументальные размеры 351x301, было завершено летом 1914 года, хотя работа над ним началась еще в августе 1912. Тогда Соролья первый раз посетил отдаленный район Арагоны — долину Ансо в Пиренеях. Считается, что побывать там ему посоветовал его друг, художник и книжный иллюстратор Карлос Васко Уберда. Последний сам впервые побывал в долине еще в 1900 году и был глубоко поражен средневековым патриархальным укладом жизни, сохранившимся вплоть до начала XX века [Burke, 2009, 432]. Быт арагонцев отличался суровостью, а характер — упрямством, неизменно вызывающим шутки соотечественников. Женщины долины Ансо традиционно занимались сбором и продажей лекарственных трав по всей Испании [HSA, 1926, 12]. Соролья был совершенно очарован женскими национальными костюмами — широкими зелеными шерстяными сарафанами, витыми красными шапочками и белыми рубашками с крупными воротниками и рукавами-фонариками. Наряд дополняли крупные зеленые серьги и вышивки, крепящиеся к платью, все эти богатства заботливо передавались по наследству от матери к дочери. В 1912 году Соролья исполнил несколько этюдов — «Бабушка и внучка из деревни Ансо», «Арагонские типы», еще не имея точного представления об общей композиции будущего полотна.

Портрет провинции Арагоны в итоге был представлен Сорольей самым знаменитым испанским танцем — хотой. Хота — традиционный народный танец в быстром темпе, происходящий от древних религиозных гимнов. Она состояла из отрывистых шагов с внезапными поворотами и паузами. Танец исполняли парами, с высоко поднятыми особыми кастаньетами, звучащими сильнее и резче обычных. Полная хота включала в себя еще и пение. Арагонская хота отражала независимый дух горцев и являлась предметом национальной гордости. Эти особенности танца были выражены Сорольей.

На фоне сурового пиренейского пейзажа на горной дороге живописная груп-

па крестьян в праздничных одеждах танцует хоту. В центре полотна немолодая пара выбивает «дробь Арагоны» [Burke, 2009, 432]. Экспрессивный ритм танца подчеркивают энергичные взмахи рук, взвихряющийся сарафан второй женщины, широкое энергичное письмо. К этому времени Соролья уже обрел свой собственный стиль, отличавшийся необычайной размашистостью, широтой и плавностью мазка. Объемы в картине строятся в том числе и за счёт разнонаправленных гибких мазков краски, сообщающих композиции особую динамику. Крупный вертикальный формат придает работе монументальность, не лишая ее некоторой психологической интриги. Так, в левой части панно изображена молодая раскрасневшаяся девушка, двумя соперничающими за нее парнями изолирована от всей группы. С динамичной четверкой танцующих резко контрастируют остальные жители Ансо, чьё поведение психологически не мотивировано — они ничуть не заинтересованы хотой. Крестьяне стоят, вернее предстоят во фронтальных неподвижных позах и пристально смотрят вперед, как бы позируя художнику. Композиция в целом строится на контрастах. Колористических — яркие локальные пятна изумрудного, лимонного и красного звучат в антитезе с приглушенным нейтральным фоном природы. Световых — полотно подобно шахматной доске с чередующимися пятнами затемненных и освещенных участков. Максимального контраста эта игра света и тени достигает на первом плане — хотя танцует в ажурной тени невидимых нам деревьев. Все это вместе взятое позволило выявить и донести до зрителя особенности провинции Арагоны, её местного колорита, резкого и упрямого характера жителей Ансо.

Если северные районы в цикле Сорольи «Образы Испании» олицетворяла отрывистая арагонская хота, то южная провинция Андалусия и ее центр — Севилья — были представлены зажигательными ритмами фламенко, танца, отражавшего иные стороны национального характера. К Андалусии художник испытывал особенную привязанность, настолько страстную, что при оформлении своего дома Мадриде Хоакин Соролья обыграл в саду мотивы андалузских патио с их сквозными аркадами, изразцовыми бассейнами и фонтанами. Не случайно Севилья — единственная из всего живописного фриза — была представлена не одним, а тремя полотнами. Триптих «Севилья» сублимировал лучшие черты испанского национального характера: мужественности — в «Торреадорах», религиозности — в шествии Страстной седмицы «Назаренос» и жизнелюбия — в «Танце».

Панно «Севилья. Танец» имеет аналогичные с «Арагонской хотой» размеры — 351х302,5. Оно посвящено ежегодному религиозному празднику Cruz de Mayo (Майского Креста) [Burke, 2009, 440], шумно и весело справляемому 3 мая. В этот день испанцы вспоминали обретение в 326 году в Иерусалиме животворящего Креста Господня царицей Еленой (матерью императора Константина). Город преображался в сплошную театральную площадку — его украшали цветочными композициями, каждый дворик расцвечивали фонариками и гирляндами, устраивали красочное религиозное шествие с Крестом, празд-

ничный день завершился фестивалем фламенко². Эти танцы, проходящие в одном из многочисленных патио Севильи, и изобразил Соролья. Я В глубине белого арочного дворика под алым балдахином виден алтарь с золоченым крестом, весь увитый розами; там идет сбор пожертвований, частично — на покрытие расходов от праздника, а частично на благотворительность [Burke, 2009, 440]. Шафранное пламя свечей освещает мягкий полумрак галереи и отбрасывает отблески на кресте. На первом плане четыре молодые девушки с кастаньетами в руках, чуть не сталкиваясь друг с другом, отбивают жгучие ритмы фламенко. Их экспрессивные фигуры взвихряют вокруг себя пространство, превращая его в красочный калейдоскоп, а наряды вбирают все цветовые аккорды трепещущего полотна. Белые, алые, лимонные и ультрамариновые тона платьев подобно брызгам разлетаются по всему дворнику, зажигаясь японскими фонариками и цветочными гирляндами, вспыхивая розанами в женских прическах. Богато вышитые шали с длинной бахромой стремительно закручиваются вокруг стройных девичьих фигур, подчеркивая резвость танца. Фламенко в работе Сорольи — царство цветов и женщин. Последние живописными группами сидят по обе стороны дворика, среди них не сразу можно уловить мужских персонажей, например, гитариста, почти скрытого за крупной испанкой в лавандовом платке.

Как и в большинстве других панно цикла, художник предпочитал создавать собирательный образ провинции, соединяя в одном архитектурном или природном ландшафте разнородные элементы и персонажи. Так, нельзя с уверенностью сказать, в каком именно из двориков Севильи происходило действие «Танца». Если на этюде «Дворик с фонтаном в Севилье» (1914) чаша фонтана украшена пилоном, то уже в эскизе 1915 года к картине она видоизменяется. Похожее пространство, но без фонтана обыграно Сорольей в картине «Танцы в кафешантане „Новости“» (1914). Это кафе заслуживает отдельного исследования. Основанное в Севилье в 1897 году, и просуществовавшее до 1923 года, оно славилось музыкальными вечерами, на которых выступали лучшие танцовщицы фламенко того времени. Кафешантан был местом сбора испанской художественной богемы, его любили писатели, живописцы и артисты — Хосе Лафито, Мартинес де Леон, аргентинец Рикардо Франко, Эль-Ниньо де Медина, Хоакин Соролья и другие [Sorolla, 2010].

Возвращаясь к панно «Севилья. Танец» отметим блестящую технику живописи, которая как будто не знает трудностей в передаче света и воздуха, живого трепещущего цвета, мерцания рефлексов и цветных теней. Панно стало самым мажорным из всего цикла «Образы Испании». Это — настоящий гимн жителям Севильи, их веселому нраву, зажигательным ритмам фламенко, праздничному восприятию жизни. Севилья видится художником как фейерверк красок, характеров, образов, а танец фламенко является отражением радостных и жизнелюбивых черт испанского характера.

² Характерно, что традиции праздника Майского Креста живы в Испании и поныне в Кордове и Гранаде.

Именно к этой праздничной стороне бытия было обращено и все творчество мастера. Не случайно выставку Хоакина Сороллы в Испании в 2009 году, куда из Америки впервые был привезен весь цикл картин, посетило около полумиллиона человек.

Список литературы

- [Blanca, 2009] *Blanca, P.-S.* Cronologia bibliografica Joaquin Sorolla / P.-S. Blanca // Joaquin Sorolla 1863–1923. — Madrid: Museo Nacional de Prado, 2009.
- [Burke, 2009] *Burke, M. B.* La jota. Catalogo / M. B. Burke // Joaquin Sorolla 1863–1923. — Madrid: Museo Nacional de Prado, 2009.
- [Sorolla, 2010] *Flamenco, M. espacio.* Joaquín Sorolla: El baile flamenco y Andalucía en la pintura de Joaquín Sorolla (II) / M. espacio Flamenco. — 2010. — <http://miespacioflamenco.blogspot.ru/2010/05/claro-de-luna.html> .
- [HSA, 1926] *Hispanic Society of America.* Sorolla in the Collection of the Hispanic Society of America. Provinces of Spain / Hispanic Society of America // Joaquin Sorolla 1863–1923. — N-Y: Ithaca, 1926.

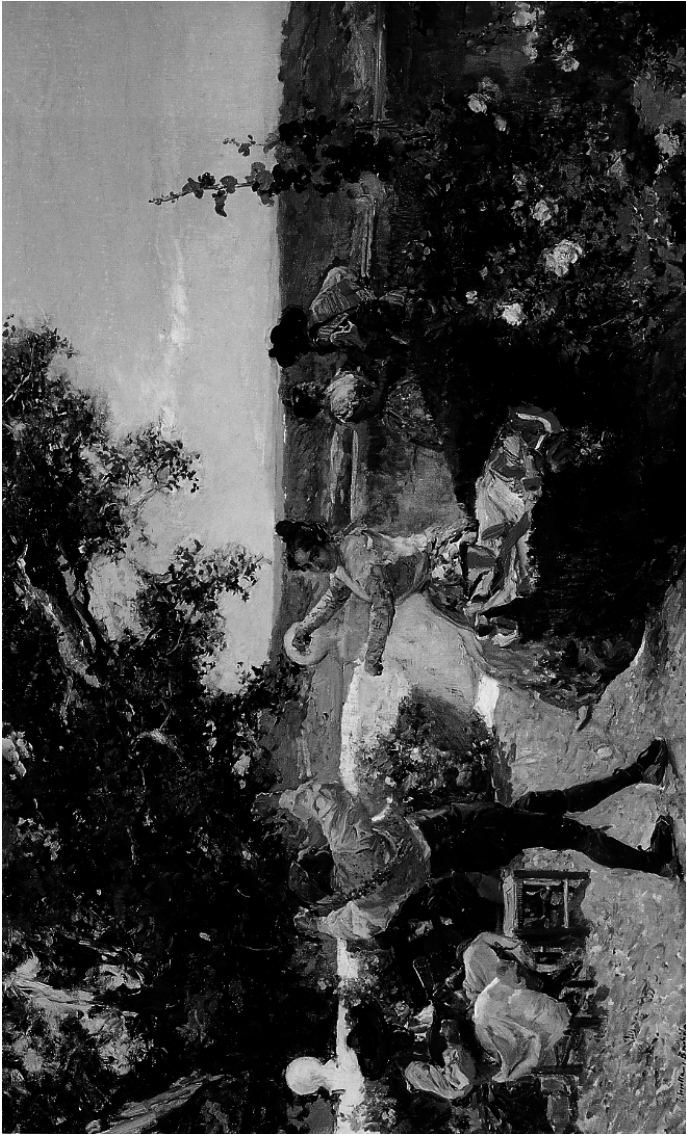


Рис. 1: Хоакин Соролья. Танцы в садах Валенсии. 1889. Холст, масло. 60,5x102,5. Коллекция Villar-Mir.



Рис. 2: Хоакин Соролья. Образы Испании. 1912–1919. Холст, масло. Нью-Йорк. Испанское общество в Америке.



Рис. 3: Хоакин Соролья. Арагонская хота. 1914. Холст, масло. 351x301. Нью-Йорк. Испанское общество в Америке.



Рис. 4: Хоакин Соролья. Бабушка и внучка из деревни Ансо. 1912. Холст, масло. 208x130. Мадрид. Музей Сорольи.



Рис. 5: Хоакин Соролья. Арагонские типы. 1912. Холст, масло. 209x143. Мадрид. Музей Сорольи.



Рис. 6: Хоакин Соролья. Эскиз к картине «Севилья. Танец». 1915. Холст, масло. 125x99,5. Мадрид. Музей Сорольи.



Рис. 7: Хоакин Соролья. Севилья. Танец. 1915. Холст, масло. 351x302,5. Нью-Йорк. Испанское общество в Америке.

От бытового танца — к современной хореографии

Современные балетмейстеры, вступившие сегодня на поприще творчества, слабо используют мощный источник обновления, развития лексики хореографии. Речь идёт о народном и бытовом танце. А между тем это всегда расширяло возможности поисков балетного языка. Достаточно вспомнить таких корифеев, как М. И. Петипа, Л. Иванов, которые понимая, что в балетном многоактном спектакле только классикой не обойтись, включали пропущенные через магический кристалл академической хореографии народный и бытовой танец. Так возникает в балетном спектакле характерный (народно-сценический) и историко-бытовой танцы. Свои поиски современные, особенно молодые хореографы, направляют в сторону свободного танца, танца-модерн, хореопластики «оттанцованной акробатики» (термин Ф. Лопухова). И здесь они преуспели, особенно в дуэтном танце с акцентом на телесную эротику с элементами актерской составляющей. Эротический компонент всегда присутствовал в танце, но танец им не ограничивался, особенно в балетном театре. А следовательно танец содержит драматическое действие, развертывающее человеческую историю (миф, сюжет, фабула, лирический сюжет), предполагающую перевоплощение в сценический образ, психологизм, духовную субстанцию («психе» — душа).

Об одухотворенном действии в балете писал Ж.-Ж. Новерр, а А. С. Пушкин дал формулу русскому балету: «Душой исполненный полёт».

Всё то, что заложено в корнях народного и бытового танца, учитывали и использовали отечественные хореографы XX века.

Они связывали свои поиски прежде всего с тем временем, которое отражалось в спектакле, в системе танцевально-движенческой лексики. Возьмем, к примеру, балет К. Боярского «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича. Время действия — эпоха НЭПа с социальным расслоением общества. Хореограф отразил мир нэпманов с их сладкой ресторанной жизнью и типичными танцами, преобразованными в хореографию — танго, фокстротами, чарльстонами. Если танцевальная характеристика Барышни была выражена через классику, то Хулиган воплотился иначе. Хореографу удалось подсмотреть из быта характер, пластику, отточенные почти гротесковые движения как его персонажа, как и тех, кто составлял воровскую шайку. История любви Хулигана к Барышне, её спасение от рук бандитов отражает становления человеческой личности; обновленное бытие Хулигана выражено в характере движений.

В своём балете «Пламя Парижа» на музыку Б. Асафьева, посвященному вос-

станию народа во французской революции¹, балетмейстер В. Вайнонен для характеристики королевского окружения, придворной актрисы Мирель де Пуатье, использует бальный танец. Структурно и балетно преобразуя его, он включает бальную лексику. Аристократия почти механично исполняет ритуальный придворный танец сарабанду в изысканной чопорной утонченной манере. А Мирель де Пуатье танцует гавот, ставший позднее хореографическим номером в театрализованных представлениях.

И. Моисеев ставит для своего знаменитого Ансамбля балет в двух действиях «Ночь на лысой горе» (1984 год) на музыку М. Мусоргского. На основе гоголевских сюжетов из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» И. Моисеев сочинил либретто балета, где один из гоголевских персонажей, попав на ярмарку, выпил лишнего и «зеленый змий» сверг его в сон, в котором привидился шабаш ведьм с чертями на Лысой горе. И, естественно, для «нежити», персонажей из потустороннего мира хореограф использовал лексику, характер движений из рок-н-ролла и хип-хопа. «To be hip» обозначает быть в теме. И тема шабаша ведьм и чертей нашла достойное танцевальное воплощение — с эротической развязностью на грани фола, при этом блестящей техникой владения «оттанцованной акробатикой» вызывающими позами. Но академическая выученность танцовщиков обеспечила высокий художественный уровень, разнузданная эротика была предельно эстетизирована. Бытовой танец преобразовывался в искусство балета.

Стремлением к индивидуализации образа, художественной целостности, спектакля отличался балет выдающего балетмейстера Л. Якобсона. Он выдвинул принцип пластической хореографии, основанной на выразительности тела, проявляющей мыслительные, эмоциональные импульсы, и создавал плоть сценического танцевального действия не только персонажа, его образа, но и художественного целого балета. В понятие «танцевальность» он ввел новые источники лексики — из быта, бытового и бального танца. Его балет «Клоп» на музыку Д. Шостаковича, идущий до сих пор с огромным успехом на петербургской сцене, во многом впитал именно лексику бытового танца, движения пластику массовых танцплощадок, многочисленных пространств танцевания в ресторанах, варьете 20-х годов XX века.

В его спектакле «Салон красоты» с пародийными портретами «топ-моделей», место, где произойдет «Красная свадьба» вновь испеченного мещанина-буржуа Пьера Скрипкина (он же Присыпкин), исполнен буйством танцев в обезьяньей пластике, движения которой заимствованы из эротических танго, фокстротов, чарльстонов. Гости, особенно женская половина, представлены манерными движениями, утрированным жеманством, походочкой, отработанной на танцплощадках ночных заведений, варьере. А. Якобсон не жалеет танцевально-пластических красок, чтобы сатирически, гротесково представить мир новоиспеченного «гламура» той поры, что безусловно вызывает ассоциации с современными завсегдатаями ночных клубов. Здесь «всё на продажу».

¹ Балет возобновлен и идёт на сцене Большого театра.

И если обратиться к совсем новым балетам, создателем которых является современный выдающийся балетмейстер Б. Эйфман, то мы также обнаружим источники танцевально-пластической лексики из быта, бытового танца уже нашего времени. Речь пойдет о его балете «Чайка» по пьесе А. Чехова на музыку С. Рахманинова. Это одна из тех пьес, которая не сходит с подмостков мировых сцен драматического театра. Почти никому из постановщиков не удастся найти новые неизведанные смысловые мотивы этого гениального произведения, где развита вечная тема — столкновение традиционных и новых эстетических идей, проявленных в судьбах людей. «Заболтанный на подмостках Чехов» — удел «мертвого театра» (термин П. Брука). Эйфман переносит действие спектакля в балетный класс — сцену на сцене. Здесь на фоне периодически возникающего занавеса участники событий демонстрируют достигнутое мастерство. Разворачивается драма молодого хореографа-новатора Константина Треплева. Он, подобно, Нижинскому, предлагает отлаженной академической труппе балета, направляемой не менее талантливым, но консервативным Тригориным, а также одаренной прима — балериной Аркадиной, новый хореографический язык.

Но помимо этих поисков в балетной среде присутствует в спектакле ещё один пласт — наступающей, агрессивной массовой культуры. Она тоже предлагает свои новации в области танца, рожденные в молодежной субкультуре. Её знаком является хип-хоп. У неё, как говорится, «своя тема». Хореограф не прибегает к сатирическим гротесковым краскам, как это было у И. Моисеева. Он демонстрирует сценический вариант хип-хопа, сопровождающий шоу эстрадных представлений. Движения, лексика, заимствованная из быта нашего времени, преобразуется в язык современной хореографии, тем самым напоминает о роли «низких жанров» в судьбах высоких искусств, каким и является балет.

Быт, бытовая хореография обогащает смелые поиски балетмейстера, привнося новации в язык современной сценической танцевальной культуры.

Social Dance Revivals: The Glorious Presence of a Glorified Past

“In the process of dancing”, Claudia Jeschke writes, “there are neither originals nor revivals. There is a more or less conscious handling of questions regarding the construction of ‘identity’, better: of ‘identities’ — such as choreography, performance, perception, interpretation [...]” [Jeschke, 2010, 69–79; 69]. The specialist literature on dance revivals, reconstructions and reenactments is voluminous and mostly deals with either social dance or stage dance. Research publications on stage dance, however, are far more extensive and focus primarily on baroque and romantic ballet and early 20th century avant-garde dance. See e.g. [Palfy, 1993], [Archer, 1995], [Fisher, 2002], [Thomas, 2007], [Midgelow, 2007], [Schulze, 2009], [Turner, 2009, 69]. “Dance reconstruction, in the 1970s, 1980s, and 1990s,” Linda J. Tomko states, “in many ways rode the waves of the Early Music movement, that international swell of interest in historically informed performance practice and the use of period instruments. Because historical music performance was intimately linked with accompanying dance materials, the Early Music movement supplied [recons] for studying past movement practices through bodily performance. And, importantly, it stimulated contemporary audiences eager to view the danced fruits of this research” [Tomko, 2004, 326].

While Early Music was and to some extent still is a reliable branch of the music industry, the first wave of dance reconstructions that was initially so closely connected to it had died down by the early 1990s. Staging the old (or ‘early’) opera and ballet repertoire in a somehow ‘authentic’ way is no longer popular. Instead, European opera houses tend to favor hypermodern stagings of e.g. Lully or Rameau opuses. As a result, the number of first wave dance groups practicing early dances has declined over the last few decades, and the average age of their members has naturally risen considerably. It seems like early dance has lost its place in the society of middle-class intellectuals that originally championed it, leading no more than a niche existence nowadays. Nonetheless, early dance professionals needn’t worry about underemployment.

Irrespective of the development just presented, a second wave of dance reconstructions can be observed in the context of live action role-playing games (LARP) all over the world (of which the opulent knight’s fair ‘Alexandria’s Carousel’ organized by the Renaissance Dance ensemble ‘Il Vento del Tempo’ and held in Peterhof, Russia on July 6–7, 2013 is a wonderful example¹). By (re)creating historical and/or

¹ See [alc]: *“Making the festival an event to remember takes many efforts and time. We*

fantastic settings and characters, a claim to authenticity is made and attributed to how carefully one copies the ‘original’ actions — including dance — of the society that is represented in the role-playing game (or in a spin-off public event such as the knight’s fair just mentioned). Being almost completely detached from the classical music industry that had inspired the first wave of dance reconstructions, live role-players mostly do not cooperate with live musicians, but revert to canned tunes.

And yet how are historical social dance forms revived and used at these specialized events? Is the historical context of these dances actually important to today’s dancers? What can reconstructors and dance history scholars learn from each other?

1. Reconstructions: Who — What (not) — Why — How

Revival — Reconstruction — Restoration — Re-Enactment: These terms have grown more prevalent in the academic discourse for several years now, motivated and bolstered by the work of many lay and professional dance groups whose members commit themselves to reviving the dancing cultures of bygone eras and societies. The fact that the pertinent events — conferences as well as historical dance festivals and summer schools — are held on a regular basis and enjoy a popular following from France to Australia is proof of the great binding interest in dance reconstruction issues across continents.

There would appear to be various motivations and levels of motivation behind these activities for different people. Reasons for reconstructing historical dances may be

- a general (research) interest in the culture and dances of earlier society, or
- a special (research) interest in the culture and dances of their forefathers, who brought traditional dances with them, e.g. from England to Australia or from France to Russia.

As the ‘Saint-Petersburg Historical Dance Club’ describes itself on early-dance.de, there are *“those for whom historical dance is a guide to the world of the history of culture; there are those who regard it as a way to feel themselves persons of another world, age, ideology; many people are eager just to keep off everyday proceedings and join a cordial company. Anyway, for many years have we been together. /*

have invited several ensembles to help us. All of them will perform on stage and interact with the visitors. Here’s the list:

‘Theater la Charette’: 17th-century style interactive theater working in traditions of Commedia dell’Arte will show one of their plays. / Historical fencing studio ‘Silhouette’ will ride horses during the carousel and reconstruct a 16th century battle. / Folk music group ‘Trebuchet’ will play a concert and help us during the historical dance master-classes. / Baroque dance ensemble ‘Neveux de Rameau’ will take part in the carousel and present their own ballet on the second day. / Historic and culture center ‘Knights of the Round Table’ will create an interactive island of 16th century picnic. / ‘Piter Pigwa’s Theater’ will present two small plays [in 15th century style]. / Another 15th century group, ‘Stella’, will show several dances of the quattrocento era. / Historical folk dance studio ‘Persona Viva’ will offer their dance play ‘Dolls’. / Club and school of historical dance ‘Mindon Envina — The Old Castle’ will entertain spectators with historical games.”

Within our Club we deal not only with mastering and recreating dances, studying the etiquette, history, cultural history and preparing stage performances. We also learn the history of costume (most [of] our members someday begin to sew historical costumes), organize balls, perform shows and master-classes in other cities” [edd].

Dance revivals mostly include a detailed reconstruction of period costumes, music and instrumentation, seeking to revive the atmosphere of a past era. But is this a ‘return to in a nostalgic sense’ or rather a ‘return of in an inventively original sense’, as the French aesthete Guy Scarpetta phrased it [Franko, 1989, 57]? The answers given by today’s practitioners of historical dance forms may vary in this regard.

1.1. Sources and Their Producers’ Intentions

What kinds of traditional social dances could potentially be restored or reconstructed and practiced? The spectrum of social dance forms that are being revived today ranges from Renaissance and Baroque court dance traditions to 20th century vernacular dance forms. The variety of sources is — needless to say — quite mixed in terms of the amount and usability. Writings, scores and pictures from the respective period provide the sources to which any reconstruction refers to:

- dance manuals + treatises (wherein the choice of dances might be the individual taste of the authors and therefore not representative),
- books on conduct and their equivalent for princes/etiquette books (that *“prescribed rather than documented ideal performance practice”* [Tomko, 2004, 327]),
- diaries and journals (containing subjective perceptions),
- press reviews and travel reports (also containing subjective perceptions),
- dance notations (historical and modern scores: pre- or descriptive),
- video documentation,
- the body as archive.

1.2. Methods and Strategies

When it comes to reconstructing a historical dance, certain fundamental issues need to be addressed. Given that *“perceptions of movement, behavior, and taste vary infinitely, in the present as in the past,”* as Ray Cook has put it, reconstructors always need to be aware of these huge differences. Each era *“reveals different philosophies and theories of movement, which demonstrate and reflect the arts and philosophies of that time. The dances of an era do not exist in isolation. In recreating old dances, it is necessary to seek to understand the framework of conventional behavior that was then taken for granted and that underlay all daily activities. Social dance forms, for example, arose from and related to many attitudes, beliefs, and myths in polite society. Convictions relating to an individual’s place in society, agreement as to what constitutes personal beauty, and the prevailing etiquette and decorum have all helped to shape dances and their movements”* [Cook, 2004, 323].

In order to *reconstruct* historical dance forms, it is necessary to

- understand the historical, philosophical and political context
- use Renaissance and Baroque dance notations + recreate costumes + music
or
- use modern notation scores + recreate costumes + music
- strive for a mimetic/performative acquisition of dance movements

In order to *revive* historical dance forms, a ‘social copy’ of the past dancing society must be created: at festivals and summer schools, historical dances can be learned and then performed in a facsimile setting of space, costumes and music and potentially extending to language, behavior and hierarchy — in order to create the ‘historical’ atmosphere that e.g. live action role-players are eager to generate.

2. Aims and Claims

2.1. Repeatability

Dance historian Mark Franko has stated that social and theatrical dance forms seem to be subject to “*an obsession with repeatability. Repeatability is indeed the goal of much theatrical theory and can be understood as the desire to endow performance with a textual status. Reconstruction also derives its underlying [justification] from a similar need to render performance unchanging or in some way stable and permanent. Furthermore, both theatrical theory and reconstruction see performance as inherently perfect or desirable because it is absent — it is either yet to be or lost in the past*” [Franko, 1989, 73]. The longing for repeatability is the obvious reason for writing everything down that is meant to be remembered and/or repeated one day (or to be preserved for a certain or not-so-certain purpose).

Unfortunately, notations of and about cultural events that historians have to deal with are all but complete, let alone ready for ad hoc performance. Historical documents only bear witness to what was necessary to notate back then — they do not state the aspects taken for granted in the respective period. Especially in the case of theatrical documents, historians are often confronted with prescriptions and conceptions that do not reveal anything about the actual realization on stage: “*From an anthropological standpoint, Richard Schechner has proposed a model for what he terms ‘a restored nonevent,’ that is, performance recreations drawing on virtual rather than factual sources. He argues that all reconstructions of earlier performance are actually recreations of conceptualized events rather than replications of true originals. The ‘nonevent’ is characterized not by its historicity but by its historical significance. Retrieving its significance in the present moment of a new act forcibly entails, for Schechner, reconceptualizing the original. / By the same token, each reconstruction of historical dance inevitably reinvents the cultural act it means to replicate*” [Franko, 1989].

2.2. Reinvention / Reconstruction

As a matter of fact, the idea of reinventing something is by no means a new category of cultural or social action. The first known use of the word ‘reinvent’ dates back to 1686, and its use today comes with three different possible meanings: “(1) to make as if for the first time something already invented (“**reinvent** the wheel). (2) to remake or redo completely. (3) to bring into use again[reinvent]. When it comes to reinventing a historical dance or a historical event including dance, the second reading predominates: Reinventions see the new in the old and can thus be considered as ‘a new choreographic project’ [Franko, 1989, 58] Reconstructions, in contrast, have the ‘tendency to see the old in the new’ and aim at evoking ‘what no longer is, with the means of what is present’ [Franko, 1989, 58]: they most often seek to bring old dances into use again. “*The move from reconstruction to reinvention,*” Mark Franko explains, “*is also a move toward the creation of choreography that actively rethinks historical sources*” [Franko, 1989, 60].

Franko criticizes reinvention as a “*Mannerism, characterized by the fixation on precise stylistic aspects of a lost original work and guided by the reinterpretation of a period’s most characteristic aesthetic preoccupations. While the archeological impulse motivating the Mannerist artist leads him or her to give inordinate attention to certain aspects of the model, an original work is often generated in the process. Reinvention sacrifices the reproduction of a work to the replication of its most powerful intended effects [...] — seeing the new in the old. Separating the effect from the accepted representation of its historical context defamiliarizes it while maintaining its historical prestige. It opens a dialogue between forms and periods on the basis of style, vocabulary, and theory, rather than history alone. [...] Whereas reconstruction at its weakest tries to recreate a reality without a predetermined effect, reinvention aims at creating precisely that effect*” [Franko, 1989, 58]. According to Franko’s argumentation, reinventions are far less authentic replicas of past events than reconstructions claim to be. While his characterizations of both cases seem accurate, his negative assessment of reinventions is rather hard to follow, as the positions, intentions and ambitions of the people involved are clear; it is their approach to authenticity that obviously differs.

2.3. Authenticity / Authenticities

According to Uta Daur, the term ‘authenticity’ has a wide range of meanings, covering genuineness as defined by an original, credibility, authorship and doership, and thereby also some kind of personal authority. In the 20th century, meanings such as veritable or true were added to the discourse, and in this spirit the term was/is also applied to the arts: Especially proponents of the Early Music Movement used the term deliberately in the meaning of ‘historically true,’ as did those committed to popular culture reenactments. ‘Authenticity’ connotes proven originality and serves as a key term in the exposure to and the depiction of history [Daur, 2013, 8f].

See also [Knaller, 2006], [Fischer-Lichte, 2007], [Rössner, 2012]. Yet whose tradition is purported to be authentic and on what grounds?

When it comes to reconstructing a historical dance, a critical assessment of the existing sources is indispensable. The longer ago a dance was practiced, the more difficult it is to find sufficient material to bring it back. With good cause, reconstruction can be seen *“as a methodology, as a means of pursuing answers to still other questions. Rather than frame and fix a stable and unitary bodily phenomenon, reconstruction may illuminate kinetic and kinesthetic ways that dance made meanings in specific historical societies and moments. Reconstruction may thus be rethought as a technology — a physical, investigative method — for comprehending and complicating traditional questions about dance performance. This methodology may be used to weigh dance as a form of representation; to intervene in and disrupt dance’s canon; and to test interdisciplinary or additional disciplines’ theoretical formulations in terms of particular dance historical practices”*[Tomko, 2004, 328] In short, authenticity comes with no guarantees other than the satisfaction of honestly having done one’s best to remain true to the source — and to the expectations of the re-authors and their audience alike.

2.4. Meaning

Does dance have a meaning? And if so, do reconstructions of meaningful historical dances have the same meaning or does the pool of meanings grow in the process of reconstruction? *“Bodily explorations of choreographies and scores,”* Linda J. Tomko clarifies, *“can illuminate ways in which dance inscribed such things as political values, gender roles and notions of sexuality, and hierarchies of race and power. The relationship between dance and the ideas or structures it inscribes need not be limited to the longstanding but too-simple formulation that dance merely mirrors social and political givens. Rather, danced representations can be assessed as reciprocally related to social and political matters. Constituting and being constituted by them, danced representations are capable of contesting, confirming, resisting, and mediating ideas, practices, and structures at issue in given cultures over time”*[Tomko, 2004, 328f].

Societies make meanings ‘through dance for racial and ethnic groups’ that can be deciphered by scrutinizing the dance’s gender assignments, movement vocabularies, and compositional strategies: *“Reconstructions can give access (partial though it must be) to movement materials for study; they can make immediate the demand to denaturalize modernist rankings of dancing as ‘art’ or ‘social’ or ‘popular”*”[Tomko, 2004, 328f] Once ‘meaning’ has been identified as a vital category for reconstructions, it would indeed be short-sighted to hold on to these classifications — if dance has a meaning, so do reconstructions. And meaning is never independent of political values and statements.

2.5. Political Statement?

Do the political circumstances within which a dance form developed have an influence on the choice of dances reconstructed? The criteria seem to be inconsistent here. Why does no one dare to reconstruct the dances of a dictatorially constituted society (on the grounds of its immanent injustice and cruelty), whereas no one seems the least bit concerned about the political context in absolutist Europe? This form of government implied structural exploitation and the systematic repression of the poor, disenfranchised majority. As a result, absolutism and dictatorship are the same type of government — with either a monarch by divine right or a leader with pseudo-democratic legitimation. While the political injustice of 20th century dictatorships is often used as a pretext to avoid any critical examination of the dance events of that time, the political injustice of absolutism is completely ignored and replaced with a glamorous world full of grace and dignity. Is it all about glorifying utopia?

3. Conclusion

Looking into (social) dance revivals opens up a broad field of terminological as well as methodological discourses about the Who, the What (not), the Why and the How of dance reconstruction. Is e.g. authenticity compatible with repeatability? Apparently, they mutually influence each other, and so do theorizing scholars and dance practitioners. Reconstructing historical dance forms is an important tool for understanding past body and movement concepts. It helps to comprehend social orders by recreating period costumes, behavior patterns and performative practices. Reconstructed historical dances are embodied actualizations of past dance events. They create an image of history, but not an ‘authentic’ one. As long as disagreeable contexts are arbitrarily glossed over, the claim to authenticity must remain untenable. The reconstruction of just a single ingredient of history — such as dance — does not revive history as a whole. Because whenever dance happens, it is new.

References

- [alc] Alexandria’s Carousel. The Golden Age’ 2013. — https://www.facebook.com/events/605044552857907/?viewer_id=506736075 .
- [Archer, 1995] Archer, K. Ballets lost and found: restoring the twentieth-century / K. Archer, M. Hodson // *Dance History. An Introduction* / Ed. by J. Adshead-Landsdale, J. Layson. — London, 1995. — Pp. 98–116.
- [Schulze, 2009] Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz / Ed. by J. Schulze. — München: Elpodium, 2009.

- [Knaller, 2006] Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs / Ed. by S. Knaller, H. Müller. — München, 2006.
- [Cook, 2004] *Cook, R.* Reconstruction/Use of Historical Notation / R. Cook // International Encyclopedia of Dance. — New York, 2004. — Vol. 5. — Pp. 322–326.
- [Palfy, 1993] Dance Reconstructed. A Conference on Modern Dance Art — Past, Present, Future / Ed. by B. Palfy. — New Brunswick: Rutgers University, 1993.
- [Daur, 2013] *Daur, U.* Einleitung / U. Daur // Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes / Ed. by U. Daur. — Bielefeld, 2013. — Pp. 8–16.
- [Fisher, 2002] *Fisher, B.* Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz / B. Fisher. — Helsinki: Theatre Academy, 2002.
- [Franko, 1989] *Franko, M.* Repeatability, Reconstruction and Beyond / M. Franko // *Theatre Journal, The Association for Theatre in Higher Education.* — 1989. "— 3. — Vol. 1, no. 1. — Pp. 56–74.
- [Fischer-Lichte, 2007] Inszenierung von Authentizität (Theatralität) / Ed. by E. Fischer-Lichte, I. Pflug. — Tübingen, 2007.
- [Jeschke, 2010] *Jeschke, C.* Updating the Updates. Zum Problem der «Identität» in der Geschichtsvermittlung vom Tanz / C. Jeschke // Original and Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz / Ed. by C. Turner, J. Whren. — Bern: Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern, 2010.
- [reinvent] Merriam-Webster Dictionary: Reinvent. — <http://www.merriam-webster.com/dictionary/reinvent> .
- [Midgelow, 2007] *Midgelow, V. L.* Reworking the Ballet. Counter-narratives and alternative bodies / V. L. Midgelow. — London: Routledge, 2007.
- [Turner, 2009] Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz / Ed. by C. Turner, J. Whren. — Zürich, 2009.
- [Rössner, 2012] Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen / Ed. by M. Rössner, H. Uhl. — Bielefeld, 2012.
- [edd] Saint-Petersburg Historical Dance Club. — <http://www.early-dance.de/en/node/10352> .

- [Backoefer, 2009] *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Reenactment, Heft 1* / Ed. by A. Backoefer, N. Haitzinger, C. Jeschke. — München: Epodium, 2009.
- [Thomas, 2007] *Thomas, H. Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice* / H. Thomas // *Rethinking Dance History: a reader* / Ed. by A. Carter. — London: Routledge, 2007. — Pp. 32–45.
- [Tomko, 2004] *Tomko, L. J. Reconstruction/Beyond Notation* / L. J. Tomko // *International Encyclopedia of Dance*. — New York, 2004. — Vol. 5. — Pp. 326–330.

Борис Стратилатов

Об изучении общественных танцев СССР

В Советском союзе была создана своя собственная танцевальная культура, были написаны десятки книг и учебников, созданы сотни танцев. К сожалению, в настоящее время все это богатство не востребовано — историки танца не занимаются его исследованием, а хореографы используют в своей практике лишь отдельные композиции.

Материал на данный момент находится в угрожающем состоянии: в библиотеках происходит оптимизация фонда, и книги по танцам часто попадают под списание и утилизацию; люди, учившие и сочинявшие танцы во времена СССР, стареют и уходят из жизни, а вместе с ними уходит ценная и нигде не зафиксированная информация об особенностях исполнения, о народных и региональных вариантах различных танцев; аудио и видео записи, сделанные на старые носители, устаревают вместе с ними и требуют оцифровки.

Скорее всего, информация о танцах советского времени окажется востребованной не скоро. Но если сейчас не поставить вопрос о ее сохранении для последующих поколений, мы можем потерять эту культуру, и нашим потомкам придется восстанавливать ее по крупицам, подобно тому как мы сейчас восстанавливаем танцы XVI–XIX веков.

Что же можно сделать?

На первом этапе необходимо провести следующую работу:

- подготовить каталог танцевальной литературы Советского Союза;
- провести сбор и систематизацию аудио и видео материалов;
- изучить опыт, накопленный исследователями фольклора;
- создать базу данных по общественным танцам СССР.

Вторым, не менее важным, этапом работы могло бы явиться создание электронной библиотеки источников по истории отечественного танца. Согласно современному российскому законодательству, литература, опубликованная более 70 лет назад (в том числе танцевальная), считается перешедшей в общественное достояние. Права на книги и материалы, выпущенные позднее (но до 3 августа 1993 года), принадлежат издательствам либо их правопреемникам. Это означает, что уже сегодня мы можем способствовать открытой публикации электронных копий советских книг, выпущенных до 1944 года, а в ряде случаев — и в более поздние годы.

Работа по сохранению советского наследия — дело не одного дня. Но нужно понимать, что проще сейчас сохранить весь этот материал для наших потомков, чем потом восстанавливать его по случайно сохранившимся отрывкам.

Милена-София Тыренко

Методическое пособие по итальянским танцам XV века

Это методическое пособие написано в первую очередь для педагогов Ассоциации Исторического Танца, региональных исторических клубов, современных исследователей, реконструирующих исторический бальный танец и всех, кто занимается изучением развития и истории европейского танца.

По своей сути данная работа — это сборник всех материалов по технике исполнения танцев XV века, представленных в России на Фестивалях Старинного Танца различными европейскими педагогами. Составитель пособия предпринял попытку собрать и систематизировать различные направления и школы реконструкции, принятые в России, сравнить стили и технику предложенных вариантов реконструкции, раскладывая все движения на счет в разных музыкальных размерах.

В этой работе обучающие материалы, представленные на Фестивалях Старинного Танца России, приведены в виде метрической раскладки. Автор предлагает читателю стандартизированное написание итальянской терминологии, ее транскрипцию.

Цель книги — дать всем интересующимся материалы к изучению и помочь всем коллективам, изучающим танцы данного периода, выбрать технику, наиболее подходящую для реконструкции танцев XV века.

Методическое пособие содержит в себе следующие разделы:

1. Вступительная часть

В этой части содержится рассказ об итальянских источниках и о хореографах Кватроченто. Дополнительно приведены шесть основных «элементов» танцев, как их понимали сами хореографы того времени. Для читателя раскрыто понятие «мизура», без осознания которого танцы заданной эпохи танцевать проблематично.

Так же в текст включены небольшая статья о формах танцев второй половины XV века и их роли в обществе, описание сценического костюма для кавалеров и дам. Отдельный раздел посвящен позициям рук, ног, положению корпуса и головы. Один из разделов первой части пособия знакомит читателя с современной французской терминологией и принятым среди хореографов способом деления танцевальной площадки. Эта глава введена для того, что бы, с одной стороны, стала понятнее схема танца, и разночтения исчерпали себя, и с другой

стороны, что бы педагог с хореографическим образованием, но не владеющий аутентичной терминологией XV века, при желании мог легко разобраться в написанном.

2. Основная часть

В этой части идет описание основных и дополнительных танцевальных движений XV века. Приведены все варианты реконструкции движений, привезенные на территорию России за последние десять лет. Метрическая раскладка движений написана во всех четырех темпах, которые встречаются в музыкальных композициях XV века. Раскрываются спорные вопросы в исходной итальянской терминологии, и предлагается решение этой проблемы.

В конце главы приведен небольшой раздел, посвященный танцевальным движениям сугубо мужского репертуара и импровизации на шагах saltarello, предложенной педагогом Ливеном Бартом как вариант для импровизации в балло.

Содержание пособия

1. Часть первая. Танцевальная культура Италии XV века
 - a) Введение
 - b) Итальянские литературные источники
 - c) Танец в итальянском обществе XV века
 - d) Костюм
 - e) Виды итальянских танцев и их особенности
2. Часть вторая. Основные элементы и особенности стиля исполнения итальянских танцев XV века
 - a) Шесть принципов танца
 - b) Дополнительные замечания к основным принципам танца XV века
 - c) Специфика исполнения итальянских танцевальных движений XV века для кавалеров и дам
 - d) Позиции, постановка рук, корпуса, головы
 - e) Условные обозначения и терминология
3. Часть третья. Основные шаги и движения
 - a) Поклоны
 - b) Шаги Passi naturali i accidentati (обычные и второстепенные)
 - c) Continenza (Континенца)
 - d) (passo) Sempio (Семпью)
 - e) (passo) Doppio (Допшью)
 - f) Contrapasso (Контрапассо)
 - g) Saltarello (Сальтарелло)
 - h) Saltarello tedesco (Сальтарелло тедеско, немецкая saltarello)
 - i) Piva (Пива)

- j) Ripresa (Рипреза)
- k) Meza volta (Меца вольта)
- l) Volta tonda (Вольта тонда)
- m) Volta del gioioso (Вольта дель джойозо)
- n) Movimento (Мовименто)
- o) Второстепенные шаги танцев XV века
- p) Cambiamento/scambiamento (камбьяменто/скамбьяменто)
- q) Frappamento (Фраппаменто)
- r) Passo (Пассо)
- s) Salto (Сальто)
- t) Ondeggiare (Ондеджьярэ)
- u) Варианты frappamento, исполняемые мужчинами
- v) Doppio с прыжком
- w) Doppio с прыжком capriole
- x) Doppio с поворотом
- y) Doppio с прыжком и поворотом
- z) Вариации frappamento и их связки для saltarello, предложенные профессором и директором Института Истории Танца г. Гента — Ливеном Бартом.

4. Список использованной литературы

5. Список использованных видеоматериалов

Методическое пособие было издано в 2013 году в Санкт-Петербурге небольшим тиражом и в открытую продажу не поступало. Данное пособие является только первой частью большой работы, которая на данный момент еще не окончена.

Автор данного пособия — М.-С. В. Тыренко, преподаватель ансамбля танцев кватроченто «Stella», книга написана при участии И. Б. Бороменской, хореографа и преподавателя Санкт-Петербургского Института Культуры и Искусств.

Для приобретения первой части «Методического пособия по итальянским танцам XV века» просим обращаться к М.-С. В. Тыренко по электронной почте milena-sofiya@mail.ru

О базе библиографических данных танцевальных источников

История российского сообщества историков танца насчитывает немногим более десяти лет. За это время было проведено немало исследований, написано немало статей и накоплен довольно большой объём источников, прямо или косвенно описывающих танцевальные практики, бытовавшие в то или иное время. Эти источники, как правило, передаются и хранятся участниками сообщества бессистемно. Поиск необходимых для исследования книг нужной тематики сейчас затруднён.

В 2011 году для централизации доступа цитатам из мемуаристики и художественной литературы был создан «Цитатник АИТ» (<http://hda.org.ru/quotes>). В данной статье будет рассказано о проекте, обобщающем весь объём танцевальных источников, накопленный сообществом.

В течение двух последних лет автором ведётся работа над созданием единой базы данных танцевальных источников (далее — «библиография»). В базу данных включаются все доступные автору книги, журналы, современные переиздания и исследования, а также труды конференций. Каталогная карточка включает следующую информацию об источнике:

1. автор (если известен) и полное заглавие,
2. место издания и издатель, если эти данные установлены нами или библиотекой,
3. год издания, если он известен точно, либо доверительный интервал времени публикации,
4. номер издания (для переизданий) и общее число томов (для многотомных изданий),
5. место хранения (для манускриптов),
6. ссылка на сайт библиотеки/издательства для скачивания (если источник находится в свободном доступе),
7. другая (в том числе служебная) информация.

Кроме собственно библиографической информации, в библиографию включено небольшое (но постоянно расширяемое) множество транскрипций танцевальных источников. Предполагается, что в скором времени транскрипции будут автоматически загружаться в wiki-движок «Ассоциации исторического танца» (<http://hda.org.ru/wiki>).

База данных быстро и непрерывно пополняется. Так, в момент презентации базы на VI конференции по вопросам реконструкции европейских историче-

ских танцев XIII–XX веков было указано, что в базу включены 800 библиографических единиц. Четвёртого августа 2013 года была выпущена библиография версии 1.7, включающая в себя 1010 единиц. На момент публикации данной статьи в версии 1.8 учтено 1213 библиографических единиц. Основными источниками для базы данных являются блог «Ассоциации исторического танца» (<http://blog.hda.org.ru> и <http://hda.livejournal.com>) и сайты Библиотеки Конгресса, Национальной библиотеки Испании, Библиотеки «Gallica».

База данных находится в открытом доступе¹ и распространяется по лицензии GPLv3.

База данных хранится в текстовом формате, предназначенном для обработки в системе вёрстки L^AT_EX. Такой формат облегчает подключение базы данных к любым статьям, при публикации которых используется система L^AT_EX. Описание первого издания ‘The English Dancing Master’ Джона Плейфорда выглядит так:

```
@BOOK(
  dancing-master-1651,
  author = {John Playford},
  title = {The English Dancing Master, or Plaine and Easie Rules
for the Dancing of Country Dances, with the Tune to Each Dance},
  hyphenation = {english},
  location = {London},
  publisher = {Thomas Harper},
  year = 1651,
  url = {http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/}
)
```

При использовании записи из базы в статье то же описание будет выглядеть как:

Список литературы

[Playford, 1651] *Playford, J.* The English Dancing Master, or Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to Each Dance / J. Playford. — Thomas Harper, 1651. — http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ .

Использование простой структуры позволяет проводить автоматизированную валидацию базы данных, что несколько уменьшает число потенциальных ошибок.

¹ Страница репозитория — <http://github.com/georgthegreat/dancebooks-bibtex>, скачать последнюю версию можно по адресу <https://github.com/georgthegreat/dancebooks-bibtex/archive/master.zip>

Вся база данных разбита на несколько файлов по стране издания, в отдельные файлы вынесены статьи с петербургских конференций и конференций в Ротенфельсе. Текстовый формат и логичное разбиение существенно упрощают поиск по базе данных. Библиографию также можно скачать в виде скомпилированных pdf-файлов по адресам <http://leftparagraphs.com/files/test-biblatex.pdf> и <http://leftparagraphs.com/files/test-biblatex-detailed.pdf> (второй файл содержит расширенную информацию, включающую в себя, например, подробности датировки документа). Стоит отметить, что записи в pdf-файлах файлах отсортированы по автору, а затем — по году издания. К сожалению, поиск по таким файлам существенно ограничен.

Также существует on-line поиск по базе данных (leftparagraphs.com/bib/index.html). Система предлагает поиск по автору, заглавию, году публикации (временному периоду), языку публикации, издателю, месту издания, а также по внутренним тэгам базы данных.

К сожалению, информация, внесённая в библиографию, далека от идеала. Так, сведения о многих источниках неполны, есть несколько нерешённых проблем², стоят задачи по отслеживанию и добавлению вновь обнаруженных источников, доступных в интернете транскрипций, а также работы над веб-интерфейсом для доступа к базе данных.

Из важных нововведений стоит отметить систему тегов, которая позволит существенно упростить поиск источников по базе.

Все вопросы по работе с библиографией можно задавать автору на электронную почту georgthegreat@gmail.com.

² Можно посмотреть по адресу <https://github.com/georgthegreat/dancebooks-bibtex/issues>, список постоянно пополняется.

Часть III.

Материалы конференций прошлых лет

Ливيو Лупи да Караваджо: малоизвестный хореограф и его КНИГИ

Источники, содержащие информацию о хореографической культуре средних и высших классов итальянского общества второй половины XVI — начала XVII веков («эпохи гальярды») можно разделить на три основные группы:

1. Подробные учебники танцев, опубликованные или подготовленные к печати, которые могут содержать информацию о правилах поведения кавалеров и дам, правилах исполнения танцевальных движений, подборки вариаций для наиболее популярных импровизационных танцев, описания авторских или адаптированных авторами танцев, музыкальную нотацию и иллюстрации.
2. Учебники, которые представляли собой сборники вариаций для наиболее распространенных танцев, подразумевающих элементы импровизации во время исполнения (иногда включали дополнительную информацию, которая, однако, занимает немного места по сравнению с основным материалом).
3. Манускрипты, содержащие отрывочные или краткие записи схем танцев и неполные описания танцевальных движений.

Работы из первой группы содержат основной объем информации, к которой обращаются исследователи. Эти учебники хорошо знакомы специалистам, их материал систематизирован и введен в научный оборот. Манускрипты из третьей группы нередко становятся предметом тщательного изучения, поскольку позволяют дополнить наши знания касательно малоизученных вопросов танцевальной практики эпохи гальярды. Что касается сборников вариаций из второй группы, они, как правило, не содержат значимой информации, неизвестной по другим источникам, и, будучи составленными в расчете на компетентного и опытного читателя, включают в себя слишком туманные описания, не поддающиеся непротиворечивой реконструкции. Неудивительно, что такие источники часто не удостоиваются внимательного изучения. Однако источники, описывающие хореографическую культуру конца XVI — начала XVII веков, во-первых, очень малочисленны, а во-вторых, созданы в разных, зачастую очень удаленных друг от друга землях Италии. В этой ситуации любой дополнительный материал имеет ценность и заслуживает внимания исследователей.

В настоящей статье мы рассмотрим два издания книги Ливии Лупи да Караваджо (Livio Lupi da Caravaggio), относящихся ко второй группе источни-

ков. Первое издание увидело свет в Палермо в 1600 году. Точный перевод его заглавия — «Вариации гальярды, тордильона, passo и меццо, канарио, и прохождения¹» ('Mutanze di gagliarda tordiglione, passo e mezzo, canari, e passegi'). Исходя из содержания, мы бы дали учебнику название «Вариации и прохождения гальярды, тордильона, пассомеццо и канарио» (см. ниже). Второе издание, частично переработанное и дополненное описаниями двух балло, было опубликовано там же в 1607 году под названием «Книга гальярды, тордильона, пассомеццо, канарио и прохождений. Заново исправленная и с добавлениями» ('Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e Passegi. Di nuovo corretti, & con l'Aggiunta'). Сравнение материала двух книг показывает, что это, действительно, не две разных работы (как, например, 'Il Ballarino' (1581) и 'Nobilità di dame' (1600) Фабрицио Карозо), а оригинал и повторное, дополненное и переработанное издание на его основе.

На данный момент исследователям не известна никакая информация об авторе этих книг, кроме той, что можно почерпнуть из текста учебников.

Имя автора подразумевает ту или иную его связь с местечком Караваджо в Ломбардии, в провинции Бергамо, недалеко от Милана. Мы можем предположить, что он или там родился, или находился в тесных родственных связях с жителями Караваджо. Если это верно, то Ливии Лупи был земляком родителей Микеланджело Меризи да Караваджо, одного из крупнейших художников итальянского барокко. Связь Ливии Лупи с Ломбардией и конкретно с Миланом можно предположить и на основании посвящения первой книги: Ливии Лупи преподносит ее некоему достопочтенному дону Пьетро Миланезе. Вторая книга посвящена другому лицу, дону Джерониму дель Карретто. В тексте посвящения Ливии Лупи упоминает отца своего покровителя, называя того синьором графом Рекальмуто (Recalmuto). Очевидно, оба исторических лица относятся к ветви графов дель Карретто, которые в начале XIV века получили во владение сицилийский город Ракальмуто.

Мы можем обоснованно предположить, что Ливии Лупи был хореографом и преподавателем танцев. Во второй книге в посвящении он пишет: «... *этой мой труд, описывающий разные вариации гальярды, которые я изобрел, танца, который может принести много радости и развлечения. Мое сочинение может служить примером того, что можно достаточно легко выучить многие известные танцы, которые танцуют как высокопоставленные мужчины, так и молодежь, посвящая свою жизнь удовольствиям*»². Обращение к чита-

¹ Термин 'passegi' не имеет устойчивой традиции перевода. Здесь мы ориентируемся на трактовку, согласно которой термин 'mutanza' относился к вариациям импровизационных танцев, исполняемых на месте, а термин 'passigo' — к вариациям, исполняемым в ходе перемещения по той или иной траектории. Перевод «прохождения» является одной из первых попыток выразить по-русски различный характер вариаций и, вероятно, нуждается в дальнейшем уточнении. Вопрос правомерности вышеописанной трактовки разделения вариаций на 'mutanze' и 'passegi' представляет собой почву для отдельного исследования, которое мы выносим за пределы настоящей статьи.

² «...questa mia operina di diverse mutanze de Gagliarda da me invetate, materia che può

телям подтверждает наше предположение: «По запросу некоторых моих учеников прошлых лет, движимых страстью овладеть благородным искусством танца, я был сподвигнут опубликовать некоторые движения гальярды для их удобства, а также для того, чтобы они могли тренироваться самостоятельно. В этом счастливейшем городе Палермо, где в настоящий момент я нахожусь, вышли в свет несколько книг. Многие из них были очень любопытны, но не все смогли освоеить науку танца. Поэтому я решил воспользоваться возможностью повторно опубликовать практические советы, добавив в новую редакцию триста движений и шагов, сделав описания подробными и понятными даже начинающему танцору. Надеюсь, что все мои усилия были потрачены не впустую, и желающие научиться танцевать смогут с удовольствием прочесть эту книгу; пусть будут прославлены они и да благословит их Бог»³.

Итак, Ливيو Лупи — преподаватель танца, практикующий в течение немалого времени, достаточного, чтобы приступить к изобретению собственных вариаций и танцев, а также для того, чтобы приобрести репутацию, гарантирующую успех печатных изданий: мы вправе полагать, что последующие книги выходят в свет в случае успеха предыдущих. Мы можем утверждать с некоторой степенью уверенности, что Ливيو Лупи, будучи родом из Ломбардии и сохраняя связь с земляками, жил на Сицилии, работая в Палермо или в других городах, и здесь же выпустил книги. Мы можем также предположить, что он был знаком с ломбардским хореографическим стилем, отраженным в трактате миланца Чезаре Негри. Предположение, что Ливيو Лупи получил свое хореографическое образование на севере Италии весьма соблазнительно, но до обнаружения новых фактов из биографии Ливيو Лупи не может быть подтверждено.

Рассмотрим оба издания.

Первое издание, как это и следует из его названия, представляет собой исключительно сборник вариаций. И музыкальный, и иллюстративный материал в книге отсутствует. После обращения к покровителю с посвящением, Лупи

apportare molto gusto, e gioventò à chi si diletta di questa nobile ricreazione, servendo per vi(?) chiaro essemio da poter apprendere leggiadrissimo modo in molte Danze stimate tanto appresso gl'animi egregij, & maggiormente de giovani, ne i quali il fior de gli anni suol dare inclinazione à modesti piaceri" [4, 2]. Транскрипция текста по факсимиле выполнена автором статьи.

³*“Arichiesta d'alcuni miei scolari gl'Anni passati desiderosi d'una cosi, nobil virtu & essercitio del Ballare fui forzato dar in stampa alcune mutanza di Gagliarda, onde per lor comodità, e per farli essercitar da per loro l'Anno del M. DG. Uscirno alcuni pochi libretti in questa Felicissima Città di Palermo dove al presente mi ritrovo. Fu tanta la curiosita ch'apportorno che molti di essi ne restorno privi per benche, bavasse dato non so che di difficulta ad alcuni, e tutto per la varietà del danzo a nomi nel Ballare. Percio m'ha parso per benefito do tutti correggere & emendar di nuovo per quanto sia stato possibile con farlo ristampare aggiuntovi da tricento fra mutanze e passeggi di piu con li avvertimenti li quali facilmente ogni principiante porta apprendere & imparare a bellaggio, si che potrete queste mie fatigue accettare cortesussimamente, e quelle potranno leggere per un diporto, & essercitio che mettendoli poi in opera, & in pratica ne restarete sodisfattissimi che nostro Signor DIO le felicitì”* [7, 4]. Транскрипция текста по факсимиле выполнена автором статьи.

описывает 20 вариаций *cinque passi* на одно темпо гальярды в разделе ‘*Cinque passi della gagliarda*’ [20, 3]. Почти все описания, кроме первого (‘*cinqui passi ordinario*’) — словесные формулы, построенные по формуле ‘*cinqui passi* с движением (движениями)’, например, ‘*cinque passi con due daynetti*’. Все движения принадлежат общетальянскому лексикону шагов, хотя мы и не можем быть уверены в том, как именно они должны исполняться в трактовке автора. Также неясно, какое именно место в вариации отведено дополнительным движениям. В следующем разделе, ‘*Cinque passi dei due tempi*’ [20, 3] приведено описание 30 вариаций *cinque passi* на два темпо гальярды. Вариации описаны по той же схеме, но с соответственно увеличенным количеством дополнительных движений. В отличие от первой группы, почти половина вариаций на два темпо заканчивается *cadentia*. Поскольку она специально упоминается, очевидно, что *cadentia* не была для Ливии Лупи движением, не требующем отдельного упоминания. Мы можем предположить, что и в первой, и во второй группе вариаций дополнения заменяют *cadentia* «классического» *cinqui passi* и, вероятно, несколько предшествующих движений. Далее следует раздел, озаглавленный как ‘*Mutanze di gagliarda di otto e dieci, e dodici tempi*’ [23, 3]. В нем описаны 50 гораздо более сложных вариаций на восемь, десять и двенадцать темпо. В трактовке Лупи разные типы *cinqui passi*, в отличие от сложносочиненных последовательностей шагов на музыку гальярды, не относятся к группе ‘*mutanze*’. ‘*Mutanze*’ в его описании — это множество (10 и более) скомпонованных в одну вариацию небольших движений, таких, как *passo*, *trabocchetp*, *sottopiede*, *cadentia*, *capriola spezzata*, *balzetto* и т. п. Название шага *cinque passi* в их составе не встречается. Для каждой из вариаций не указано, на сколько темпо (8, 10 или 12) она должна исполняться, и предположить это по особенностям описания в каждом отдельном случае не представляется возможным. Далее следует раздел, озаглавленный ‘*Passegio, e mutanza*’ [37, 3] — в единственном числе, без указания ритмической основы. Раздел состоит из 50 комбинаций шагов со сквозной нумерацией, причем заголовок ‘*Passegio*’ следует сразу после первой комбинации, а заголовок ‘*Passegio, e mutanza*’ встречается еще дважды — после 25 и 49 комбинаций. Все комбинации построены по тому же принципу, что и ранее описанные. Какие из них следует относить к вариациям на месте, а какие — к вариациям с продвижением, и как они соотносятся друг с другом, по тексту понять крайне затруднительно. Далее следует раздел ‘*Mutanze di tordiglione | Differente d’un piede, e l’altro*’ («Вариации тордильона, различные для одной ноги и для другой») [43, 3]. Он состоит из 100 вариаций, составленных по ранее описанному принципу и перечисленных для исполнения то с правой, то с левой ноги, хотя чередование не строгое. Продолжает сборник раздел ‘*Mutanze di passo, e mezo*’ [57, 3] из 30 вариаций, затем следует часть ‘*Mutanze di canari*’ [63, 3] из 30 вариаций. Каждая вариация канарио (кроме шестой) состоит из собственно вариации и ретираты — то есть из частей, обычно подразумевающих смещение к партнеру во время исполнения сольной партии и возвращение на свое место, хотя направление движения, как и везде у Лупи, здесь не указано.

Заканчивает книгу раздел 'Passeggi di canari' [72, 3], в нем помещено 25 комбинации шагов, причем последняя имеет самостоятельный заголовок 'Passeggio, e mutanza'. В завершающей главе к своему труду, «Предупреждении», танцмейстер указывает, что *«написанное мною trangoli в некоторых регионах называлось zopetti, на месте scorsi — trito minuto, вместо daynetti — capriolette d'un piede l'altro, вместо passo dublo [в некоторых регионах] подразумевается seguito spezzato, вместо seguito finto — seguito ordinario, которые исполняются в балетти, на месте triglio — tremolante, вместо triglio del Canari — в cезда batutto, на месте daynetti [di Canario?] подразумеваются schisati»* [76, 3]. Этот краткий список дает информацию о региональной вариативности хореографической культуры, возможной продолжительности и структуре перечисленных движений.

Вторая книга танцмейстера настолько более структурирована и подробна, что напрашивается предположение, что именно семь лет, прошедшие между двумя изданиями, и были периодом наиболее активной преподавательской деятельности Ливيو Луци.

После традиционного посвящения и частично процитированного выше обращения к читателям сразу следует «Предупреждение». Открывается оно перечислением тех же возможных замен шагов, что и в первой книге, с добавлением еще нескольких вариантов. Затем автор пишет, что он не будет указывать, как танцевать ряд шагов (campanella, balzetto, и т. п.), *«так как любой профессиональный преподаватель знает, как исполнять эти шаги»* [8, 2], а также он не будет описывать *«балетти и каскарды, которые я делал в этом городе [Палермо], только это»* [одно] баллетто и эту [одну] каскарду в честь синьоры Марии дель Карретто [9, 1]. Употребленный Ливيو Луци глагол «делал» (fatto) не дает возможности понять, исполнял ли он танцы как профессиональный танцовщик, или обучал им как преподаватель. Возможны оба варианта. Завершают «Предупреждение» общие указания, дающие некоторые ключи к реконструкции его вариаций. Также по этим словам мы можем заключить, что Ливيو Луци в основных принципах исполнения танцев принадлежал общегальянской хореографической школе эпохи гальярды: *«Необходимо отметить также, что большая часть вариаций [mutanze] и гальярды, и тордильона, и пассомеццо, исполняются синкопировано, выдерживая необходимое время задержки, и в вариациях пассомеццо, по аналогии с вариациями паванильи, и Basso della Ninfa, и тордильона, как кавалеры, так и дамы, как и в гальярде, вместо того чтобы оставаться с поднятой ногой, могут сделать cadentia. Напоследок хочу отметить, что если кто-то хочет освоить профессию танцовщика, он должен обладать отличным слухом, держаться прямо, голову держать приподнятой, глаза ни высоко ни низко, а носок стопы тянуть больше к низу, чем кверху, руки держать опущенными и не размахивать ими в поворотах, особенно держать прямыми колени, не так как это делают многие, кто не соблюдает эти правила, и, выполняя cinque passi fiancheggiarli, держать их немного на ширине плеч, а выполняя cadentia, прио-*

пуститься, раздвинув колени как можно шире, и таким образом он сможет выполнить любую *cadenza*, *capriola* и *salto* грациозно»⁴.

Далее в книге следует раздел под заголовком «Разъяснения по поводу некоторых вещей, которые могут быть понятны не всем» [11, 2]. В нем автор описал шаги, которые, видимо, считал не настолько известными «любому профессиональному преподавателю»: *Riverenze alla Francese*, *Fioretto tracocciato*, *Fioretto fugato*, *Fioretto sincopato*, *Delli sincopi*, *Finta ordinaria*, *Salto finto*, *Sotto piede solevato*, *Sotto piede francheggito*, *Trabuchetto tracanciato*, *Trito minuto a vero scorsi*, *Gropo*, *Gropo involto*, о attorno, *Fuga*, *Recacciata*, *Finta di vita*, *Gambata*, *Finta di Riverenza*. Поскольку перевод, адаптация и реконструкция указаний Ливии Лупи не являются целью настоящей работы, мы не будем рассматривать эти описания подробно, отметим лишь, что все шаги, с одной стороны, являются довольно специфическими вариациями шагов базового репертуара, а, с другой стороны, описания далеко не так подробны, как у Карозо и Негри: в тексте полностью отсутствуют характерные для этих мастеров отсылки к размерности движений («на ширину ладони», «на два пальца», «на расстоянии одной ладони» и т. п.) и нет соотнесения движений с музыкальным сопровождением. К примеру, в описании шага *Riverenze alla Francese* («[...] исполняется следующим образом: смещая левую ногу назад к пятке стоящей правой и несколько разводя колени, как делают большинство французов» [11, 2]), при желании можно узнать реверанс, описанный французом Арбо.

После описания ряда шагов без дополнительных подзаголовков Лупи описывает базовую схему исполнения гальярды и канарио. В каждом случае танцмейстер предлагает солирующему танцору после исполнения открывающего реверанса, выполняя определенные для каждого из танцев шаги, сделать круг и, выйдя в центр зала, исполнить вариации гальярды или канарио для одной и для другой ноги, а затем вернуться на исходную позицию.

Следующая часть книги — это описание двух танцев, баллетто *Alta Carretta* и каскарды *Leggadria Pargoletta*. Оба танца сочинены для одной пары, приведены в сопровождении лютневой табулатуры и посвящены донне Марии дель Карретто.

Alta Carretta — это баллетто, состоящее из пяти частей. Мелодия для первых четырех частей написана в двудольном размере, для последней — в трехдольном. Музыка этого танца практически полностью, за исключением нескольких добавленных и измененных тактов, повторяет хорошо известную мелодию эпохи Возрождения, использованную Фабрицио Карозо для танца *Laura Soave*. Меж-

⁴ «*Ultimamente dico, che quello che vorra fare profession di Ballare bene, ha d'hauertire, e starattato d'haver l'orecchie al suono, conportar la persona dritta, la testa alta l'occhi ne bassi, ne alti ma alti quant'una persona, e le braccia calate movendole alcune volte, e le gambe distese, e la punta di piede piu presto bassa, che alta, e sopra tutto le genocchie dritte, non come fan molti che lo portano in'arcati, e ballando li cinque passi fianchiggiarli alquanto con la spalla, e nel far della cadentia se li dara il suo inchino con le genocchia alquanto larghe, e cossi potra far ogni sorte de Cadenze, Capriole, e salti per darli gratia*» [9, 2]. Транскрипция текста по факсимиле выполнена автором статьи.

ду тем хореография танца ни в малой степени не напоминает хорошо выверенную и композиционно симметричную схему Карозо. Танец Лупи — это скорее ритмически организованные хаотические движения ног. Приведем для примера описание первой части танца: «Кавалер берет даму за обычную руку, и [они] вместе делают *grave* немного [развернувшись] друг к другу, и два *passo* назад, одно с левой и другое с правой, и одно *seguito spezzato* вперед с левой, и *puntata* с правой, потом двигаются вперед вместе делая *puntata grave* с левой, *seguito fintonanpravo*, два *passo* и *seguito spezzato* начиная с левой, и *seguito fiancheggiato* направо, *seguito spezzato* с левой, и *seguito* с правой, две *punta ta*, одна с левой вперед и другая с правой назад, и *continenza* налево, две *puntata*, одна с правой вперед и другая назад с левой, и две *ripresa* направо» [19, 2]. Следующее далее описание движений не исправляет первого впечатления. Имея возможность сравнить работу Карозо и Ливии Лупи — хореографа, по-видимому, также вполне востребованного, — мы можем лучше понять, за что так высоко ценили современники талант первого.

Танец *Leggiadra Pargoletta* не озаглавлен автором как каскарда, но назван каскардой в обращении читателям и в финале описания: «[...] и завершите эту каскарду, выполнив реверанс» [33, 2]. Мелодия *Leggiadra Pargoletta* имеет отчетливую куплетно-припевную структуру, одна и та же музыкальная последовательность описана для всех частей танца. В отличие от каскард Карозо, чаще всего состоящих из 4–6 частей, танец Ливии Лупи состоит из 10 частей и представляет собой определенное испытание для памяти исполнителя. Основной проходящий шаг, использованный Лупи — характерный для каскард шаг *seguito spezzato*. Структура танца также является типичной для танцев этой группы и включает в себя смену мест, сольные части для каждого из исполнителей и движение по кругу. Каскарда начинается своего рода приветствием, далее танцующие меняются местами, после чего следуют сольные партии кавалера (третий куплет) и дамы (четвертый куплет), причем после сольной части в каждом из куплетов обоими танцорами исполняется припев, одинаковый для третьего и четвертого куплетов. В пятом куплете кавалер и дама снова меняются местами, возвращаясь на свои исходные позиции, шестой и седьмой куплеты — возвращение к теме вариаций кавалера и дамы, но на этот раз кавалер исполняет свою вариацию, а дама — свою. После вариации кавалера в шестом и вариации дамы в седьмом куплете следует одинаковых для этих двух частей припев (не совпадающий с припевом в третьей и четвертой частях). Восьмая часть — одновременное исполнение одних и тех же вариаций без смены мест, девятая — последовательность шагов, которую Карозо называл «педалог», т. е. своего рода переключка между кавалером и дамой, когда кавалер исполняет одно движение, останавливается, пока дама его повторяет, после чего исполняет следующее, и т. д. «Педалоги» Карозо встречаются чаще всего в канарийных частях сложных баллетто. У Лупи «педалог» также состоит в основном из *batutto* и *batutto di Canario*. Наконец, финальная десятая часть танца — это движение по кругу с возвращением на свои места. Итак, мы ви-

дим у Лупи усложненную (даже чрезмерно), но принципиально не измененную схему каскард, описанных у Карозо, что расширяет и дополняет наше представление об особенностях, распространении и времени существования данного типа танцев.

После описания двух балло следует основная часть книги — сборник вариаций разных импровизационных танцев. Как и в первой книге, он начинается с описания вариаций ‘Cinque passi della gagliarda’ [35, 2]. К 20 вариациям, полностью совпадающим с опубликованными ранее, добавлены еще 10. Далее следуют ‘Cinque passi di due tempi’ [37, 2] — 50 вариаций вместо ранее опубликованных 30. Затем следует очередная новинка данного издания — 50 комбинаций, озаглавленных ‘Mutanze di Gagliarda da sei, setti tempi, con il suoi passeggi’ (Вариации гальярды на шесть и семь темпо, со своими прохождениями) [43, 2]. Каждая из комбинаций состоит из первого абзаца, длительной последовательности шагов, не включающих в себя cinque passi, и следующего за ним второго абзаца с собственным подзаголовком ‘Passeggio’, построенного по тому же принципу. Очевидно, в данном случае хореограф предлагает нам уже скомпонованные попарно вариации для исполнения на месте и с продвижением. Далее следует уже встречавшийся нам в предыдущем издании раздел ‘Mutanze di gagliarda di otto e dieci, e dodici tempi’ [82, 2], состоящий, как и в первом издании, из 50 вариаций. За ним мы находим несколько загадочный раздел, озаглавленный ‘Passeggio, e mutanza’, состоящий из последовательно пронумерованных 50-ти вариаций, причем после первой вариации следует подзаголовок ‘Passeggi’, а после 49-ой — ‘Passeggio e mutanza’, и вся эта часть имеет верхний колонтитул с текстом ‘Passeggi di Gagliarda’. Возможно, это действительно отдельно записанные прохождения гальярды, а хаос идентификации следует отнести на счет наборщиков, которые нередко в то время допускали самые интригующие ошибки, и самого автора, явно не слишком въедливого.

В следующей части книги, повторяя логику первого издания, Ливио Лупи обращает свое внимание к тордильону, однако на этот раз он не просто описывает различные вариации движений для этого танца. Заголовок гласит — ‘Tordiglione con le mutanze differenti d’un piede al altro tanto del Cavaliere, quando della Dama’ («Тордильон с вариациями, различными для одной и другой ноги, и для кавалера, и для дамы») [140, 2]. Здесь танцмейстер предлагает читателям не подборку импровизационных шагов, а схему танца. Тордильон в описании Ливио Лупи выглядит следующим образом: открывает композицию последовательность шагов, после которых кавалер и дама, несколько пройдя вперед, поменявшись местами, пройдя по кругу и разойдясь в стороны, оказываются друг напротив друга. Следует первая вариация (mutanza) кавалера, одновременно с которой дама исполняет свое первое прохождение (passeggio). Затем они меняются ролями — во время первой вариации дамы кавалер исполняет прохождение, причем вариации для дамы и кавалера различны, а прохождение одно и то же. То же повторяется еще раз, причем в абзаце, посвященном второй вариации кавалера и прохождению дамы собственно прохождение не описано,

а в абзаце о второй вариации дамы и прохождении кавалера сказано, что кавалер должен повторить то же, что делалось ранее, так что нам остается только гадать, исполнялось ли первое прохождение все четыре раза или во второй серии вариаций подразумевалось упущенное по ошибке иная последовательность шагов, общая для дамы и кавалера. Далее следует небольшая вставная часть, во время которой исполнители сходятся и меняются местами, затем по-очереди солируют еще два раза, причем на этот раз уже везде написано только «кавалер/дама делает свое сольное прохождение» без указаний, как именно он/она это делает и повторяет ли он/она ранее исполненные шаги. После четвертой серии вариаций исполнителям предписано вновь сойтись и поменяться местами. Наконец, следуют пятые сольные вариации, после чего танцоры завершают тордильон, сойдясь друг с другом и исполнив реверанс. Схема Лупи полностью повторяет схему тордильонов, описанных у Карозо и Негри в изданиях 1581, 1600 и 1602 годов. У всех трех авторов мы видим открывающую часть, первые сольные выступления поочередно кавалера, дамы, снова кавалера, и снова дамы (второй партнер во время соло исполняет прохождение), после чего танцоры делают круг или меняются местами, и снова — два сольных выступления в том же порядке. Разница между мастерами состоит в разном количестве и общей продуманности вариаций. В первой книге Карозо присутствуют пять поочередно исполняемых сольных вариаций (причем партнеры меняются местами после второй и четвертой) и шестая, исполняемая одновременно. У Лупи приведено пять вариаций, во второй книге Карозо и у Негри — только четыре вариации, со сменой мест после второй. Как и следует ожидать, вариации Карозо носят отпечаток педантичной скрупулезности мастера, вариации Негри более зрелищны, чем продуманы, а вариации Ливيو Лупи в целом достаточно бессвязны. Таким образом, мы вправе говорить о существовании в конце XVI — начале XVII вв. достаточно известной формальной схемы исполнения тордильона, более ранний вариант которой, видимо, включал большее количество повторов сольных частей.

Вслед за описанием танца Ливيو Лупи дает и коллекции вариаций: ‘Mutanze di tordiglione differente d’un piede, e l’altro’ [151, 2] из 140 вариаций вместо 100 в первом издании, а также новый раздел — ‘Mutanze di tordiglione per dame’ (Вариации тордильона для дам) [208, 2] из 30 вариаций. Логично предположить, что первые 140 вариаций адресовались кавалерам.

Раздел, посвященный пассомеццо, также существенно изменен относительно первого издания. Открывается он, как и раздел тордильона, описанием схемы танца. Однако его заголовок — ‘Passo, e mezzo in gagliarda’ [218, 2] — содержит элемент интриги. Традиционно считается, что пассомеццо и в музыкальном, и в хореографическом смысле представляет собой усложненную павану. Даже с учетом того, что на итальянской земле танец пассомеццо приобрел вид балло наподобие тордильона, с открывающей частью и следующей за ней чередой вариаций, мы вправе ожидать, что мелодически он сохранил связь с паваной и исполняется в двудольном размере. Нам известны еще два описания хореогра-

Фабрицио Карозо, II Ballarino, 1581	Ливิโอ Лупи да Каравадджо, Libro di... , 1607
Riverenza grave	Reverenza grave
два Continenze	Continenza на левую, seguito finto на правую
(двигаясь по кругу налево) Два passi grave, seguito ordinario с левой	(двигаясь по кругу налево) Два passi grave, seguito с левой
(развернувшись лицом) Passo grave с правой, два passi presti	Passo grave с правой, два passetti presti
Trabuchetto grave на левую, опустить ногу, которая была поднята, balzetto a piè pari на правую	Trabocchetto на левую, опустить ногу на землю, balzetto на правую
Закончив данное прохождение, вернуться, сделав его еще раз	Вернуться к повторению еще раз того же, и если это балло танцуется двумя лицами, повторять прохождение, а если тремя или четырьмя — не повторять

Таблица 1: Первая часть танца.

фических пассомеццо — в первом и втором издании Карозо, и в обоих случаях приведена мелодия в размере, характерном для паваны. В то же время словарь Джона Флорио определяет пассомеццо как «*ciq̄ue pas̄e*», и ту же самую связь танца пассомеццо и музыки гальярды мы можем видеть в приведенном выше заголовке (который, впрочем, мог появиться по ошибке).

Структура танца повторяет таковую для тордильона — открывающая часть, поочередные вариации кавалера и дамы (партнер в это время делает прохождение) и финал. Однако описание Лупи таит в себе еще несколько сюрпризов. Во-первых, танцмейстер предлагает начинать этот танец «вдвоем, стоя друг напротив друга, но также можно и втроем, или вчетвером, стоя в кругу». Оба пассомеццо Карозо сочинены для одной пары и никаких упоминаний о возможно большем количестве исполнителей не содержат. Во-вторых, некоторые части описания Лупи практически полностью, за исключением некоторых нюансов, повторяют таковые в издании Карозо 1581 года. Рассмотрим первую часть танца (таблица 1).

Последовательность ‘*continenza — seguito finto*’ используется Ливิโอ Лупи и в ряде других танцев как аналог двух *continenza* Карозо и Негри.

После открывающей части Лупи предписывает танцорам перейти к исполнению вариаций: первая вариация кавалера сопровождается прохождением в исполнении дамы, затем — вариация дамы и прохождение кавалера, не совпадающее с тем, что исполняла дама. Вторая и третья вариации исполняются дамой и кавалером поочередно по той же схеме, причем в описании прохождения

Фабрицио Карозо, II Ballarino, 1581	Ливио Лупи да Каравадджо, Libro di... , 1607
Два passi presti, два fioretti	Два passi presto, два fioretti
...которые продолжаютя еще двумя passi presti и двумя fioretti, и еще двумя passi presti и двумя fioretti, поворачиваясь налево	Исполняется четыре раза по кругу
Trabuchetto grave на левую, опустить правую, balzetto a piè pari на правую	Trabocchetto на левую, sotto piede и trabocchetto a piè pari на правую

Таблица 2: Вторая часть танца.

для обоих каждый раз указано лаконичное «исполняет свое обычное прохождение». Абсолютно та же схема танца описана и у Карозо в II Ballarino, хотя сами вариации и прохождения не совпадают. Затем у обоих авторов следует «прохождение, которое исполняют вместе» (у Лупи — вместе в кругу). Снова сравним текст авторов (таблица 2).

Далее в описаниях обоих авторов следуют еще три вариации для каждого из исполнителей (всего шесть), завершающиеся еще одним «*прохождением, которое все исполняют в кругу*». Оно более продолжительно и представляет собой одновременное исполнение кавалером (кавалерами) и дамой (дамами) несколько разных шагов. Параллели в описаниях двух танцмейстеров прослеживаются так же четко, как и в ранее приведенных примерах, но здесь мы в дополнение можем рассмотреть пример того самого «именования в других местностях», предупреждение о котором открывало книгу Ливио Лупи. Сравните используемые авторами термины (таблица 3).

Тексты описаний пассомеццо у Карозо и Лупи настолько следуют общей схеме и повторяют друг друга в частях, не включающих в себя вариации, что сложно не предположить знакомство Лупи со схемой Карозо или знакомство обоих танцмейстеров с неким неизвестным на данный момент исходным текстом. Единственным различием в описаниях являются разные слова, и здесь, и во всей остальной книге обозначающие направление или сторону движения — manca вместо sinistro (налево, левый) и dritto вместо destro (направо, правый). Без сомнения, это региональные особенности итальянского языка рассматриваемого периода. Любопытно заметить, что пассомеццо из второй книги Карозо, хронологически более близкое версии Лупи (7 лет разницы вместо 26), полностью переработано автором и имеет мало общего с изначальной версией, которую мы сравниваем с описанием сицилийского танцмейстера.

После описания пассомеццо как такового у Ливио Лупи следует часть ‘Mutanze di Passo, e mezzo’ [229, 2] из 45 вариаций.

Следующий, последний, раздел посвящен канарио: ‘Canari con le mutanze del cavalierre, e della dama’ (канарио с вариациями для кавалера и дамы) [253, 2].

Фабрицио Карозо, <i>Il Ballarino</i> , 1581	Ливио Лупи да Каравадджо, <i>Libro di...</i> , 1607
Кавалер исполняет: два fioretti два capriole spezzate два fioretti два capriole два riverenze preste на левую trabuchetto presto и sottopiede на правую fioretto и trabuchetto на левую capriola in terza, или in quinta	Кавалер исполняет: два fioretti два dainetti два reverenze caminati с левой, passo вперед с левой, два reverenze caminati с правой, passo вперед с правой trabocchetto на левую, sotto piede trabocchetto a piè pari на правую
Дама исполняет: два fioretti два trabuchetti два fioretti два trabuchetti четыре fioretti, два по кругу и два через левое плечо Trabuchetto grave на левую, опустить правую, balzetto a piè pari на правую	Дама исполняет: два fioretti два trabocchetti два fioretti два trabocchetti два passi и fioretto с левой, два passi и fioretto с правой два passi и trabocchetto с левой trabocchetto a piè pari на правую

Таблица 3: Сравнение терминов.

Мы не удивимся, найдя и здесь сначала описание схемы танца со включением определенных вариаций, а уже затем — перечисление всех остальных предлагаемых вариаций. Открывающая часть танца по Ливио Лупи полностью выписывается в современный ему итальянский хореографический контекст и выглядит следующим образом: вместе пара делает Reverenza minima, два continenze, два passetti schisati назад (шаги назад после открывающих движений также отличаются стиль Лупи, как и seguito finto вместо второй continenza), шесть seguiti spezzati schisati, затем, отпустив руки, кавалер и дама делают четыре seguiti spezzati schisati, поворачиваясь через левое плечо и расходясь — на исходную позицию и на позицию напротив исходной. Затем они делают два passi grave schisati назад, два [passi] preso вперед и balzetto, после чего приступают к очередному исполнению вариаций, причем после каждой вариации кавалера или дамы следует ретирата в исполнении того же танцора. После первых четырех (двух мужских и двух женских) вариаций кавалеру и даме следует взяться за правые руки, повторить связку из seguito spezzato schisato и двух trabocchetti schisati четыре раза (не указано, следует ли при этом двигаться по кругу, но подобный вывод напрашивается сам собой), затем, отпустив руки, поменяться местами за четыре seguito spezzato schisati, сделать два passi grave schisati назад,

два *passi presti* вперед, и *balzetto*. Затем следуют еще четыре вариации, две мужские и две женские, и за ними — вторая смена мест, исполняемая таким же образом, но за левые руки. Наконец, после пятых по счету вариаций кавалера и дамы исполнители подают друг другу «обычные» руки, делают 8 *seguiti spezzato schisati*, три *passetti* назад, два *passetti* вперед и *reverenza*.

Завершают книгу 27 ‘*Mutanze di canari*’ [263, 2] (каждая вариация сопровождается описанием соответствующей ей ретираты), 33 ‘*Passaggio di canari*’ [289, 2] и финальный абзац — ‘*Passaggio e mutanza*’ [299, 2] (очевидно, так же относящийся к канарию).

В завершение краткого обзора двух изданий учебника малоизвестного итальянского танцмейстера Ливии Лупи, можно выдвинуть ряд тезисов, которые не противоречат имеющейся на данный момент информации касательно распространения, популярности и особенностей танцев «нового итальянского стиля», но дополняют хорошо известные факты:

1. Танцы «нового итальянского стиля» (балетто, каскарды, а также группа импровизационных танцев — гальярда, тордильон, пассомеццо и канарио) были хорошо известны и популярны не только в центре и на севере, но и на юге нынешней Италии, причем формальные правила исполнения не имели существенных различий в разных регионах.
2. Малоизвестный и не самый талантливый танцмейстер Ливия Лупи да Караваджо, как и многие другие его коллеги, чьи имена история не сохранила, находился в контексте общей хореографической культуры, был знаком с основными правилами и принципами сочинения танцев и использовал в основном те же танцевальные движения, которые известны нам по работам Карозо и Негри.
3. Сравнение версий пассомеццо в описании Карозо (*Il Ballarino*, 1581) и Ливии Лупи выявляет такое количество параллелей, что мы вправе предположить либо знакомство Лупи с учебником Карозо, либо знакомство обоих авторов с общим первоисточником или исходной традицией. Но учитывая существенный временной период — 26 лет, прошедших между публикациями книг Карозо и Ливии Лупи, можно предложить и третье объяснение: версия пассомеццо, нашедшая отражение в первом учебнике Карозо, с некоторым опозданием вошла в моду в Палермо, и сохранилась без изменений из-за относительной удаленности региона от хореографических «столиц».

Список литературы

[Lindah] *Lindah, G. Fabritio Caroso's Il Ballarino (1581) / G. Lindahl. — SCA Renaissance Dance. — <http://www.pbm.com/~lindah/caroso/>.*

[Lupi, 1607] *Lupi, L. Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo Canari è*

Passeggi / L. Lupi. — Palermo, Per Gio. Battista Maringo, 1607. —
<http://www.sca.org.au/del/lupi/> .

[Cicco] Modelli educative dell'esperienza coreutica: Livio Lupi da Caravaggio / Ed.
by D. de Cicco. — Padova: Armelin Musica.

Сравнение описаний шагов менуэта и контрата менуэта в книгах хореографов XVIII века

Шаги, использовавшиеся в менуэте, их правильное исполнение очень важны для танцоров, специализирующихся на стиле XVIII века. Для полноценной реконструкции этих движений нужно провести критический анализ максимального количества источников. Нам доступно большое количество книг, описывающих хореографию шагов эпохи барокко. Их анализ позволяет не только дать характеристику самим шагам, но и проследить влияние на них национальной составляющей, а также эволюцию шага. Работа эта — достаточно трудоемкая, а зачастую и трудновыполнимая, потому что книги написаны на разных языках. В данной статье использованы материалы французских, немецких, итальянских, английских и русских хореографов, описывавших шаг менуэта и контрата менуэта.

1. Описание шага менуэта

Нотация шага менуэта находится в «Хореографии» **Рауля-Ожера Фейе** [Feuillet, 1700, 1713] (рисунок 1), в английских изданиях нотация этого шага приведена в издании Уивера [Feuillet, 1715]. Присутствует нотация для шагов менуэта *un seul, a deux, a trois movements*¹. Словесное описание шагов отсутствует.

В книге «*Abbrégé de la Nouvelle Methode dans l'art d'écrire et de tracer toutes sortes de danses de la ville*» **Пьера Рамо** представлена своя версия нотации (рисунок 2), созданная на основе нотации Бошама-Фейе. Хореография шага достаточно подробно описана в книге «*Le Maître a'Dancer*».

1. Первый шаг состоит из четырех шагов: двух *demi-couré*, первый с правой ноги, второй с левой; потом два шага на полупальцах каждой ногой, первый с правой, другой с левой; выполняется за два такта трехчастной музыки, первый из которых называется каденция, второй — контр-каденция. Но для лучшего представления, она может быть разделена на три равные части:

а) первое *demi-couré*,

¹ На один, два, три *movements*. Движение *movements* — это одно из базовых движений танцев эпохи барокко. Оно состоит из связки *plié* и *élévé* и предвещает большое количество шагов этого периода.

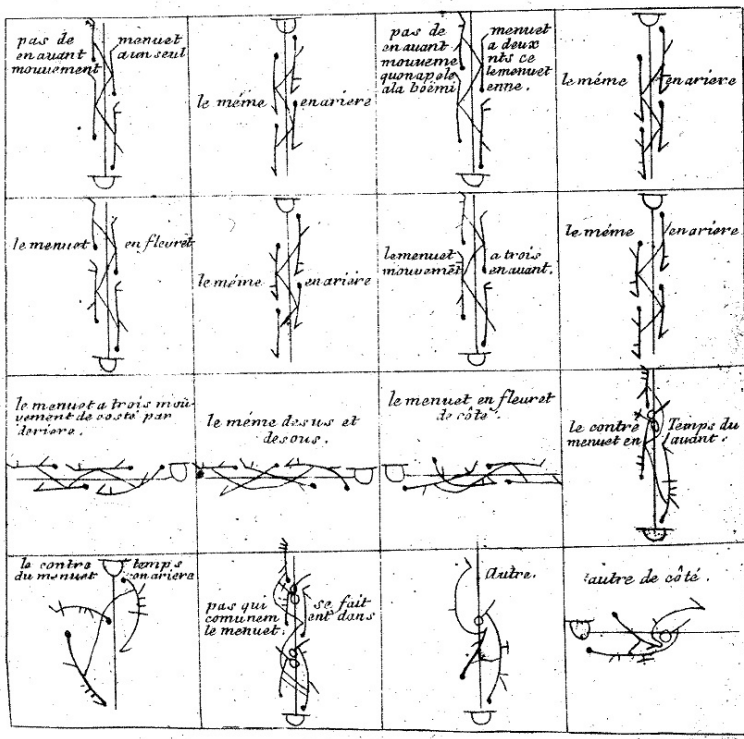


Рис. 1: Шаги менуэта в нотации Фейе [Feuillet, 1713]

Table des pas de menuet et des autres pas qui sont les plus usité






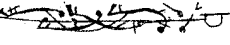
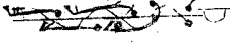



<p><i>pas de menuet a trois mouvements</i></p> 	<p><i>autre a deux mouvements en fleur et</i></p> 	<p><i>autre de pas pris ou a la seconde</i></p> 
<p><i>allant a la droite</i></p> 	<p><i>autre</i></p> 	
<p><i>revenant de la droite a la gauche</i></p> 	<p><i>autre</i></p> 	
<p><i>en arriere</i></p> 		

Рис. 2: Шаги менуэта в нотации Рамо [Rameau, 1725]

- b) второе demi-couré,
- c) два шага, которые должны занимать столько же времени, сколько одно demi-couré. Следует заметить, что на последнем из них следует становиться на пятку для того, чтобы иметь возможность сделать следующий шаг.

Также Рамо отмечает, что во время выполнения plié перед demi-couré необходимо ставить пятку опорной ноги на землю.

2. Второй описанный Рамо шаг менуэта — pas de menuet a trois movements.

Имеет три movements, и один шаг на полупальцах:

- a) demi-couré с правой ноги;
- b) demi-couré с левой;
- c) шаг с правой ноги, при этом ноги вытянуты, в конце шага пятка правой ноги плавно опускается на пол и после этого колено сгибается;
- d) movements с подъемом на левой ноге, это третий movements в шаге менуэта.

Томлинсон в «The Art Of Dance» [Tomlinson, 1735] приводит описание четырех шагов менуэта.

1. Первый шаг описывается как последовательность из pas de bourrée и demi-couré и называется английским шагом.
2. Второй способ выполнения отличается от первого только наличием demi-jeté вместо demi-couré.
3. Третий шаг описывается как demi-couré и pas de bourrée. Томлинсон называет этот шаг французским.
4. Четвертым хореограф описывает pas de menuet a trois movements. В данном шаге добавлен один movements (plié и élevé) перед последним шагом bourrée или во второй части шага менуэта. *«Вес тела находится на левой ноге, в первой позиции, правая нога свободна. Опуститься в plié и сделать шаг прямо по залу. На первый такт подняться на полупальцы, на второй такт опуститься на пятку и в plié, готовясь ко второму из четырех шагов менуэта, который делается с левой ноги вперед, с поднятием на полупальцы, как и первый шаг, и выполняется на третий счет первой мизуры. Третий шаг выполняется с правой ноги вперед на полупальцы, это первый такт второй мизуры, на второй такт нужно опуститься вниз на правую ногу, ставя пятку, и сделать plié, готовясь к последнему шагу, он будет с левой ноги. Сделать шаг на полупальцы с левой ноги, на третий счет второй мизуры такта, приходя в позицию необходимую для начала следующего шага.»*

Томлинсон заявляет, что основным типом шага является французский, а английский уже не моден, и танцующего его можно сравнить с человеком, пришедшем в старомодной одежде.

Книга **Готфрида Тауберта** «Rechtschaffener Tanzmeister oder oder gründliche Erklärung der französischen Tantz-Kunst» была написана в сжатые сроки и, как следствие, изобилует опечатками. Автор в некоторых случаях достаточно воль-

но обращается с танцевальной терминологией. Так, в описании шага менуэта *coupé* и *demi-coupé* обычно означают *demi-coupé*. Тауберт описывает четыре основных типа шага менуэта:

1. «Первый состоит из *demi-coupé* и трех обыкновенных шагов (*ordinairen pas*), то есть из одного шага с согнутыми коленями и трех с выпрямленными» [Taubert, 1717].
2. Следующую разновидность Тауберт называет **Pas de Cour**, придворным шагом, оговаривая, что в «Chorégraphie» он обозначен как *pas de Menuet en fleuret*. «Состоит из двух *demi-coupé*, идущих друг за другом, а также из двух жестких шагов (с выпрямленными коленями — прим. переводчика)» [Taubert, 1717].
3. Третий вариант шага менуэта (*pas de menuet*) состоит из «*demi-coupé*, двух шагов с выпрямленными коленями и снова *demi-coupé*» [Taubert, 1717].
4. Четвертый вариант шага состоит из: «*demi-coupé*, шага с выпрямленными коленями и двух последовательных *demi-coupé*» [Taubert, 1717].

Из четырех описанных видов *pas de menuet* автором рекомендован к употреблению третий, также разобрано выполнение его назад и в стороны. Перечисленные выше шаги Тауберт считает правильными. Остальные вариации полагает модными излишествами. В качестве примера он описывает один такой шаг, увиденный в Гданьске и, по утверждению показывавшего его танцмейстера, привезенный из Франции. Сам Тауберт считает его выдуманным и называет шаг-«монстр»:

1. правой ногой выполняется *coupé* (тут допущена неточность — *demi-coupé*);
2. левой ногой — шаг вперед с выпрямленным коленом;
3. правой ногой выполняется *coupé* (тут допущена неточность — *demi-coupé*);
4. снова с левой ноги шаг вперед с выпрямленным коленом.

Джамбаттиста Дюфорт пишет в работе «*Del passo del minuetto*» — «О шаге менуэта» [Dufort, 1728]: «шаг менуэта всегда, как в прошлом, так и сейчас, состоял из четырех шагов, и случилось так, что время от времени появлялись различные вариации этих шагов» [Dufort, 1728]. Им описано три вариации:

1. **Il passo a la Voemienne** — «цыганский» шаг. Состоял из *demi-coupé* с правой ноги, скользящего шага с левой, «естественного» шага с правой и, наконец, *jeté* с левой ноги.
2. **Minuetto a fioretto** — менуэт с Флере. Состоял из *demi-coupé* с правой ноги и *fleuret* с левой. Но данный шаг был популярен недолго.
3. **Il passo di Minuetto, che oggidì s'usa** — «шаг менуэта, который используется сегодня». Самая популярная из вариаций. Этот шаг можно делать вперед и по кругу, направо, налево. «Итак, шаг менуэта по прямой линии и по кругу делается таким образом: сначала делается *demi-coupé* правой ногой чуть меньше, чем в четвертую позицию, причем левая нога переносится по воздуху и оказывается рядом с правой на расстоянии половины второй позиции; здесь, держа носок ноги низко, почти касаясь земли, делается краткая остановка, и, чуть согнув правое колено, левая

нога в то же время идет вперед легчайшим скользящим шагом чуть больше, чем в четвертую позицию; затем правой ногой делается «естественный» шаг чуть меньше, чем в четвертую позицию; и, наконец, demi-jeté левой ногой, снова чуть меньше, чем в четвертую позицию, причем его следует сделать так легко, чтобы он почти, совсем не был заметен» [Dufort, 1728].

Трактат **Дженнаро Магри** «Trattato teorico-prattico di ballo» [Magri, 1779]. Магри описывает только один тип шага: он всегда начинается с правой ноги и состоит из demi-courré и pas de bourrée. Автор отмечает, что этот шаг можно делать вправо и влево (влево шаг называется **passo ritornato**, «шаг возвращающийся»).

Описание шага менуэта вперед и его раскладка по счетам приведены у **Мальпье** [Malpied, 1770]. Исходное положение: plié, правая нога в четвертой позиции.

1 такт:

1 счет: Поднимаясь, проскользить правой ногой вперед до четвертой позиции, аккуратно поставить пятку на пол,

2 счет: поднести левую ногу в первую воздушную — первое demi-courré,

3 счет: согнуть колени.

2 такт:

4 счет: Вырастая на носках, проскользить левой ногой вперед до четвертой позиции — второе demi-courré,

5 счет: шагнуть с правой ноги на носках в четвертую позицию спереди,

6 счет: шагнуть с левой ноги на носках в четвертую позицию спереди, согнуть колени для следующего шага.

Иван Кусков в своем учебнике описывает уже известную нам версию шага менуэта, состоящую из двух demi-courré и двух pas marchés [Кусков, 1794]. Шаг по тактам раскладывается так же как у Мальпье [Malpied, 1770]. На первые три счета делается первое demi-courré, на четвертый счет выполняется второе demi-courré, на оставшиеся два счета выполнить два pas marchés (рисунок 3).

Известно два танца, в которых встречается шаг менуэта с левой ноги, это: «Медленный менуэт для женщины» («Менуэт для маленькой девочки») [Tomlinson, 1992], и «Ballo terzo» Gaetano Grossatesta (рисунок 4). «Менуэт для маленькой девочки» разобран в работе Евгении Ереминой-Солениковой [Еремина-Соленикова, 2011], и в ней высказано предположение, что данный танец является учебным и не предназначен для танцев в бальной зале или на сцене. «Ballo terzo» — сценический танец, который был поставлен для свадьбы. Описания данной версии шага в источниках не приводится.



Рис. 3: Разложение шага менуэта по тактам [Кусков, 1794].

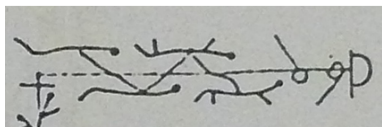


Рис. 4: Часть нотации первой фигуры «Ballo terzo».

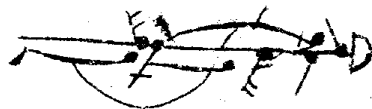


Рис. 5: Contretems du menuet. [Rameau, 1725].

2. Описание шага Контрато Менуэта

Хореография шага Контрато менуэта описана в трех источниках из семи исследуемых.

Нотация шага присутствует у **Фейе** [Feuillet, 1713] (рисунок 1). Словесного описания нет.

Согласно **Рамо** [Rameau, 1725], чаще всего контрато менуэта (рисунок 5) используется в *passeried* (пассье) и фигурных менуэтах, которые отличаются от обычного менуэта разнообразием фигур и шагов.

«Перед изучением шага нужно понять, из чего он складывается. Он включает в себя три разных прыжка:

1. *sauté* перед шагом: когда мы закончили делать шаг менуэта, мы стоим на левой ноге, подтягиваем правую ногу в первую позицию, садимся в *plié* на левой, а потом вырастаем, прыгая. Это обычно называется „прыгать на одной ноге“.
2. *sauté* после шага: вес на левой ноге, мы снова делаем *plié*, затем, продол-

жая оставаться в plié, выносим правую ногу перед собой в четвертую позицию, и выпрыгиваем, вырастая.

- 3. sauté во время шага: вес тела на правой ноге, садимся в plié, подтягивая левую ногу, затем, поднимаясь, мы одновременно аккуратно выводим ее вперед, и перепрыгиваем на нее.*

Как только мы осознали, как делать эти три варианта прыжков по отдельности, можно начинать их делать вместе, один за другим, чтобы в итоге склеить эти три прыжка в одно контрато. Что касается дам, то они делают все так же, разве что им не нужно сильно акцентировать прыжок.» Рамо советует кавалерам, танцующим passepied с дамой, следить, чтобы их кавалерское контрато не было огромными. Кроме того, хореограф пишет, что контрато подходит только молодым танцорам и людям среднего роста, а высоким танцорам он рекомендует делать tems de courante или demi-jeté.

Томлинсон в главе «О Контрато, или Прыжках Менуэта, и манере их выполнения» [Tomlinson, 1735] описывает этот шаг: *«Когда вы заканчиваете свой шаг менуэта, и, выполняя его конец, стоите на левой ноге, вес тела должен быть полностью на ней, и правая нога закрыта в первую позицию. Затем присядьте на левую, и подпрыгните на ней, это мы обычно называем прыжком на одной ноге и это первый прыжок. Тело находится на левой ноге, вы стоите на ней второй счет, и с согнутыми коленями скользите на правой ноге, до четвертой позиции, совершаете прыжок, это второй прыжок. Когда вес Вашего тела находится на правой ноге, доведите левую ногу до закрытой позиции; затем в прыжке вы должны передвинуть ее совсем немного вперед, и перенесите на нее вес в прыжке. Когда вы правильно поймете все эти различные прыжки, соедините их вместе и это и будет Контрато или Менуэтный прыжок».*

Так же Томлинсон почти дословно приводит рекомендации Рамо об исполнении контрато дамами, о том, как должны танцевать стоящие с ними в паре кавалеры, а также о том, что высокие люди контрато не применяют.

3. Итоги

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Существует много описаний шага менуэта, что позволяет нам реконструировать шаг, исполнявшийся в конкретном регионе, но может привести к разногласиям танцоров, изучавшим данный шаг по разным источникам.
2. Сравнивая описания шага в работах Рамо и Мальпье, мы видим, что к концу XVIII века «французский» шаг менуэта сохраняется, но претерпевает изменения в разложении по счетам. Он становится шагом, на котором основывается хореография шага менуэта в XIX веке².

² Подробнее о шаге менуэта в XIX в. можно прочитать в работе М. М. Деркач «Менуэт в XIX веке» [Деркач, 2012].

3. В трудах хореографов начала XVIII века мы видим разнообразные варианты шагов менуэта, каждый из которых имеет свое название. У хореографов второй половины XVIII века: Мальпье, Дюфорта, Кускова, — описан только шаг *le menuet en fleuret* и под названием «*pas de menuet*».

Приносим свою благодарность людям, осуществившим переводы описаний, использованные в книге: Юлии Джебрайловой (немецкий язык), Анастасии Золотухиной (итальянский язык), Татьяне Ковалевой (французский язык).

Список литературы

- [Деркач, 2012] *Деркач, М.* Менуэт в XIX веке / М. Деркач // Материалы четвертой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: Изд-во Политехнического ун-та, 2012.
- [Еремина-Соленикова, 2011] *Еремина-Соленикова, Е.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или к вопросу об обучении танцам в начале XVIII века / Е. Еремина-Соленикова // Процессы модернизации и ценности культуры: материалы XVIII Международной конференции «Ребенок в современном мире. Процессы модернизации и ценности культуры». — СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2011.
- [Кусков, 1794] *Кусков, И.* Танцевальный учитель / И. Кусков. — СПб, 1794.
- [Dufort, 1728] *Dufort, G.* Trattato del ballo nobile / G. Dufort. — Naples: Felice Mosca, 1728.
- [Feuillet, 1700] *Feuillet, R. A.* Chorégraphie ou l'Art d'Ecrire la Danse / R. A. Feuillet. — A Paris: chez L'auteur, 1700.
- [Feuillet, 1713] *Feuillet, R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs,avec lesquels on apprend facilement de soy même toutes sortes de dances / R. A. Feuillet. — A Paris: chez L'auteur, 1713. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.072> .
- [Feuillet, 1715] *Feuillet, R. A.* Orchesography or The art of dancing by characters and demonstrative figures / R. A. Feuillet. — London, 1715. — Translation by John Weaver. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.074> .
- [Magri, 1779] *Magri, G.* Trattato teorico-prattico di ballo / G. Magri. — Napoli, 1779.
- [Malpied, 1770] *Malpied, M.* Traité sur l'art de la danse / M. Malpied. — A Paris: Bouiin, 1770. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.220> .

- [Rameau, 1725] *Rameau, P.* Abbregé de la nouvelle methode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes, de danses de ville / P. Rameau. — A Paris, chez L'auteur, 1725. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.141> .
- [Rameau, 1728] *Rameau, P.* The dancing-master: or, The art of dancing explained. Wherein the manner of performing all steps in ball dancing is made easy by a new and familiar ... / P. Rameau. — London: J. Brotherstone, 1728. — Translation by John Essex. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.143> .
- [Rameau, 1748] *Rameau, P.* Le Maître à Danser / P. Rameau. — A Paris: Chez Rollin Fils, 1748. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.142> .
- [Taubert, 1717] *Taubert, G.* Rechtschaffener Tanzmeister oder oder gründliche Erklärung der französischen Tantz-Kunst / G. Taubert. — Leipzig, 1717.
- [Tomlinson, 1735] *Tomlinson, K.* The Art of Dancing / K. Tomlinson. — London: Printed for the author, 1735. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.158> .
- [Tomlinson, 1992] *Tomlinson, K.* A Workbook by Kellom Tomlinson. 1708 / K. Tomlinson; Ed. by J. Shennan. — NY: Pendragon Press, 1992.

Часть IV.

Публикации и переводы

Antonio Bigatti

Description des Figures du Gros Vater

Bigatti, A. Description des Figures du Gros Vater / A. Bigatti. — 1780s //
Bibliothèque de l'Arsenal, Ms.7395.

Перевод **Евгения Залазаева**

Мы публикуем перевод немецкого манускрипта, в котором помещено описание гроссфатера. Автор этой работы — Антонио Бигатти, итальянский музыкант, работавший в последней четверти XVIII века при Дрезденском дворе. Манускрипт датируется 1780-ми годами — временем пребывания Бигатти в Дрездене. В настоящее время рукопись хранится в Библиотеке Арсенала (БНФ, Париж).

В рукописи помещены параллельно текст (на четных страницах) и диаграммы, показывающие движения (на нечетных страницах).

Обложка: «Le gros vater»

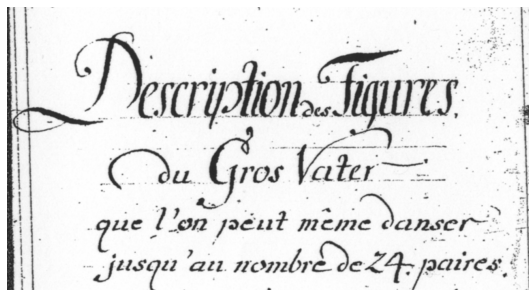


Рис. 1: Титульный лист.

Описание фигур танца «**Le gros vater**», который могут танцевать даже до 24 пар. Бигатти.

Страница 2.

1. Медленная мелодия. Все кавалеры берутся за руки и отходят, дамы делают то же самое одновременно с кавалерами за 4 такта.

2. Все выдвигаются вперед линиями за 4 такта медленной мелодии.

3. Немецкая мелодия. Первый кавалер и первая дама делают полный круг за правую руку, затем кавалер идет по направлению к дамам, дает левую руку второй даме, а правую — третьей, и таким образом идет до конца колонны. Первая дама делает то же самое.

4. Первый кавалер и первая дама возвращаются на свои места, проходя по центру. Этот тур делается во второй части немецкой мелодии, которую можно повторить в случае необходимости.

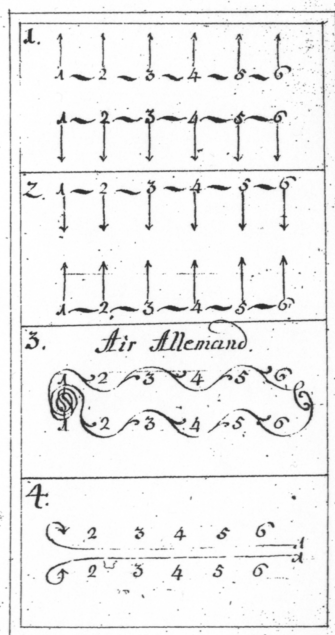


Рис. 2: Страница 3.

Страница 4.

Контрданс.

5. Первый кавалер и первая дама делают круг за обе руки, они расходятся, кавалер на сторону дам [обходит со спины вторую даму и встает между второй и третьей дамами], дама — на сторону кавалеров. Этот тур делается за 8 тактов мажорной мелодии.

6. Они делают полный круг вшестером за следующие 8 тактов мажорной мелодии.

7. Третья пара, которая только что сделала круг вшестером, делает круг между собой за обе руки. Далее они «выпадают» из пары: кавалер идет на сторону дам, дама — на сторону кавалеров [аналогично первой паре]. Этот тур повторяется снова за первые 8 тактов мажорной мелодии.

8. Делают полный круг вшестером за следующие 8 тактов мажорной мелодии.

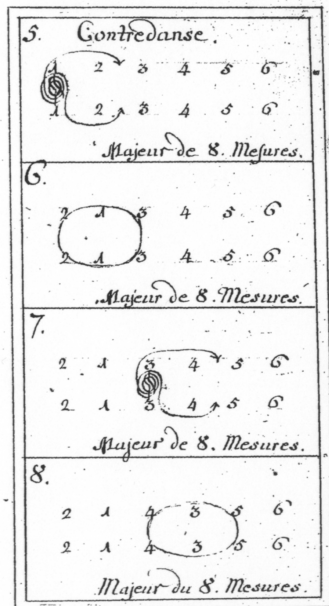


Рис. 3: Страница 5.

Страница 6.

9 и 10. Фигуры 7 и 8 повторяются под ту же музыку. Этот тур повторяется столько, сколько нужно, то есть до тех пор, пока дамы не окажутся на стороне кавалеров, а кавалеры на стороне дам.

NB Для того, чтобы это получилось, нужно всегда соблюдать условие, что именно третья пара, которая только что сделала круг вшестером, идет меняться сторонами.

11. Контрданс под минорную музыку. Все делают четыре шага на месте 'à l'Angloise'.

12. Деми шен в четверках.

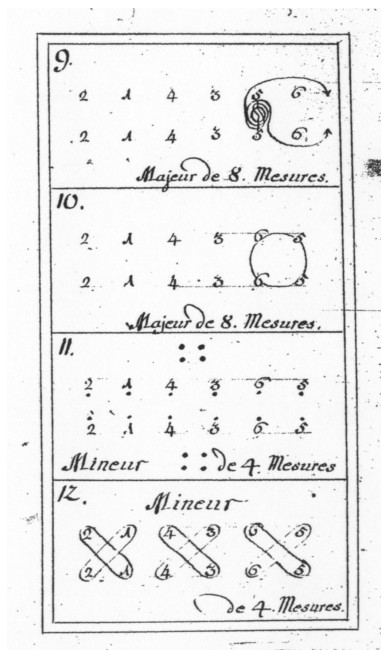


Рис. 4: Страница 7.

Страница 8.

13 и 14. Повторяются фигуры 11 и 12. Повторяют первые 8 тактов минорной мелодии.

15. Все кавалеры левой рукой берут дам за правую руку и идут наружу, за пределы линии, затем меняют руки и возвращаются на свое место. Этот тур они делают за следующие 8 тактов минорной мелодии.

16. Все делают полный круг четверками. Этот круг делается под повторяющиеся 8 тактов минорной музыки.

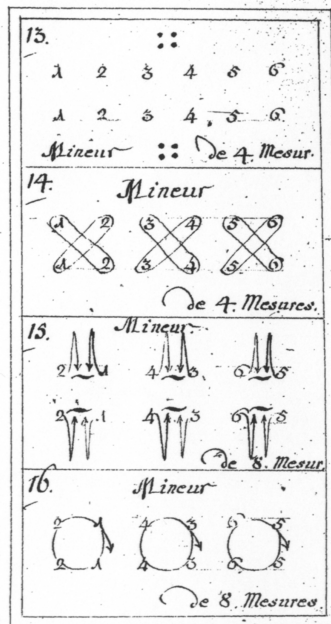


Рис. 5: Страница 9.

Страница 10.

17. Все кавалеры, которые находятся на стороне дам, делают круг за руки с их собственной дамой, затем они расходятся, обходя ближайшую пару снаружи и возвращаясь на свои начальные места.

18. Соседние кавалеры подвое берутся за руки, идут наружу колонны за 4 такта и за следующие 4 такта возвращаются на свои места.

19. Все делают полный круг мулине в четверках, выставляя правую руку в центр.

20. Первый кавалер и первая дама спускаются вниз колонны снаружи, другие, берясь за руки, сдвигаются на одно место по направлению к началу колонны, затем они идут в конец, следуя за первой парой.

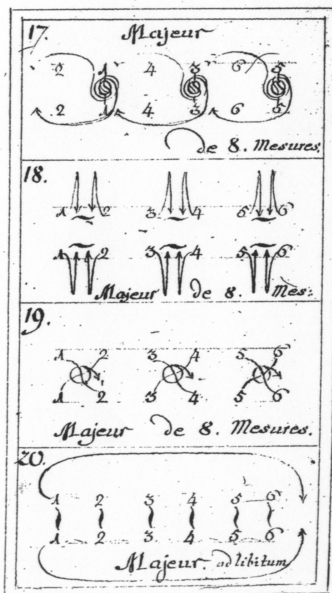


Рис. 6: Страница 11.

Страница 12.

21. Первый кавалер, встречая свою даму, начинает гранд шен, который делается в виде подковы (полукругом) и который продолжается до тех пор, пока все дамы не дойдут до противоположной стороны.

22. Все кавалеры берут за руки кавалеров, дамы дам, смещаются на полкруга до тех пор, пока первый кавалер не встретит первую даму.

23. Первый кавалер берет свою даму 'a la stras bourgoise', они возвращаются посередине колонны до своих начальных мест. Остальные делают то же самое вслед за первой парой

24. Первый кавалер и первая дама спускаются в низ колонны, обходя ее снаружи каждый по своей стороне, и становятся последними.

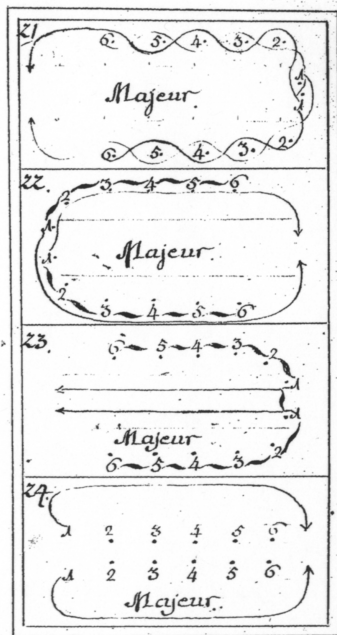


Рис. 7: Страница 13.

Страница 14.

NB Когда вторая пара сделает все те туры, которые только что проделала первая пара, она так же обходит колонну снаружи, становясь на последнее место. Все пары проделывают описанные выше туры до тех пор, пока пара, которая была изначально первой, снова не встанет на первое место.

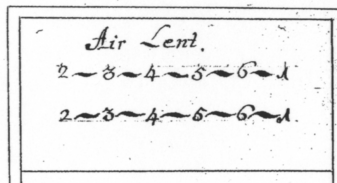


Рис. 8: Страница 15.



Рис. 9: Страницы В-С.



Рис. 10: Страница 17.



Рис. 11: Страницы 18–19.

This image shows two pages of a musical score. The left page contains five staves of music, with the word "Violini" written across the second staff. At the bottom of the page, it says "cette 2^e partie se repete suivant la necessite.". The right page contains five staves of music, with the word "Violini" written across the second staff and the word "Contredanse." written at the bottom. The music is written in a historical style with various note values and rests.

Рис. 12: Страницы 20–21.



Рис. 13: Страницы 22–23.



Рис. 14: Страницы 24–25.



Рис. 15: Страницы 26–27.



Рис. 16: Страница 28.

Дарья Сундукова

Письма московского танцмейстера П. Йогеля

Пьер Йогель, Пётр Андреевич Йогель (ок. 1776–1855), — популярный танцмейстер, француз по происхождению, обучавший в первой половине XIX века не одно поколение московских дворян. Его имя, в отличие от имён многих его коллег, широко известно и сегодня благодаря двум обстоятельствам: во-первых, на его балах блистала юная Наташа Ростова, героиня романа Л. Н. Толстого «Война и мир», во-вторых, именно на одном из них впервые встретились Александр Пушкин (его прежний ученик) и Наталья Гончарова.

О самом танцмейстере достоверно известно немного. В конце XVIII века он приехал в Россию из Франции и как балетмейстер участвовал в постановках домашнего театра Бибиковых [Менгден, 1913, 123–131]. Затем перебрался в Москву и стал давать частные уроки танцев молодым дворянам. В качестве танцевального учителя он и стал популярен.

Разумеется, в начале XIX века в Москве были и другие популярные танцмейстеры, как правило, профессиональные балетные танцоры. Так, например, частные уроки давал знаменитый балетмейстер и мемуарист Адам Глушковский. На том же поприще трудился француз Жан Ламираль, первый директор балетной труппы Большого театра и глава московской танцевальной школы [Красовская, 2008, 157]. В отличие от Йогеля, у него в распоряжении был собственный просторный дом, подходивший для организации танцевальных вечеров [Глушковский, 2010, 122]. Благодаря давним дружеским отношениям с знаменитым Дидло и его супругой¹, Ламираль был главным поставщиком петербургских танцевальных новинок, хотя при этом именно Йогелю приписывали введение моды на экосезы среди московской публики [Глушковский, 2010, 257].

Война 1812 года застала Йогеля в Москве. Глушковский утверждает, что во время пребывания в древней столице наполеоновской армии Йогель участвовал в спектаклях, организованных для французских солдат и офицеров, играя на скрипке в оркестре [Глушковский 2010 с.168]. Однако это неприглядное обстоятельство, если и имело место, после войны было забыто. Аристократические семьи вновь с радостью поручили своих детей заботам всеми любимого учителя балльных танцев.

¹ Мадам Роз преподавала танцы в самых модных домах Петербурга, Смольном институте, а также обучала дочерей императора [Глушковский, 2010, 283]. Подтверждения важной роли супруги Дидло находятся в документах из личного фонда графини Ю. Ф. Барановой, статс-дамы и воспитательницы великих княжон — счетах за обучение (см. НИОР РГБ. Ф. 824. К. 1. Ед. хр. 1).

Вероятно, после войны практика Йогеля расширилась. Его коллега и конкурент Ламираль ещё летом 1812 года был арестован и отправлен в ссылку в Нижний Новгород за то, что привечал в своём доме других французов и, якобы, поднимал с ними тосты за победу Наполеона. Праздничное настроение весны 1813 года и, особенно, светских сезонов следующих лет неминуемо должно было сподвигнуть вернувшихся домой москвичей к участию в многочисленных увеселениях и к стремлению воспользоваться услугами танцевального учителя [Глушковский, 2010, 122–126]. Помимо частной практики² Йогель занимал должность преподавателя танцев в Благородном пансионе при Московском университете, также устраивая для учеников и гостей весёлые танцевальные вечера [dam, 1829, 156].

Йогеля приглашали в качестве распорядителя на домашних праздниках (см. сообщение в Дамском журнале [dam, 1829, 172]), он организовывал собственные мероприятия, снимая под них большие залы в частных домах. Так, зимой 1828/1829 года он арендовал большой зал в доме московского обер-полицейстера Кологривова (дом, располагавшийся по адресу Тверской бульвар, 22, не сохранился; сейчас на его месте находится новое здание МХАТа). Известно, что балы Йогеля неоднократно проводились в знаменитом зале Благородного собрания.

Балы Йогеля называли самыми весёлыми в Москве; они занимали среднее положение между частными и публичными, были «золотой серединой», где непринуждённая обстановка и отсутствие формальностей великосветских раутов сочетались с благородством манер и отменным мастерством танцоров [Глушковский, 2010, 418]. Создание подобной располагающей атмосферы — личная заслуга Йогеля, его обаяния, умения обходиться с молодой аудиторией [Глушковский, 2010, 417]. Стоит отметить, что в Европе первой половины XIX века светский лоск, умение показать себя и правильно поставить в обществе считались важными качествами танцмейстеров, врачей и подобных им людей, которые, не принадлежа к рождению к аристократии, неизбежно находились с ней в тесном контакте и были невольно посвящены в её частную жизнь. С этой точки зрения Йогель проявил себя самым лучшим образом.

Танцмейстер был женат и имел нескольких детей. Один из его внуков, Константин Йогель, был известным в своё время писателем и публицистом. Скончался танцмейстер в 1855 году и был похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище.

Публикуемые ниже материалы из собрания Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки — единственные известные на сегодняшний день письма Йогеля.

Первые два письма хранятся в фонде братьев А. Я. и К. Я. Булгаковых и адресованы, вероятно, первому из них (сомнения вызывает обращение «ге-

² Танцевальные уроки юным дворянам было принято давать на дому. Проходили они как в форме индивидуальных занятий, так и групповых, когда хозяева приглашали детей родственников и знакомых. [Глушковский, 2010, 214–217].

нерал», которое использует Йогель, что, впрочем, можно объяснить его собственной ошибкой — А. Я. Булгаков был штатским, хотя и носил форменное платье, положенное чиновнику его ранга). А. Я. Булгаков был первым директором московской почтовой службы, светским львом и прекрасным танцором. Его переписка с братом наполнена описаниями московских балов. Вполне вероятно, что он посещал танцклассы Йогеля [Булгаков, 2010, 234], но даже если нет, их знакомство должно было начаться ещё до 1812 года. Позже у Йогеля учились его дети, а зимой 1829 года знаменитый танцмейстер распорядился танцами на детском бале, устроенном в доме Булгаковых и ставшим событием светского сезона [dam, 1829, 172–174].

Письма свидетельствуют о финансовых трудностях, с которыми приходилось сталкиваться даже такому востребованному танцмейстеру. Бедственное положение учителя танцев в начале осени свидетельствует о том, что уроки продолжались приблизительно с середины осени по апрель, пока дворянская публика жила в городе, в остальное время возможности заработать почти не было. Во втором письме речь идёт уже о тюрьме, что говорит об отчаянном положении Йогеля и о том, что жизнь танцевального учителя не была нескончаемой чередой праздников и светских триумфов. И у него была семья и срочные расходы. Ходатайство Йогеля обращено именно к Александру Булгакову, видимо, потому, что тот отличался, по свидетельству современников, отзывчивостью и всегдашней готовностью помочь в трудном обстоятельстве. Влиятельное лицо и при этом (почти наверняка) прежний ученик, наполовину француз (братья Булгаковы были сыновьями известного сановника и французженки), Булгаков был естественным покровителем Йогеля. Кроме того, как следует из письма, они часто встречались в обществе.

В третьем письме сообщается об известном бале, когда прежние и нынешние ученики танцмейстера поздравляли его с 30-летием преподавания. Оно адресовано А. М. Писаревой (Дурасовой), жене генерала, писателя, общественного деятеля А. А. Писарева. С 1824 по 1829 годы Писарев состоял попечителем Московского учебного округа, а, значит, был начальником Йогеля как преподавателя танцев при Университетском благородном пансионе. Как следует из письма, Йогель поддерживал связи с прежними учениками, пользовался их поддержкой, чтобы распространять информацию о предстоящих балах и танцевальных вечерах и собирать на них аудиторию. Под именем «Madame la Princesse Abolinsky», вероятно, имеется в виду княгиня Е. А. Оболенская (Мусина-Пушкина), жена ещё одного известного генерала эпохи наполеоновских войн.

Благодаря точному указанию числа и дня недели, когда должен был состояться юбилейный бал, представляется возможным, во-первых, датировать само письмо, а во вторых — определить, когда Йогель стал преподавать танцы москвичам. Он пишет, что 21 февраля, в субботу, «будет ровно 30 лет», «что я имею честь давать уроки в Москве». 21 февраля по старому стилю выпадало на субботу в 1831 и 1842 годах. Учитывая, что в 1805 году Йогель уже достоверно был

популярным танцмейстером («Звали вечером танцовать; танцами распоряжать будет Йогель», — пишет под 1805 годом С. П. Жихарёв в «Записках современника» [Жихарев, 1955]), можно датировать начало его «московской» карьеры 1801, а письмо к Писаревой — 1831 годом (а не 1840-ми, как сообщает архивная опись). Этим вычислением противоречит московская пресса, указывающая январь 1800 года в качестве времени, когда Йогель стал давать уроки, а бал 28 декабря 1849 года — 50-летним юбилеем преподавательской деятельности [Глушковский, 2010, 418–419]. Ошиблись ли журналисты в этом случае — неясно, но больше доверия, несомненно, заслуживает более раннее свидетельство самого Йогеля.

Интересно упоминание танцкласса, возможно, специально организованного для подготовки к юбилейному балу.

Письма написаны на французском языке, орфография и пунктуация оригинала сохранены.

Петр Йогель Александру Яковлевичу Булгакову. 15.09.1833.

Le 15 de Septembre

1833 Moscou

Votre Excellence!

Les circonstances m'obligent à Vous implorer une grace, ne me la refuser pas, au nom de Dieu ne m'abandonnés pas, n'ayant pas encore commencer mes leçons, je suis sans le sol, je demande, Votre Bienfait, Protection et Votre secours, jusqu'au mois de Novembre le 15, jour de mon Bal, cent cinquante Roubles, Mon general, Vous m'aoés toujours combler de Vos Bontés, j'espère que Vous me daignerés de Votre gracieuse reponse, j'attends vos orders, quand je dois me presenter, pour obtenir les secours de Votre Bienveillance pour moi, voice trois fois que j'étais chés Vous même hier, il m'a manqué de courage de Vous parler et prier personnelment suis avec consideration et le plus profound respect de

Votre Excellence obeisant serviteur

Pierre " Joquel.

НИОР РГБ. Ф. 41 (Булгаковы). К. 89. Ед. хр. 8. Л. 1.

Оригинал. Автограф.

Перевод

15 сентября

1833 Москва

Ваше превосходительство!

Обстоятельства вынуждают меня умолять Вас о милости, не откажите

мне в ней, во имя Бога, не оставьте меня. Пока мои уроки не начались, у меня нет ни гроша; я прошу, Ваша милость, защиты и поддержки до 15 ноября, даты моего бала, — 150 рублей. Генерал, Вы всегда были щедры на милости ко мне, я надеюсь, Вы удостоите меня милостивым ответом. Вот уже три раза я был у Вас, и даже вчера, но мне недоставало смелости заговорить с Вами и лично обратиться с просьбой. Остаюсь, с уважением и самым глубоким почтением,

Вашего превосходительства покорный слуга
Пьер Йогель.

Петр Иогель Александру Яковлевичу Булгакову. [1833].

Votre Excellence!

Ma position est terrible, sans Votre protection je suis perdu, au nom de Dieu ne m'abandonnes pas, par l'Interception auprès de Son Excellence Monsieur Votre Frere. Vous reussires a nous rendre heureux, mon General Vous nous sauverai de l'Abyme et la Prison. Protegés moi, par Humanité, Dieu Vous en recompensera. En attendant une gracieuse Reponse, reseves mon Generale l'Assurance de ma parfait consideration suis avec le plus profond respect de

Votre Excellence
obeisant serviteur et
malheureux Pierre " Joguel.

НИОР РГБ. Ф. 41 (Булгаковы). К. 89. Ед. хр. 8. Л. 3.
Оригинал. Автограф.

Перевод

Ваше превосходительство!

Моё положение ужасно, без Вашей защиты я пропал. Во имя Бога, не оставьте меня, похороните у его превосходительства, Вашего брата. Вы можете доставить нам счастье, генерал, избавить нас от пропасти и тюрьмы. Заклинаю, защитите меня, Бог Вас вознаградит. В ожидании милостивого ответа, примите, генерал, уверение в моей совершенной признательности, остаюсь, с глубоким уважением,

Вашего превосходительства
покорный слуга,
несчастный Пьер Йогель.

Петр Иогель Аграфене Михайловне Писаревой. [1831].

Madame la generale!

Si j'ai tardé de Vous annoncer que je donne encore une soirée dansante, pour mes eleves, il y avait deux raisons, la permission des Directeurs de l'Assemblée, seconde, je craignais, d'abuser de Vos Bontés, elle aura lieu samedi prochain le 21 de fevrier, dans la grande Sale à l'Assemblée de la Noblesse.

C'est une Soirée, désirée, demandée par mes eleves, grandes et petites, ce pourquoi je profite de l'occasion et me propose de feter les 30 ans, que j'ai l'honneur de donner leçons à Moscou, oui, le 21 de ce mois, il y aura juste 30 ans, que le respectable publique m'honore de sa confiance, qu'il me daigne de Sa Bonté, continues Vos Bienveillance, honorés moi, de Votre presence, je Vous en conjure pour la derniere fois, ne me la refuser pas. Vous avés été mon écolière, j'aurais double Fête, si Vous daignés venir à ma soirée dansante, demain matin a onze heures je viendrai donner Leçon, j'espère // de recevoir une gracieuse Reponse, Vous m'avés toujours proteger, Vous aurés la Bonté d'engager de venir chés moi, Vos amis, connaissances et surtout Madame la Princesse Abolinsky avec ses cheres enfants. Suis avec consideration et le plus profond Respect de

Votre Excellence

obeïssant serviteur

Pierre " Joquel.

P.S. Il y aura la place à l'Assemblée de mettre le costume d'Huzard.

НИОР РГБ. Ф. 226 (А. А. Писарев). К. 8. Ед. хр. 47. Л. 1–1 об.
Б/д . Оригинал. Автограф.

Перевод

Сударыня!

Если я не поспешил сообщить вам, что устраиваю ещё один танцевальный вечер для моих учеников, на это было две причины: [во-первых] разрешение старшин Собрания, во-вторых, я боялся злоупотребить Вашими милостями. Он состоится в следующую субботу, 21 февраля, в большом зале Благородного Собрания.

Этого вечера желают и требуют мои ученики, большие и маленькие, вот почему я пользуюсь выпавшим случаем, чтобы отметить 30 лет, что я имею честь давать уроки в Москве. Да, 21-ого числа этого месяца, будет ровно 30 лет, как уважаемая публика оказывает мне честь своим доверием и одаривает милостью. Покажите мне вновь Ваше снисхождение, удостойте меня своим присутствием, я в последний раз умоляю, не откажите мне в этом.

Вы были моей ученицей, и для меня будет двойной праздник, если Вы соизволите прийти на мой танцевальный вечер. Завтра утром, в одиннадцать часов, я даю урок и надеюсь получить милостивый ответ. Вы мне всегда покровительствовали, будьте добры, пригласить ко мне своих друзей и знакомых, в особенности княгиню Оболенскую с её милыми детьми. Остаюсь, исполненный признательности и самого глубокого уважения,

Вашего превосходительства
покорный слуга
Пьер Йогель.

P.S. В Собрании можно будет надеть гусарский костюм.

Список литературы

- [Булгаков, 2010] *Булгаков, А.* Братья Булгаковы. Переписка / А. Булгаков, К. Булгаков; Под ред. А. Танчарова. — М.: Захаров, 2010. — Т. 1.
- [Глушковский, 2010] *Глушковский, А. П.* Воспоминания Балетмейстера / А. П. Глушковский. — СПб: Лань., Планета музыки., 2010.
- [dam, 1829] Дамский журнал. — 1829. — Т. 9.
- [Жихарев, 1955] *Жихарев, С. П.* Записки современника / С. П. Жихарев. — Изд-во, АН СССР, М. и Л., 1955.
- [Красовская, 2008] *Красовская, В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — СПб: „Лань”, Планета Музыки, 2008.
- [Менгден, 1913] *Менгден, Е. И.* Из дневника внучки / Е. И. Менгден // Русская Старина. — С.-Петербург, 1913. — Т. 153. — С. 123–131.

Котильон — социальная игра в форме танца¹: кто кому дает корзину?

H. Unfried «Der Cotillon: ein Gesellschaftsspiel in Tanzform oder — Wer gibt wem den Korb?» // Bekenntnis zur österreichischen Musik in Lehre und Forschung: eine Festschrift für Eberhard Würzl, ed. W. Pass (Vienna, 1996), s. 273-320.

Перевод Андрея Куга.

Связь между музыкой и танцами является одним из самых интересных, хотя и наименее изученных вопросов взаимодействия этих двух видов искусства. Так как нет общих законов, стилей и типов танца, к которыми эта взаимозависимость может быть описана в разные эпохи, то исследование, проведенное даже на отдельных примерах, имеет большое значение. В центре внимания этой статьи окажется котильон. Не только потому, что он богат как никто другой (в его почти 300-летней истории множество вариаций), но потому, что в нем свобода в танце сочетается со свободой в музыке, потому что он мог придерживаться современной ему моды и стимулировать ее изменения. Котильон — это игра со строго регламентированным языком, который хоть и не всегда осознается нами, но прочно завоевал место в сегодняшних образах речи: где еще можно буквально укусить мужчину, а женщину ловить как рыбу, и где еще можно получить корзины²?

На первый взгляд может показаться, что этого рода танец играет незначительную роль в музыкальном репертуаре: невероятно мало композиций называется «Котильон». В настоящем исследовании мы хотим учесть, однако, и те намеки и указания на этот увлекательный и многообразный танцевальный жанр XIX века, которые дают танцы известных композиторов. Котильон в равной степени воздействовал и на так называемую «сценическую музыку», но его влияние, к сожалению, до сих пор полностью не оценено. Знание этого может сильно повлиять на исполнительскую практику и обогатить обработку как более известной в настоящий момент танцевальной музыки Ланнера и Штрауса, так и исполняемых реже композиций Моцарта, Шуберта и Бетховена, тоже некогда созданных для балов, при использовании их в хореографических постановках, а также подборе движений, подходящих под эти композиции. В работе

¹Определение «игра в форме танца» взято из работы OSCAR GUTMANN, Grundsätze der Aesthetischen Bildung des Menschlichen Körpers, Leipzig, 1871, S. 181.

² Прим. ред. Речь идет о немецком выражении «дать корзину», обозначающем «отказать».

будет раскрыта, по мере возможности, сложность исторического значения этого танца, а также его наследие, непризнанное в наше время. Дальнейшие исследования, однако, по-прежнему необходимы, так как этот хамелеон истории танца встречается во многих своих вариантах.

Информация о слове «котильон»³ одинаково скромна и в энциклопедиях, и в специальной литературе. В новом немецком словаре (новый MGG) ему даже не посвящено отдельной статьи. Под словом «котильон» есть только ссылка на ключевые слова Country Dance и Contredanse⁴. Единственная статья Эндрю Ламба в New Grove Dictionary of Music and Musicians⁵ включает в себя лишь небольшую колонку, которая при этом влияет на всю литературу о танце. Сложно недооценить опасность заметки, написанной плохо знающим материал автором, о танцах вообще и о котильоне в частности⁶. По-видимому, в основу статьи была положена карикатура⁷ 1771⁸ года. Компетентно котильон описывается в «Танцевальном лексиконе» Отто Шнайдера⁹. Его подборка цитат позволяет представить многообразие этого танца на различных исторических этапах.

1. Котильоны ранних империй и королевств

1.1. Котильон для двух пар, 1705, Фейе¹⁰

Котильон¹¹ как танец для двух пар был единичным случаем в танцевальном репертуаре начала XVIII века. Хотя в предисловии к книге танец обозначен как старый, при дворе он был настолько популярен, что был включен автором в сборник танцев 1706 года¹². Двухчастная музыкальная композиция носит на-

³ Это слово переводится с французского как «юбка».

⁴ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2, Kassel 1995, Spalte 1007.

⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, 1980, Volume 4, S. 828.

⁶ К примеру, Ламб пишет, что движения ведущей пары зависели от заданной величины шагов. В настоящей статье будет доказано, что это не так.

⁷ На ней изображены четыре танцующих пары, стоящие в кругу с соединенными руками. На заднем плане написан возраст пар (начиная от самого юного). Две из четырех пар — очень толстые. Ноги кавалеров выглядят сильно и неэлегантно согнутыми в тазобедренном, коленном и голеностопном суставах, что навязчиво напоминает изображение крестьянских танцев.

⁸ Это гравюра «Танец-котильон» Джеймса Колдуэлла, помещенная у Джона Коллета.

⁹ Отто SCHNEIDER «Tanzlexikon». Wien, 1985, S. 104.

¹⁰ Написания слова брались из различных источников и поэтому друг от друга отличаются. Случается, что даже в одном источнике встречаются два разных стиля, например «котильоны» на титульной странице и «котильон» в текстовой части в: ELIAS CHRISTIAN FRISKE «Neue Cottilions oder Französische Contretänze», Quedlinburg, 1775.

Прим. ред. В русском языке нет того разнообразия написаний слова cotillion, о котором пишет Ханнелоре Унфрид. В данной статье все названия переведены словом «котильон».

¹¹ Raul Auger Feuillet, IVe Recueil de Dances de Bal pour l'Anné 1706, hrsg. Paris, 1705, Abb 1.

¹² Об этом говорится в Предисловии. В этой коллекции приведены менуэт и форлана Луиса Пекура под названием «La Baviege», а также марш, названный самим Фейе «Фанатик»; оба танца написаны для одной пары.

звание «бранль», и имеет характерный размер (Alla breve, размер 2/4, написан в стиле барочного гавота). Первая часть состоит из 4, вторая — из 8 повторяющихся тактов. Простой музыке соответствует поразительный выбор шагов: в книге Фейе¹³ написано, насколько в этом танцевальном стиле не цениться аскетическая сдержанность в сложности танца. А в возможности исполнять эту композицию у издателя не было никаких сомнений: «каждый сможет исполнить этот танец, даже никогда этому не учась»¹⁴. В его время это было комплиментом.

Две пары танцуют лицом друг к другу. С этой формой танца связано дальнейшее развитие замечательного котильона (иллюстрация 1).

Первый куплет танца выглядит так, как будто заимствован из традиций английских контрдансов¹⁵. В начале многих из них следует открывающий 'meet a double'¹⁶ (дважды), то есть последовательный проход вперед и возвращение. Это часть обозначается как куплет.

Вторая часть, которая называется рефреном и танцется после каждого протанцованного куплета, состоит из круга за правую руку с контрапартнером, которому предшествует маленькое подобие прыжка. Это служит сигналом для танцующих начать круг за руки. Сначала его делает главная диагональ (К1Д2), а затем повторяет вторая (К2Д1). Этот же принцип мы встречаем в более поздних схемах котильона, где квадратные фигуры начинаются ведущей парой (вдоль оси танца), а затем продолжаютсся другой парой (поперек оси).

В качестве второго куплета следует фигура, обозначаемая в английских танцах как 'sides all'¹⁷ и не имеющая немецкого названия. Сближение партнеров происходит на боковых шагах, похожий на шаги ранее исполненной фигуры 'meet all'.

Далее следует третий куплет — круги за правую и левую руку с партнером, и поворот за две руки — в 4 куплете. Дальнейшее увеличение числа кружащихся (известное как мельница) представлено в 5 куплете, а логическим завершением (6 куплет) становится подача обеих рук в общий круг, после чего танец завершает заключительный рефрен.

При всей бодрости, легкости и легкомыслии этого танца и разумном темпе (около 108 т/м¹⁸) длительность его шести куплетов составляет всего три минуты. Выбор шагов соответствует правилам Фейе для контрдансов: для всех перемещений вперед и назад — pas-de-gavotte, для перемещений по кругу (таких как круг за руки): demy contre temps, а для шагов в стороны — chassé

¹³ См.: RAOUL ANGER FEUILLET Chorégraphie ou l'Art de décrire la dance... , Paris, 1700.

¹⁴ I've Recueil, Предисловие.

¹⁵ JOHN PLAYFORD, The English Dancing Master, London, 1651–1728.

¹⁶ См., например, Hit and misse, 1651.

¹⁷ Такое же движение вперед-назад, как при 'meet all', только пространственно развернутое к партнеру — сначала слева, затем справа.

¹⁸ См. KLAUS MIENLING, Das Tempo in der Musik von Barock bis Vorklassik, Wilhelmshaven, 1993, S. 245.

de côte¹⁹. Эти шаги, а также Rigaudon в начале второй части, используются для любых фигур. Своеобразие этих легких прыжков требует подвижных суставов ног, однако они же определяют устремленность ввысь, характерную для всего танцевального семейства гавотов.

«Контратон. Изображает неуклюжего рыцаря, который вспрыгивает на коня или даже самого коня, но требует регулярной тренировки и обучения. Танцевальные мастера говорят, что подкидывая ногу в воздух, необходимо совершить легкий искусный прыжок перед опусканием с тем, чтобы продолжить [в таком же темпе] с другой ноги»²⁰.

1.2. Котильон ‘des Fetes de Thalie’. Дезе, 1714

В ежегодном сборнике танцев за 1715 год появляется котильон под заглавием ‘Fetes de Thalie’, сочинения танцмейстера и издателя Дезе²¹.

Этот котильон для четырех пар в каре также имеет куплетно-припевную форму и такие же ритмические пропорции, как и котильон Фейе. Опять рефрен танцуют попеременно: сначала две пары вдоль продольной оси — затем повторяют другие две пары. Куплеты, однако, представляют собой набор танцевальных фигур, которые не входят в число наиболее известных стандартных форм. В этой записи стандартные обозначения несколько отличаются от принятых ранее: куплет 4 части получает такой же номер, как и рефрен, однако не получает номера в схеме, хотя и изображается последовательно. С другой стороны, Дезе нумерует его элементы подряд от 1 до 16. Однако, вполне понятно, что фигуры 3-6 вместе образуют рефрен.

В этом танце ясность и простота хореографических форм первого котильона смазана формальным подходом. Возможно, это обосновано тем, что изначально этот танец создавался для сцены²². Первый куплет танцевался всеми парами одновременно либо протигивоположными парами. Второй куплет танцевали пары вдоль продольной оси, затем в третьем куплете его повторяли другие пары. Это увеличивало хореографическую форму, и новый куплет появлялся только через два тура. Рефрен также позволял разнообразить 1, 3, 5 проходы, начинаемые главными парами.

Музыка — такой же гавот, как у Фейе. Распределение тактов такое же: первая часть — 4 такта, вторая часть — 8 тактов. Особенностью является музыкальное распределение тактов 5–8 как отдельной части. То есть, танцевальная

¹⁹ RAOUL ANGER FEUILLET, Recueil de Contredances (Париж, 1706). «О шагах, применяемых при исполнении контрдансов».

²⁰ JOHANN HEINRICH ZEDLER Grosses vollständiges Universal-Lexikon... Leipzig, 1733, Band 6, Spalte 1154.

²¹ DEZAIS XIII Recueil de Dances de Bal pour l'Anne 1715, Paris, 1714, S. 12–19, Abb. 2 «о танцевальной форме», RAUL AUGER FEUILLET, Recueil de Contredances, Paris, 1706. Во введении предлагаются еще и сборники контрдансов на 8 танцующих (разумеется, рукописные) с розничной ценой в 40 су. Наряду с пятью другими танцами, два содержат в своем названии слово «Котильон» — Новый котильон и Котильон de Surenne.

²² См. JEAN-MICHEL GUILSHER, La Contredanse... , Paris, 1969, S. 80.

форма в каждой части выглядит как $a(4T)-b(8T)$, а музыкальная как $a(4T)-(b(4T)+a(4T))$.

Сомнений в подобном исполнении музыки нет, потому что к каждому танцу написан план музыкального сопровождения:

Проигрыш	куплет 1	a a
	рефрен	b a b a
Проигрыш	куплет 2	a a
(главные пары)	рефрен	b a b a
Проигрыш	куплет 3	a a
(боковые пары)	рефрен	b a b a

Таким образом, первые четыре такта звучат в общей сложности 24 раза, а вся композиция по времени занимает около трех минут.

Также надо упомянуть, что танцевальные части (в соответствии с двойной песенной формой) имеют форму, отличную от музыкальной (тройная песенная форма). Первые 4 такта мелодии являются куплетами и второй частью всех припевов. Это несоответствие возможно имеет английские корни в музыке и французские — в танце «котильон». Выдающийся танцмейстер Жан-Мишель Гюльшер прослеживает от бранлей конца XVI века корни песни²³

“Ma commere, quand je danse

*Mon cotillon va-t-il bien?”*²⁴

(«Моя кумушка, когда я танцую свой котильон, хорош ли он?»)

Поскольку юбка в песне «летает», то можно предположить, что речь идёт о непридворной жизни. Дамы высшего общества были покрыты драгоценными одеждами, и нижние юбки, а тем более то, как они летают, видно не было. Народное происхождение этой песни соответствовало бы также простой форме песни и простым шагам. Очевидно, связанная с котильоном тема звучит уже здесь: даже сегодня считается, что девочки, у которых видны нижние юбки, хотят выйти замуж.

Предметность обсуждения «женского белья», остающаяся во французском танцевальном и языковом мире, указывает на развлекательный характер танца²⁵ — в последствии принимающего шутливые и танцевальные формы, которые приведут даже к появлению целой отрасли «котильонной промышленности».

²³ GUILSHER, Contredanse, s. 75ff.

²⁴ The New Grove Dictionary, London, 1980. Volume 4, S. 828.

²⁵ Почти всегда танец, как весьма общее искусство тела, не выделяет какой-либо формы эротики. Для социального танца это считается более значимым, чем для сценического. В пределах социальных танцев выделяются фигурные, например — английские контрдансы, которые имеют обширные возможности и приемы, предназначенные, чтобы танцевальные жесты перевести обратно в эротические.

1.3. Котильон для шестерых, Фрике, 1775

После десятилетий отсутствия котильонов в учебниках, Элиас Кристиан Фрике использует эти замечательные танцы в книге «*Новые котильоны и французские контрдансы от мастеров танца и манер из университета герцога Брауншвейгского Юлия Карла*»²⁶. Ровно через полвека после котильонов танцмейстера Дезе, у этого танца появляется стандартный порядок частей.

Полное исполнение музыки²⁷ дает следующую форму:

танец	a (8T)b (8T)
(рефрен-трио?)	c (8T)d (8T)

для каждой строфы. Все части имеют раз-

мер 2/4 и не имеют вступления.

Вообще, котильон не был привязан к определенному виду танцевальной музыки. Самыми употребительными были гавоты и бурре, также подходили джиги, форланы, ригодоны, тамбурины и даже простые менуэты. Танцевальная форма, также как и в обоих французских примерах, состоит из куплетов — здесь называемых вариациями — и шестичастного рефрена. Из куплетов только первые два: круги вправо и влево и круги за правую и левую руки, — упомянуты отдельно. Для остальных рекомендуются вариации из «менуэта для восьми танцоров»²⁸. Шесть фигур рефрена обозначаются номерами от 1 до 6.

Поскольку куплеты контрдансов сложились в постоянную и логичную последовательность, Фрике мог исходить из того, что они настолько известны, что он не должен ни упоминать, ни объяснять их.

Французский танцмейстер де ля Кюисс указывал это в своей работе «Репертуар балов или теория и практика [исполнения] контрдансов»²⁹. Он обозначает отдельные туры как строфы, куплеты как синкопы и рефрены как повторные фигуры³⁰.

1 куплет	большой круг против часовой стрелки и обратно
2 куплет	круг с партнером за правую и левую руку

²⁶ FRISKE, *Neue Cottillions*.

²⁷ Как написано на титульном листе у Фрике — «2 виолончели и баса, 2 флейты, 2 рога, 2 кларнета, 2 трубы и другие».

²⁸ К началу XVIII столетия менуэт превратился в сложнейший танец одной пары. Также существовали контрдансы на менуэтную музыку с различными вариациями и фигурами (см. FEUILLET, 1706 — 'Menuet de la Reine' или *Vine Recueil de Dances de Bal pour l'Anne 1707* — 'Le Menuet a quatre').

²⁹ DE LA CUISSE, *Le Répertoire des bals ou Theorie-pratique des Contredanses*, Paris, 1762.

³⁰ Соотношение длительности куплета и рефрена в ранних французских источниках составляли 1:2, у Фрике 1:3, а у де ля Кюисса оно было весьма вариативным. Степень вариаций колеблется от 1:1,5 (у де ла Франка) до нескольких танцев с 16 фигурами рефрена, которые при этом являются «полуфигурами» (длительностью в 4 такта), и, таким образом, представляют отношение 1:4. К сожалению, в нескольких танцах из отдельных фигур никакие тактовые числа не указаны. Таким образом, эта тема требует более подробного исследования. Этот дисбаланс обеих частей форм куплета и рефрена, который выражается резко всего у де ля Кюисса, мог бы иметь решающее значения для названия куплетов «синкопами».

3 куплет	круг в паре в обоих направлениях
4 куплет	мулине дам (все дамы соединяются правыми руками)
5 куплет	мулине кавалеров
6 куплет	круг дам по часовой стрелке и обратно
7 куплет	круг кавалеров по часовой стрелке и обратно
8 куплет	аллеманд с партнером
9 куплет	повтор первого куплета, большой круг против часовой стрелки и обратно

Сравнивая котильоны первых десятилетий и второй половины XVIII столетия, можно отметить, что есть два варианта исполнения круговых фигур, восходящие к Плейфорду:

1. последовательно сойтись и сразу же разойтись;
2. круг в обоих направлениях.

Во второй половине XVIII столетия побеждает второй вариант, однако в XIX веке эта фигура превращается в два вспомогательных круга. Эти два круга в начале и в конце также позволяют формально объединить танец. Второй куплет, sides all, совсем исчезает из репертуара фигур. Вместо него в танец включается «аллеманда» (впервые известная в 1702 году³¹), которая становится новым 8 куплетом. Увеличение числа пар с двух до четырех позволило разбивать мулине на два (кавалеров и дам) или три варианта (дам, кавалеров, общее). Гораздо более важно пояснение Фрике, помещенное в его книге «Указания к аттитюду и грации», о том, что несколько туров должны совершаться обязательно³². Он говорит даже об особенных чувственных выражениях для одних и других туров³³. Здесь может быть найдено начало «шутливых туров» котильона будущего столетия³⁴.

Уже на этой ранней стадии развития можно отметить сценическую игру, которая в течение XIX века характеризуется обработкой общественных игр и включением в них тонких нюансов, выраженных жестами.

2 котильон. *«В третьем туре шляпа (кавалер³⁵) с веселым выражением лица и маленьким поклоном должен покинуть даму. В 4 туре дама пододет „vis-a-vis“ справа к стоящему «шляпе», и на два такта около него задерживается; однако, замечает что он — не ее кавалер (партнер по танцу),*

³¹ L'Allemande. Dance nouvelle, см. в Raoul Anger Feuillet, Paris, 1702.

³² FRISCKE, Neue Cottillions, Vorbericht.

³³ FRISCKE, Там же.

³⁴ См. об этих турах у FRISCKE в Nachricht von der Attitude und Grace, а также в Neue Sammlung Englischer Tänze. . . , Quedlinburg, 1777.

³⁵ Прим. ред. Шляпа — это условное обозначение кавалера в графических схемах танцев, распространенных в Германии.

а дама, подходящая слева с мимикой и поведением ищущего человека, обнаруживает правую даму со своим кавалером, который должен ожидать ее с распростертыми руками, так как поведение обоих танцующих позволяет наблюдать неожиданно радостную встречу».

3 котильон. «В шестом туре шляпа для того, чтобы станцевать мулине на два такта со своей дамой, должен вести себя так, как будто он неохотно покидал её», а в дальнейшем «каждый кавалер должен вести себя изучающе и ищуще, и после того, как он находит свою даму после третьего такта, на четвертом он должен перевести ее с большой грацией на исходное место».

5 котильон. «5 тур: Шляпы танцуют с задорным кружением в мулине, а [других] танцоров можно склонить к свободному кружению [вальсу]»³⁶.

В нескольких фигурах рефрена различные траектории движения (рисунок 3) распределяются также, как в музыке:

«Вторая пара проходит напротив первой, четвертая — напротив третьей, делают два шага на месте и вальсируют на свое место (за два такта)»³⁷.

Указаний о выборе используемых шагов Фрике не дает³⁸.

1.4. Котильон у Медея, 1805

Танцевальные книги начала XIX века все еще приводят старую форму котильонов. В учебнике у Медея 9 глава названа «кадрили»³⁹ или котильоны⁴⁰. При описании танца в дополнении приводятся четыре кадрили и два котильона. Первые две кадрили для четырех пар в каре, следующие две — «английские колонны»; первый котильон — для пяти пар в кругу — очень необычен по числу пар; второй — для трех пар «в английских колоннах».

Описание куплетов у него называется «Различные круги и повторы»⁴¹. Он не использует понятие рефрена. В противопоставление к общепринятым

³⁶ Рисунок 3.

³⁷ FRISKE, Neue Cottillions, Nr. 4.4 Tour.

³⁸ Ср. Вариации для котильона на две пары, 1705. Образцы «французских шагов» в кадрили для двух пар есть у Magny, Principes de Choregraphie, Paris 1765, S197f. Используемые в 1705 году шаги: для движений вбок — «глиссады» а для движений вперед — различные шаги с выведением свободной ноги по полу (frapper... a terre); ср. Feuillet, Recueil de Contredanse... , дополняющиеся пируэтами (составленными из двух полуповоротов). Кадриль Магни обнаруживает форму, описанную ранее у Фрике, де ля Кюисса и других. Первые куплеты — это цепочки, затем следуют круги в паре, мулине, общий круг и «аллеманд». Две большие таблицы французских шагов составляет Мальпье, причем одна из них предназначена для начинающих. Malpied, Traité sur l'Art de la Danse, o. J. (1789?), S.104; Abb. 4, S. 104.

³⁹ Эта кадрильная форма не идентична с той, которая состоит из фигур Pantalone – l'Ete – Poule – Pastourelle – Finale или подобных с другими названиями. Понятие «кадриль», также как ранее шаг «контратон» мы можем взять из словарной статьи: «Кадриль, группа кавалеров в карусели или турнирной игре, которая держится вместе и выделяет себя среди других различиями в вооружении, одежде или цветах...»/Zedler. Universal-Lexicon, 1741, Band 30, Sp. 31.

⁴⁰ MADEL., Die Tanzkunst für die elegante Welt. Erfurt, 1805, S. 112.

⁴¹ Там же. С. 114.

турам⁴² припева этот танцмейстер указывает существующий рефрен из шести отобранных им фигур⁴³. Как и у де ля Кюисса мы находим среди рефренов только «аллеманду», которая у Меделя названа немецким понятием ‘Geschlungen’⁴⁴. Поставленный во французском источнике на предпоследнем месте перед заключительным кругом, у Меделя он получает место между кругом за обе руки и дамским мулине.

У Меделя есть также предложения, как растянуть этот любимый обществом танец. Он начинает с того же места, что и де ля Кюисс — с мельниц и кругов⁴⁵, и предлагает следующее: для разнообразия вводятся гранд-шен и туры вальса.

«Гранд-шен тесно связан с остальными шестью фигурами... которые могут быть станцованы вместо него, однако нежелательно употреблять их там, так как круги и вальсы повторяются, то есть все четыре пары, начиная с левой дамы, танцуют по кругу до тех пор, пока не приходят обратно на свое место»⁴⁶.

У Меделя есть точное представление о времени, которое занимает котильон: *«часто, чтобы продлить кадрили (котильон) еще дольше, повторяют несколько туров. Кавалеры должны были галантны и просто идти рядом с дамами, не мешая получать удовольствие, так как если протанцевать кадрили 10–12 раз, то можно дотанцеваться до усталости, или тем более — до отвращения»⁴⁷.*

При среднем темпе получается, что строфа в 64 такта занимает одну минуту. В зависимости от количества строф, котильон танцуются 8–9 минут, а иногда вплоть до четверти часа.

Далее Медель отмечает стилевые особенности в исполнении котильона: *«к тому же танцу принадлежат... собственно французские шаги; но, тем не менее, танцуются он... чаще английскими шагами»⁴⁸.* Так называемые французские шаги (рисунок 4) требовали большей танцевальной подготовки. Только правильный подбор различных шагов и соответствующих залу траекторий придавали французским контрдансам характерные особенности и более высокий статус по сравнению с английскими танцами или англезам.

⁴² Там же. С. 113.

⁴³ Понятие «произвольности» в первой половине XVIII века в связи с танцем не используется и было отрицательно воспринято при его появлении во второй половине XVIII века. У немца (например, жителя Страсбурга) произвольность — это угроза танцевальному порядку.

⁴⁴ Он предлагает начинать свой котильон также с «большого круга», но чаще припев начинается с первого тура за руку («одной рукой»). При описании Медель учитывает парное качество куплетных фигур: при одной и той же продолжительности музыкальной фразы в 8 тактов отметки «тур» также стоят по две. Подробно см. MÄDEL. Die Tanzkunst für die elegante Welt. Erfurt, 1805 (с.113).

⁴⁵ Там же. С. 119f.

⁴⁶ Там же. С. 122.

⁴⁷ Там же. С. 122f.

⁴⁸ См. руководство в FRICKE, Neue Cottillions.

2. Котильон после Венского конгресса

Котильон появляется в абсолютно новом виде после обсуждения будущего Европы в ходе Венского конгресса. Бывший «театральный танцор и учитель танцевального искусства»⁴⁹ Франц Антон Роллер, который узнавал художественные особенности оно в Песте, Вене и Праге⁵⁰, сообщает в «Систематическом учебнике танцевального искусства», что котильон вошел в моду зимой 1816/17⁵¹. Вместе с тем, эти формы котильона имеют уже тот вид, рождение которого нужно искать в начале эпохи Бидермайера. Иоганн Кристиан Трауб возлагает ответственность за «вырождение бального танца» на «25 лет военного времени», инициированных французской революцией. Он жалеет, что с некоторого времени армейский дух унес все с собой, и надеется, что спокойное время вернет все на круги своя, и что все снова будут тосковать по «мягким видам развлечений вместо шумных»⁵².

При описании новой формы котильона Кристиан Лэнгер, которому известна и старая форма⁵³, в своей «Книге памяти» 1820 года оставляет отрицательный отзыв о новшестве: *«Если вы желаете получить удовольствие на балах, и сохранить своё ценное здоровье, избегайте безвкусовых котильонов, которые являются составленной из многих танцев халтурой, а если кому и нравятся — то потому что при этом много и быстро вальсируют»*⁵⁴.

И хотя в это время уже имеются множественные свидетельства о непрерывном триумфальном шествии котильона по балам⁵⁵, этот танец более четырех лет отсутствует в книге «Терпсихора, Настольная книга новейших общественных танцев», где даны описания самых модных танцев. Он даже не включается в список танцев, но тем не менее в разделе «Порядок бала»⁵⁶ при этом подчеркивается, что котильон не может продолжаться более 30 минут⁵⁷.

Быстрее консервативных танцмейстеров среагировали композиторы и музыкальные издатели. В «Венской газете» от 15.06.1820 сообщают о появлении

⁴⁹ FRANZ ANTON ROLLER, Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und koerperlichen Ausbildung. Weimar, 1843 (Titelblatt).

⁵⁰ FRANZ ANTON ROLLER, Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und koerperlichen Ausbildung. Reprint Leipzig, 1989, ссылка на Марион Кант, С. IIIf.

⁵¹ ROLLER, 1843. С. 253.

⁵² JOHANN CHRISTIAN TRAUER, Über den Tanz-Unterricht..., Stuttgart сообщает о Роллере, что тот не жалуется стилистические особенности балета, «так как это <...> постепенно перешло от французской революции». Он характеризует их как «противные вывихи и причудливые движения». В его книге, также, как и у Трауба, фигурирует предположение, что упадок танцевального искусства связан с политическими событиями (см. Roller, Systematisches Lehrbuch. S. 19).

⁵³ CHRISTIAN LÄNGER. Erinnerungs-Buch zum Nutzen und Vergnügen für meine Schüler und Schülerinnen. Hildburghausen, 1820. S. 211.

⁵⁴ Там же. S. 113.

⁵⁵ См.: Neue Dokumente zum Schubert-Kreis, hrsg. von Walburga Litschauer, Wien, 1993, Band 2, S. 41 и др.

⁵⁶ CHRISTIAN LÄNGER. Terpsichore. Ein Taschenbuch der neuesten gesellschaftlichen Tänze... (Würzburg, 1824), S. 176ff.

⁵⁷ Там же, с. 181.

12 котильонов для пианино от Фердинанда Грубера из Артарии⁵⁸. Написанные полностью в размере 3/4, они однозначно обнаруживают форму рондо, так как она соответствует танцевальной последовательности: после котильонов со 2 по 12 (12 указан как трио) предписывается, соответственно, повторять первый котильон сначала. В течение следующих нескольких лет рондо из котильонов Грубера встречается нам снова и снова как принцип структуры, и это не превращается в формальность⁵⁹. Но уже в 1820-х годах существуют свидетельства о смешении танцев и тактовых размеров⁶⁰.

Итак, особенность котильона как композиции составляет не тактовый вид или иной музыкальный параметр, а свободно изменяемая форма рондо. Согласно этому любые танцевальные произведения могут быть сыграны в соответствии с практической необходимостью. Эта возможность описывается автором танцевальных книг Фридрихом Энгельманном: *«Есть специально сочиненная к этому музыка, однако танцеваться он может под любой вальс или кадрилиную мелодию»*⁶¹.

Именно этот танцмейстер оставляет первое доступное нам танцевальное описание этой формы танца⁶². Он подтверждает, что *«этот занимательный танец сыскал общее одобрение, и восторженно принят до самых высоких слоев общества»*⁶³. С 1826 года принцесса Леонтина Меттерних, дочь австрийского государственного канцлера, регулярно сообщает о котильонах в первых домах Вены и при императорском дворе⁶⁴. Она отмечает в день своего 18-тилетия (5 октября 1828 года): *«Все говорят, что принц Вильгельм фон Пройссен дает в мою честь торжественный прием... Он записал на моем предмете даже день и месяц, когда я танцевала котильон с ним»*⁶⁵. Почти 70 лет этот обычай будет сохраняться неизменным. На простом деревянном предмете — обычно памятном сувенире — постоянные партнеры-танцоры каждого бального сезона записывались, причем среди таких записей можно найти даже знаменитое имя Паллавичини. На этом предмете наряду с обычными танцами отдельными цифрами трижды указан котильон⁶⁶.

⁵⁸ Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., hrsg. von Alexander Weinmann., Wien, 1952, S. 120, Plattennummer 2619.

⁵⁹ См. изображения 2739, 2804, 2990, 3011.

⁶⁰ Из дневника Франца фон Хартманна (Вена, 11 февраля 1827 года) о его партнерше по котильону: *«Она была одиноким, скучнейшим и очень тихим существом, которое не танцевало галопы, и поэтому половину котильона оставалась со мной, просидев рядом...»* Из: Neue Dokumente... , S.83.

⁶¹ FRIEDRICH ENGELMANN. Taschenbuch der Tanzkunst, Darmstadt, 1823. S. 121. Также см. что говорится композитором Шубергом о проигрывании этих частей у WALBURGA LITSCHAUER в: Studien zur Musikwissenschaft (часть 24, издание 1993 года, на с. 248) и Neue Dokumente... S. 73.

⁶² Параллельно ему Гюльшер называет самыми ранними известным ему описаниями движений котильона публикацию 1823 или 1824 года, созданную для Парижа и Рима. (Guilcher, Contredanse, s. 175f). Сначала котильон танцевался в кругах высшего света Парижа, и лишь в 1827 году вводится при дворе, где он считался до тех пор неподобающим.

⁶³ ENGELMANN, Taschenbuch... S. 121.

⁶⁴ LEONTINE, Das intime Tagebuch der Tochter Metternichs von 1826 bis 1829 (hrsg. von Tatiana Fürstin Metternich), Wien, 1990.

⁶⁵ Там же. С. 188.

⁶⁶ Этот предмет (датированный 2 февраля 1896 года) хранится в государственной городской

2.1. О танцевальной форме котильона

В круг становится четное число пар, как минимум — 6⁶⁷ или 8⁶⁸ (максимум определяется размерами помещения⁶⁹). После исполнения двух стандартных фигур (большой круг вправо/влево; приветственные круги с комплиментами, см. рисунок 5)⁷⁰ следует обязательный круг и рефрен, который обозначается как «общий вальс»⁷¹. В противоположность обычной танцевальной практике пары двигались не по чьему-то указанию, а по установленной последовательности оных, начиная с одной или двух танцующих первыми пар⁷², которые начинали вальсировать в пределах круга против или по часовой стрелке. Как только у следующих пар появлялось достаточное количество места, они присоединялись к вальсу. Если ведущая пара вновь достигла своего изначального места, она вставала на окружности напротив ведущей пары⁷³. Если обе танцующих первыми пары начинали фигуру одновременно, это сокращало длительность танца, но давало повод для критики.

Сравнение танцевальных форм котильона

XVIII век	куплеты	девять обязательных, постоянно используемых
	рефрен	вариабельно
XIX век	куплеты	постоянные начало и конец танца, между ними различные туры, выбираемые ведущими парами ⁷⁴
	рефрен	общий вальс

библиотеке Айзенштадта как вещь «огромной достопримечательности» (номер в каталоге XXII/5).

⁶⁷ ENGELMANN, Taschenbuch... S. 121.

⁶⁸ См. также CARLO BLASIS, *Neue vollständige Tanzschule für die elegante Welt*, Ilmenau, 1830 S. 58.

⁶⁹ См. также ENGELMANN, Taschenbuch... S. 121.

⁷⁰ См. также E.D. HELMKE, *Neue Tanz- und Bildungsschule*. Leipzig (1829). S. 276f, 294, Abb. 5. Этот тур восходит еще к Джону Плейфорду: проход дважды за руки по кругу, meet all, и в обратную сторону.

⁷¹ THEODOR HENTSCHE. *Allgemeine Tanzkunst*. Stralsund, 1836. S. 150.

⁷² PAUL BRUNO BARTHOLOMAÏ обозначает их как «пары — правители с севера и юга» (*Die Tanzkunst...* Gießen, 1838, S.178).

⁷³ Реконструкция танцевальной последовательности котильона и других танцев стиля бидермайер была использована в австрийской версии документального фильма *Walburga Litschauer und Hannelore Unfried, Biedermeiertänze*, Nr. C2611.

⁷⁴ Разнообразие туров и беспорядочная свобода замен придают каждому из них собственный вид (HELMKE, *Neue Tanz- und Bildungsschule*, S.117).

2.2. Замечания к особенностям туров котильона

Стабильная дифференциация туров обнаруживается очень рано. Все разнообразные варианты можно разделить на несколько категорий: например, по количеству участвующих пар, способу нахождения партнера, использованному реквизиту.

С одной стороны, котильон черпает вариации из существующего репертуара кадрили и других групповых танцев: так возникают круги, мельницы, цепи и другие типичные для этого танца туры. С другой стороны есть туры, которые выходят из чисто танцевальной области и нередко ставят в центр внимания реквизит. При этом речь первоначально шла о предметах, которые имелись в наличии в танцевальных залах и без того: кресло, стол, игральные карты⁷⁵, носовой платок, ридикюль, перчатки, цветы, кольца... Они применялись для внесения разнообразия, чтобы создавать новые пары на время танца, причем частично случайно, частично — намеренно срежиссированные⁷⁶. Один долговечный тур записан для нас жителем Вены: *«Первый кавалер ведет свою даму в центр, все кавалеры или только четвертый и шестой танцуют вокруг этой дамы круг, дама бросает рукой в высоту ботинок, и кавалер, который его ловит, вальсирует с этой дамой»*⁷⁷.

Параллель с мотивами, которые есть еще в мемуарах Джакомо Казановы, способствует новому взгляду на восприятие танца. Казанова сообщает о посещении зала в Берне, бывшем также одновременно и борделем. Когда Казанова хотел войти в кабинет, он был окружен «толпой подчиненных девочек»: *«Как султан, выберу ту, чей носовой платок мне больше всего понравится...»*⁷⁸. В патриархальных общественных структурах экспрессивный принцип награды и право выбора партнерши остаются у мужчин. В магическом круге котильона отношения эти переворачиваются. Как противовес реальной, регламентированной законом ситуации с женским правом, в эпоху бидермайер возникает что-то вроде микрокосма искаженного мира.

Вне танцевальной залы даме не позволено самостоятельно выбирать себе партнера по танцам или даже отказываться от его выбора. *«На общественных балах дочь зависит от родителей, кавалер должен спрашивать у сопровождающей женщину мужчины и должен получить разрешение, если хочет танцевать с дамой. Если ему в сем отказывают, то еще следует спросить о причине. Даме после этого запрещено танцевать с другим. Если дама поз-*

⁷⁵ Традиционные отношения танца и игры — также как и игры в карты — проявляет себя и в понятии «Redout». *«Redout/Ridotto в Венеции, а также в других местах, где существует карнавал, называют место, в котором замаскированные встречаются, чтобы поиграть, танцевать и использовать другие увеселения... В Венеции оно существует в нескольких залах, в которых также нередко играют в игры Bassetta и Charta достаточно свободно»* (ZEDLER, Universal-Lexicon, 1741, Band 30, Sp.1645).

⁷⁶ См. BERNHARD KLEMM, *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig, 1887. S. 183ff.

⁷⁷ C. W. WIENER, *Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen*. Zwickau, 1829. S.143.

⁷⁸ GIACOMO CASANOVA, *Geschichte meine Lebens*. Berlin, 1965. Band VI, S.195.

воляет себе придти на общественные танцы без сопровождающего мужчины или родителей и принимает защиту от кавалера, то он может требовать, чтобы его как защитника каждый желающий танцевать с дамой спрашивал о разрешении, в котором он может отказать или дать его. Без защиты же никакая дама не может отказать кавалеру в танце, так как это может иметь наихудшие последствия для нее, и лучше было, если она при этом вообще не танцевала, но еще лучше — если дама отказывала тонко, под благородным предлогом, тогда она сможет сохранить свое лицо»⁷⁹.

Это ограничение свободы женщин компенсируется во многих турах котильона. Одна из таких фигур стала частью поговорки у нас⁸⁰: каждый получил корзинку. Для дамы ставят в центре круга кресло. Из двух приглашающих ее кавалеров дама выбирает одного, а другому дает корзинку⁸¹. Даже сегодня мы смягчаем отказ тем, что используем выражение «давать корзинку» как способ выразить сожаление.

Свобода действий у женщины и увеличивается в так называемых «особых турах», позднее названных «важные туры»⁸². Столетия танец сохраняет дух Бидермайера в этих «особых турах», и они используются вплоть до наших дней для веселых танцевальных игр и социальных танцев⁸³.

Джон Уолш описывает в 1718 году «Джон Сандерсон, или кухонный танец» как «старый круговой танец», в котором распределение ролей не связано с половой принадлежностью танцующих⁸⁴. В процессе диалога между танцорами и музыкантами, число танцующих последовательно увеличивается и снова сокращается:

Танцующий:	This Dance it will no farther go. (Этот танец не может продолжаться.)
Музыкант:	I pray, good Sir, (I pray you, Madam,) why say you so. (Молю Вас, сэр (Мадам), объясните, почему?)
Танцующий:	Because Joan (John) Sanderson will not come too. (Потому что Джоан (Джон) Сандерсон не идет с нами.)

⁷⁹ HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule. S.97.

⁸⁰ Прим. ред. — в немецком языке.

⁸¹ Там же, с. 288ff. Этот игровой тур жив до нашего времени, однако, тем не менее, он соответственно изменился, так как изменились отношения партнеров. См.: EWALD BÄULKE, Lustige Tanzspiele und Scherztänze für Parties und Feste. Niedernhausen/Taunus, 1994. S. 46f.

⁸² Прим. ред. дословно — «шейные туры».

⁸³ EWALD BÄULKE, Lustige Tanzspiele und Scherztänze. S.39.

⁸⁴ JOHN WALSH, The Compleat Country Dancing-Master. London, 1718. S.19, Abb.6.

Музыкант:	She (he) must come too, and she (he) shall come too, and she (he) must come whether she (he) will or no. Она (он) должна пойти, она (он) пойдет, она (он) должна пойти где бы ни была.)
-----------	---

Вновь присоединившиеся должны идти по кругу, кланяясь и приветствуя всех танцующих поцелуями.

Танцующий:	Welcome, Joan (John) Sanderson, welcome, welcome. (Приветствуем тебя, Джоан (Джон) Сандерсон!)
------------	--

Дальше количество танцоров определяется в третьей части текста:

Танцующий:	Because Joan (John) Sanderson will not go fro. (Потому что Джоан (Джон) Сандерсон не уйдет.
------------	---

При этом музыкант, отвечая в своем тексте «come too» («придет» или «go fro» («уйдет»)), определяет дальнейшее развитие событий. Как прощание отвечают, например, следующее (рисунок 6):

Танцующий:	Farewell, Joan (John) Sanderson, farewell, farewell (Прощай, Джоан (Джон) Сандерсон!)
------------	---

Новое общество формируется социально-экономическими изменениями. Женщина, ограниченная домашним бытом и осуждаемая даже за умеренную общественность, активно действует в свободном мире игры. Находящийся в распоряжении в танцевальном зале реквизит — носовой платок — становится несравненно более важным предметом, чем он есть на самом деле, и может быть передан дальше⁸⁵.

«Первая дама берет носовой платок, оставляет в каждой руке по его кончику и танцует с ним в направлении какого-нибудь кавалера, либо чтобы про-

⁸⁵ См. там же, Abb. 7. А также: BERNHARD KLEMM, *Katechismus der Tanzkunst*, Leipzig, 1887, S.200.

вальсировать мимо него, либо — с ним. Во первом случае она расстилает платок перед ногами, держа два его кончика, и когда как кавалер быстро падает на колени, она тянет платок прочь, и он, «наказанный», стоит на коленях. Таким образом дама проходит мимо нескольких кавалеров. Если же кавалер опережает ее быстро преклоняя колена, и она не может забрать у него платок, то ее игре настал конец. Если она хочет получить платок назад, ей придется вальсировать с этим кавалером, после чего они смогут вернуться на ее место. Этот тур доступен для всех дам зала» (Рисунок 7)⁸⁶.

2.3. Котильонное производство: «Котильон — конфетное изобилие»

Во второй половине столетия розыгрыши уже не совершаются с помощью имеющихся в танцевальном зале предметов; вместо этого развивается широкая индустрия котильонного реквизита. Например, учитель академического танца Карл Харашин рекламирует: «необходимые к декоративным фигурам средства и реквизит в Вене всегда можно купить в М. Thielen's Spielwaaren- und Cotillon-Confectionsgeschäft, город, Кэртнерштрассе 14, внутри фабричного здания, каковая фирма исполняет такие заказы для наиболее популярных туров»⁸⁷. Эдмунд Валлер в 1893 году идет еще дальше, помещая в описаниях туров «маленькую выписку из иллюстрированного каталога котильонов фирмы Джоуль. С. Шмидт, придворный поставщик, Эрфурт... Фабрика для изготовления предметов котильона» — 41 предмет помещается у него в описаниях 43 туров котильона (рисунок 8)⁸⁸.

О коммерциализации котильона жалеет Г. Десрат. Он видит существенное различие между котильонами первой и второй половины столетия в том, что старая форма предъявляла более строгие требования к духу танца и шуткам танцующих, нежели новая, которая нужна только на потеху праздных покупателей⁸⁹.

В век Зигмунда Фрейда среди этих принадлежностей выпускаются многие предметы, содержащие однозначно сексуальную символику. Например, Карлом Харашиным описан тур, опубликованный в Вене в 1878 году: «Путь к желаемой партнерше по танцам перекрыт большой ширмой, затянутой бумагой. Если танцор не сможет этот барьер пробить, то у следующего кавалера есть шанс сделать это»⁹⁰.

Основные игры подобного вида объединяются в «Парижской танцевальной книге» 1884 года, среди них есть и тур «Ключ и сердце»: «Даме передается большое сердце из картона, которое украшено замком; 2 кавалера пробуют,

⁸⁶ HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule. S.284.

⁸⁷ CARL HARASCHIN, Album für Cotillon-Touren, Wien, 1878, S.92.

⁸⁸ EDMUND WALLNER, Polonaise, Contretanz, Kotillon. Ein Tanz-Vademecum. Erfurt, 1893. S.139ff. (См. рисунок 8).

⁸⁹ См. G. DESRAT, Dictionnaire de la Dance. Paris, 1895. S. 109.

⁹⁰ HARASCHIN Album, № 31.

чей ключ откроет замок дамы. Тот, кто достиг в этом успеха, передает даме маленькое сердце и танцует с ней»⁹¹.

Другие туры карикатурно изображают отношения мужчины и женщины. Например, один из них позволял ловить мужчин в буквальном смысле слова: «*желающая танцевать дама садится в кресло и берет удочку, на конце которой висит печенье; после этого кавалер-распорядитель ведет нескольких кавалеров, которые становятся на колени и пытаются поймать сладкую приманку зубами; победивший танцует с дамой вальс*»⁹².

Вот описание более сложной версии этой или другой подобной фигуры, «*Маленькая дудка и тапок*»: «*и то, и другое передается украдкой желающим танцевать: кавалером — тапок какой-нибудь даме, а дамой — маленькая дудка какому-нибудь кавалеру; тогда последний из дудки извлекает громкий звук и ему отвечает дама с тапком*»⁹³.

В последнем примере опускаются указания на некоторые моменты этого общеизвестной игры. У Хелмке два кольца распределяются вышеупомянутым способом еще в 1829 году⁹⁴, таким же образом проводится та же самая игра в Париже с двумя пятифранковыми монетами (она описана Десратом⁹⁵), а через 50 лет после Хелмке снова всплывает «ухаживание с маленькой дудкой и тапком».

2.4. Туры котильона — Крылатые выражения

Между турами котильона и крылатыми фразами можно выявить взаимосвязи. Уже описанные фигуры, в которых «отказывают» или «ловят себе мужчину» повторяются в котильонах регулярно в разных инсценировках и с разными нюансами. Вследствие этого они гарантировали себе постоянное место в нашем сегодняшнем словоупотреблении.

Уже в 1829 году Хелмке использует для описания танцевальных порядков некоторые выражения⁹⁶, сохранившиеся до наших дней в книге этикета Элмайера. Хорошее поведение в ней представлено в наглядных примерах. У Хелмке описана картинка, на которой недоброжелательная дама сидит на кресле и кавалер, очевидно разочарованный, держит в руке корзинку. Подпись к иллюстрации гласит: «*Кавалер, который получил корзинку, <...> с поклоном удаляется*»⁹⁷. Это полное соответствие значения и внешней формы не вызывает сомнения в конкретном значении этого выражения, тем более, что котильонные

⁹¹ CARLO BLASIS, Nouveau Manuel Complet. Paris, 1884. S.67.

⁹² G. DESRAT, Traité de la Dance. 1909 (?). S.181.

⁹³ KLEMM, Katechismus... S.201.

⁹⁴ HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule, S.293.

⁹⁵ DESRAT, Traité... S.180.

⁹⁶ HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule. S.89.

⁹⁷ NORA und DIETHER SCHÄFER-ELMAYER, Der Elmayer. Gutes Benehmen wieder gefragt. Wien, 1969 (1982). S.127.

туры имеют долгую традицию применения, дожившую до наших дней⁹⁸.

Кажется, что нет такого знатока танцевальных игр, который не указал бы картинку с корзинкой в этимологическом словаре немецкого языка с пояснением: «*передача корзинки происходит от обычая, когда при приближении нежелательного человека ставят корзинку на землю*»⁹⁹. Может быть, корень котильонных игр намного более стар, и практика подачи корзинки в нем не так уж часто. Здесь, однако, она получает самую важную часть своего значения, которая сохраняется неизменной более 150 лет в словах и сюжете. Исследование этой традиции было бы очень интересно.

2.5. Композиции котильонов — Композиции для котильона

С самого начала котильон имел особенности в музыке и танце:

*«Что же касается музыки, то она играет почти без перерывов, так как количество танцующих пар изменяется — то меньше, то больше, из-за чего становится невозможным обыграть каждый тур таким образом, чтобы он совпадал с окончанием музыкального круга. Лучше всего в таком случае продолжать танцевальный круг и после окончания не останавливаться в танце до тех пор, пока музыка не закончит свой круг, и уже затем начинать следующий тур вместе с новой музыкальной фразой»*¹⁰⁰.

Позднее причиной для сложного сочетания музыки и котильона называется «неупорядоченный свободный набор» туров¹⁰¹, который танцующие гибко приспособливают к своим возможностям. Из-за этого пропадает какая-либо привязка разрастающихся по длине туров к соответствующей им музыке.

Этим обстоятельством также объясняется и факт, что у Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса музыкальные произведения с названием котильон встречаются очень редко. С другой стороны, несколько музыкальных прозвищ, например, величание И. Штрауса «отцом суматошной кадрили» (опус 196), напоминают об одноименных турах котильона. У Десрата кавалерам выдают маленькие музыкальные инструменты, на которых они играют одновременно, соревнуясь в своем искусстве перед дамами¹⁰².

Некоторые названия танцевальной музыки у Штрауса-сына обнаруживают заметную параллель с названиями туров котильона и заставляют предположить, что он обращал внимание на их тесные связи.

Например, название «Полька-шутка» (опусы 17 (Jux-Polka) и 72 (Scherzpolka)) может восприниматься как общее указание на их возможное применение в шуточных турах. Премьеры этих сочинений прошли 24 января 1846 года в Залах Штрауса и 28 ноября 1849 года в Шперле на большом

⁹⁸ См. EWALD BÄULKE, *Lustige Tanzspiele*. S.46f.

⁹⁹ FRIEDRICH KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, 1989. S.404.

¹⁰⁰ ENGELMANN, *Taschenbuch*. S.122.

¹⁰¹ HELMKE, *Neue Tanz- und Bildungsschule*. S.117.

¹⁰² DESRAT, *Traité...*, S. 193.

танцевальном вечере у Катарини¹⁰³. Королевский танцор и учитель танцев Фрайзинг рекомендует использовать шуточные туры только в маленьких обществах¹⁰⁴.

В противоположность эти двум примерам из первой половины столетия, когда в центре внимания находятся реквизиты будничные (при условии, что они вообще используются), во второй половине столетия появляются параллели с приобретающими значение аксессуарами котильона.

Заголовок «Букет кадрилей» (opus 135) демонстрирует разнообразное использование цветов или букетов как реквизита котильона. Целлариус в 1847 году свидетельствует о нейтральном отношении к полу: цветы передаются как маленький подарок свободно выбранному партнеру по танцам¹⁰⁵. В то же время маленький букет цветов приводится как знак симпатии в «Венской танцевальной книге» Эдуарда Райзингера. Дама распределяет между отвергаемыми кавалерами с одной стороны цилиндр, который должен держаться открытым до конца тура, и с другой стороны — предметы (рисунок 9), с которыми нужно подходить к отдыхающим танцующим¹⁰⁶. Для этой цели готовятся «котильонные букеты из живых, искусственных или сухих цветов с упаковкой или без неё» (рисунок 10)¹⁰⁷. На весеннем празднике 23 мая 1853 года, на котором происходила премьера выше названного «Букета кадрилей» настоятельно рекомендовалось применение цветов в котильоне. Также букет присутствует в названии быстрой польки (opus 380) «Маленький бальный букетик», созданной по мотивам оперетты «Жмурки» 1887 года. Игра с завязанными глазами, пожалуй, не может считаться изобретением XIX столетия, однако, ее использование как популярного тура котильона доказано с 1847 года, когда для её исполнения рекомендуются вальсы или польки¹⁰⁸.

Какие именно «цветы» производила котильонная индустрия показывает Харашин. Для первого такого тура, «Восточной розы», необходима искусственная роза, на которой сидит бабочка с подвижными крыльями. Нитью, которая пропущена в стебле, крылья бабочки могут приподниматься и видно, что на нижней стороне оных написаны сочетания мифологических имен — таких, как «Плутон и Прозерпина», «Амур и Психея»¹⁰⁹. У И. Штрауса-сына есть полька-мазурка «Цветок фантазии» (opus 241), не совпадающая по времени с выше упомянутой, и, возможно, для нее образцом послужила «Восточная роза» Харашина. Вполне возможно, что один из ранних вариантов этого сочи-

¹⁰³ Все указания о подобных датах получены из: MAX SCHÖNHORN, Lanner, Strauß, Zieher. Wien, 1982.

¹⁰⁴ A. FREISING, Neuestes Saison-Tanz-Album. Berlin, 1857 (?). S.54. Также см.: KLEMM, Katechismus. S.197.

¹⁰⁵ CELLARIUS, La Dance des salons. Paris, 1847. S.142.

¹⁰⁶ EDUARD REISINGER, Die Tanzkunst und die Tänze, 3 Vermehre Auflage., Wien, 1889. S.140. (Abb.9).

¹⁰⁷ WALLNER, Polonaise. S.177 (Abb.10).

¹⁰⁸ CELLARIUS, La Dance. S.154.

¹⁰⁹ HARASCHIN, Album. 1. Tour.

нения имел подобное название, потому что для цветочных туров использовали именно эту музыку.

В «народном саду» 16 декабря 1855 года впервые звучала полька-мазурка ‘Le Papillon’ («Бабочка», опус 174). Клемм считает, что название тура соответствует фигуре «ловля бабочки». Дамы с бабочками, укрепленными резинкой на прутах ивы, приманивают кавалеров, которые пытаются их поймать, используя для достижения этой цели сачки. *«Если ловля затягивается, дамы могут начинать поддаваться»*¹¹⁰. У Райзингера в комментарии XX к «Котильонным предметам в экстравагантных турах» можно найти такое описание игры «Танцующие бабочки»: *«представлено 6 шапок-бабочек из самого тонкого шелка, окрашенных в разные цвета — тонко выполненных — для кавалеров. Также 6 аналогичных предметов для дам, более изысканно оснащенных...»*¹¹¹. Здесь нет ни слова о крыльях, но шапки кавалеров подобны античным. Видимо, следует проводить параллель с античным «Гермесом окрыленным» (рисунок 11).

Для исполнения фигуры 104 (по Десрату) — ‘Le Postillon’ — необходимо большое ожерелье с громкими бубенчиками, которое дама надевает избранному кавалеру как знак своего решения¹¹². Для этого тура предпочтительна музыка в ритме польки. Случайно или нет, опус 317 Штрауса-сына озаглавлен ‘Postillon d’amour’ и является французской полькой. И этот тур, и тур № 102 ‘La Poste’, в котором танцевальная пара как будто связывается кнутом и остается им связанной во время вальса¹¹³, подходят для карнавального шествия, подобного тому, на котором 10 марта 1867 года ‘Postillon d’amour’ и был первый раз представлен.

Как возможное танцевально-шуточное соответствие «Польке шампанского» (опус 211), музыкальной шутке 1858 года, можно указать тур с кубками для алкогольных напитков. В данном случае в качестве отказа дама передает наполненный стакан. Для этой сцены в центре зала специально ставят стол и стул, и вокруг них можно исполнять следующие туры котильона.

Изобилие вариантов оставляют и другие заголовки: например «Кадриль бижутерии» (опус 169), «Мелочь» (опус 190), или «Венские конфеты» (опус 307). Мелкие драгоценности, денежная мелочь, конфеты и прочее включаются в последовательности танцевальной игры в бесчисленных вариантах. Как курьез можно вспомнить тур «Водолеение доктора Кнейппа», упомянутый Эдмундом Валлинером, для исполнения которого необходимы наряду с «отпечатками голых ног» (которые нужно вкладывать в бальную обувь) еще и наполненная конфетами лейка. При закупке реквизита указывается (рисунок 12): *«Это великолепие производит оглушительный эффект»*¹¹⁴.

¹¹⁰ KLEMM, Katechismus. S.202.

¹¹¹ REISINGER, Tanzkunst. S.224 (Abb.11).

¹¹² DESRAT, Traité. S.191. Параллельные мотивы можно найти в туре «Гавайская коронация с венками из цветов для гостей».

¹¹³ Там же. С. 190.

¹¹⁴ WALLNER, Polonaise. S.144. (Abb.12).

В качестве музыки, согласно законам импровизации, могли быть употреблены как указанные, так и иные композиции, но, с другой стороны, чистое вдохновение сценического сюжета предполагает использование соответствующих композиций, что должно еще быть изучено.

2.6. Перемена танца, перемена шагов

Исполнение туров под мелодии известных музыкальных произведений подтверждает, что использовались модные танцы своего времени. Первоначально выбирались вальс, галоп, кадрили, позднее — полька, мазурка, сменяющаяся полонезом и шоттишами, затем — тирольская и французская польки, полька быстрая, рейнская, полька-мазурка, — котильон мог исполняться под мелодию любого бального танца¹¹⁵.

При этом эволюция шага вальса была не настолько значима для рефренов модных танцев, как это может показаться на первый взгляд. Понятие «вальс» не привязано в котильоне ни к определенному тактовому размеру, ни к определенной технике исполнения шага¹¹⁶. Принадлежность к этому танцевальному виду определяет только продолжительное парное кружение. Способы передвижения: круговой шаг, прыжки, прямой шаг, — могли задаваться как непосредственно тактовыми размерами, так и через различные ритмические последовательности и скорости. В котильоне упоминается использование специфического вальса-галоп в 2/4 такта¹¹⁷, венские мастера рекомендуют «променад» на 2/4 такта, так как он «в длительности менее утомителен, чем венский [вальс]»¹¹⁸. Дольше всего бытуют упоминания о применении быстрых (иначе называемых венскими или долгими) и шотландских вальсов¹¹⁹. Обеднение форм вальса компенсируется в котильоне последовательным появлением новых фигур.

Насколько терминология может быть дезориентирующей видно на примере польки. Цорн выучил её «как ребенок знает своего отца» под названием «шотландский вальс» еще 1835 году¹²⁰; Фрайзинг также подтверждает в 1857 году, что в современном ему виде она очень похожа на известный вальс-экосез (шотландский), только шаг резче, четче и танцор ногу сдвигает в бок и вверх так, что слышен удар, особенно при опускании¹²¹.

Для исполнения котильона подходили любые существовавшие тогда шаги. *«Простой шаг как таковой — это второй уровень мастерства, даже ес-*

¹¹⁵ OSKAR GUTMANN, Grundsätze. S.181. Три котильона с партнерами присутствуют в текущем репертуаре ежегодного Венского бала Конкордии и соответствуют статусу бала.

¹¹⁶ Практические вальсовые шаги можно увидеть на видео танцевального ансамбля Hof-Dantzer (например, описание шага №71). Об исследованиях вальса также смотрите: Hannelore Unfried. Von einer Polizei-Tanzuhr. Erlaubte Höchstgeschwindigkeiten für den biedermeierlichen Gesellschaftstanz?.. См. в: Vom Pasqualatitahaus, Heft 3. 1994. S.31–45.

¹¹⁷ См. в: HENTSCHEKE, Allgemeine Tanzkunst. S.150.

¹¹⁸ WIENER, Gründliche Anweisung. S.138f.

¹¹⁹ LÄNGER, Erinnerungs-Buch. S.112.

¹²⁰ FRIEDRICH ALBERT ZORN, Grammatik der Tanzkunst. Odessa, 1887. S.203.

¹²¹ FREISING, Neuestes Saison-Tanz-Album. S.37.

ли танцор не в состоянии делать иные шаги. Однако искусный и опытный танцор изыщет здесь самую прекрасную возможность показать свой навык в самых разнообразных шагах и в самом прекрасном кружении»¹²². Возможно, банальной причиной критики котильона Лангером («котильон, полнейшая безвкусица»¹²³) было ограничение на используемые шаги и их уровень сложности. Изменения в реквизите, музыкальные изменения и соответствующие им изменения шагов, которые создают котильон, являлись взаимозависимыми факторами.

2.7. Изюминка танцевального общества

В течение десятилетий котильон завоевывал твердое место как «изюминка танцевального общества»¹²⁴. Если изначально он мог ставиться в любой место бальной программы¹²⁵, то уже в начале 1840-х годов он танцевался обычно под завершение бала¹²⁶.

В процессе превращения котильона в финальный танец растет число танцоров, принимающих в нем участие. *«Все знают то важное место, которое котильон получил на наших танцевальных вечерах. Знают, какое воодушевление он вызывает в конце бала, который не воспринимается завершенным, если как эпилог в нем не было котильона, который заканчивается с точки зрения любителей и любительниц вальса всегда слишком рано»*¹²⁷.

2.8. Начало танца. Устроитель — кавалер-распорядитель

При Десрате в котильоне должны были участвовать почти все¹²⁸, при этом из-за растущего числа пар предполагалось, что «самая интересная часть наших фигур»¹²⁹ должна направляться и оформляться искусной рукой. Как в английском лонгвее первая пара формирует танец из популярной последовательности танцевальных фигур, используемых столетиями, так и в котильоне рефрен, собранный из последовательности нескольких туров, получал особый статус. У английской танцевальной последовательности присутствует ощущение завершенности, которое возникает после фазы создания, развития

¹²² ENGELMANN, Taschenbuch. S.121.

¹²³ LÄNGER, Erinnerungs-Buch. S.117.

¹²⁴ WALLNER, Polonaise... S.84.

¹²⁵ 28 января 1883 года котильон открывал вторую часть программы на балу в Вене (см. в: Tanzordnung zum Gesellschaftsballe der Humanioeren am 28 Jänner 1883. Wiener Stadt und Landesbibliothek. E180164). По свидетельству принцессы Леонтины Меттерних он стоял на предпоследнем месте на балу французского посла Карамана, а также был завершением бала Conte de Bray (см. в: LEONTINE, Tagebuch, S.178).

¹²⁶ См. в: P. LAHIRE, Das non plus ultra der Tanzkunst. Nordhausen, 1842. S.77.

¹²⁷ CELLARIUS, La Dance. S.131.

¹²⁸ DESRAT, Traité... S.151.

¹²⁹ DESRAT, Traité... S.149.

и завершения, также, как и в рефрене котильона, причем как у исполнителя, так и у зрителя. Котильонные игры и танцевальные последовательности из-за обычно неограниченного времени завершаются взрывным ростом количества участников. При этом затруднительная задача определять правильную длительность этого танца достается танцору-распорядителю, объявлявшему о завершении¹³⁰, а позднее отмечавшему окончание фигур и танца ударом в бубен¹³¹. Эта практика также находит отражение в произведениях Штрауса-отца (и переходит в произведения его сына)¹³².

Понятие бального распорядителя возникает в XIX веке. Его роль на частных балах доставалась в первую очередь дочери или сыну хозяина дома¹³³. Успех и удача котильона в высшей степени зависели от способностей распорядителя¹³⁴. Задачи, которые он решал, изменятся с изменением котильона.

В случае если отдельные фигуры, которые предполагалось использовать в котильоне, вообще неизвестны его участникам или даже не изучены заранее (как Роллер советует это еще в 1843 году, и как это было на практике¹³⁵), то *«объяснения от кавалера-распорядителя превращались в утомительно скучный тур»*, в котором *«присутствующие танцующие ведут себя так, как если бы они были учениками, в то время как роль преподавателя исполняет распорядитель, а эти занятия отнимают времени часто в четыре раза больше, чем само исполнение»*¹³⁶. Роль распорядителя, первоначально знатока танцев, таким образом, все больше приближалась к роли танцмейстера-затейника или аниматора, у которого находятся в запасе на каждый сезон новые игровые аксесуары¹³⁷.

В завершающемся XX столетии на богатом традициями Балу Конкордии в Венской ратуше функция руководителя котильона ежегодно поручается представителям общества Гюнтера Бара. Включение в это большое бальное мероприятие учебной игры, в которой опознаются отдельные фигуры котильона, уже не имеет прежнего смысла и потому не требует того, чтобы исполняться именно в конце бала. Теперь он идет всего один час, вскоре после традиционной полуночной кадрили. Возникшие в течение последних лет различные телевизионные шоу тоже сохраняют большое количество идей, унаследованных от туров котильона. В этих шоу решение ведущего определяет существование таких игр.

¹³⁰ CARLO BLASIS, Nouveau Manuel. S.51f.

¹³¹ DESRAT. Traité... S.151.

¹³² См. . в: Gesamtausgabe, Band 7. S.138.

¹³³ См. в: Neue Schubertdokumente, S.28, а также в: DESRAT, Dictionnaire de la Dance. Paris, 1895. S.109.

¹³⁴ См. в: DESRAT. Dictionnaire. S.109.

¹³⁵ См. письма Антона фон Ревертераса к Анне фон Хартманн. Пржемысль, 25 января 1824. Neue Schubertdokumente. S.41.

¹³⁶ ROLLER, Systematisches Lehrbuch. S.253.

¹³⁷ CARLO BLASIS, Nouveau Manuel. S.64.

2.9. Распорядитель и капельмейстер

Тесное сотрудничество распорядителя и капельмейстера вытекает также из требования, что первый должен «занять место, лучше всего — непосредственно перед оркестром», так как «цельность линии» также вменяется ему в обязанность¹³⁸. Кто задает тон в котильоне описано подробно: *«устроитель останавливает музыку, слушая из зала, и, при желании, позволяет музыкантам сделать маленькую паузу перед началом следующего тура»*¹³⁹. Блазис пишет: *«Он командует оркестром, который согласно его указаниям заменяет танцы, прекращает играть или снова повторяет»*¹⁴⁰.

Здесь и распорядитель, и дирижер опираются на практику XIX столетия. Пожилой дирижер-профессор Эдуарда Маку (родился в 1901 году) вспоминал свои музыкальные опыты из времени монархии. Он играл музыку к котильонам Бала Конкордии. Чтобы урвать в возможностях огромное количество участников, близкое 300-м, только в одном туре допускалось образование новых пар¹⁴¹. Так как число танцующих котильон было ограничено размером помещения, то одни и те же части реквизита должны были покататься танцорами как право на участие в котильоне. Длина играемой для этого танца музыки зависела от хода тура котильона (рисунок 13).

2.10. Венский котильон — Берлинский котильон

Все возрастающее количество пар, все более редкое использование отдельных долгих показательных туров, а также все более долгая подготовка будущих туров оказывают всестороннее воздействие на установки танца. Уже с середины столетия *«стало обычаем, что господа и дамы сидят в большом кругу»*¹⁴², что принято у радующейся танцу венской публики на протяжении уже долгого времени. Этот танец называли именем «котильон», а в Австрии он же исполнялся под названием «венский котильон». Так как он был довольно утомителен в том виде, в котором он танцует в Вене, то кое-где упоминается почти несуществующий спокойный танец, который был копией французского котильона, исполнявшийся главным образом в Северной Германии и носивший имя «берлинский котильон». Что именно названо подготовкой «танца спокойствия», становится ясно из того обстоятельства, что во время танца необходимо *«уметь себя подать, сидя на предоставленном кресле или креслах так долго, сколько потребуется, чтобы все полностью протанцевали, вернувшись к начальному человеку или закончили одну фигуру, в то время, как для Венского*

¹³⁸ F.W. Rocco, Die natürliche und künstliche Bewegung des Körpers. Halle/Saale, 1857. S.65.

¹³⁹ Там же. С.67.

¹⁴⁰ CARLO BLASIS, Nouveau Manuel. S.51.

¹⁴¹ См., например, рисунок 13 «Котильонная пара», там предлагается для продажи специфический котильонный реквизит.

¹⁴² F.W. Rocco, Die natürliche und künstliche Bewegung des Körpers. Halle/Saale, 1857. S.65.

котильона скорее характерно непрерывное движение»¹⁴³. Этот более активный локальный вариант может возникнуть на выдающемся значении Венской танцевальной музыки семьи Штраус и восхищении оной ее современниками.

2.11. Сценические, постановочные формы

Борьба за право свободного выбора на общественных балах.

Котильон в течение XIX столетия использует наряду с чисто танцевальными турами постановочные элементы в виде различных сцен во все большем и большем количестве. Даже в эру Меттерниха боялись возмущений, появившихся из необходимости общественных изменений, которые показала Французская революция и находили возможность успокаивать их. Как в театре, искаженный мир инсценируется в некоторой общественной «ячейке». Политическая и социальная реальность извращается на время котильона, искажается до противоположности, шаржируется или игнорируется. Из-за неприятного факта, что власть принадлежит мужчинам, женщина ищет тайную возможность командовать и находит её во многих турах котильона, особенно — в игровых турах, шутках. Сражение за право политического выбора, определяющая идея XIX столетия, реализуется в закрытом кругу танца до тех пор пока, наконец, власть не перестает сопротивляться растущему общественному давлению и идея не переходит в законодательную область.

Психологическое действие этого игрового бального танца отмечает Густав Фрайтаг: *«Наука и искусство управления государством не изобретут ничего нового, что так удовлетворяло бы столь многим потребностям человеческого рода, как котильон»*¹⁴⁴. Клемм называл одну из этих потребностей: *«право свободного выбора»*¹⁴⁵.

При исполнении многих туров актерские способности дополняют, как извещает Фрике, наслаждение зрителей внутри и вне круга котильона (рисунок 14)¹⁴⁶.

¹⁴³ EDUARD REISINGEN, Die Tanzkunst und die Tänze, 3 vermehrte Auflage, Wien, 1889. S.148f.

¹⁴⁴ Цитата по: ALBERT CZERWINSKI, Brevier der Tanzkunst. Leipzig, 1879. S.220.

¹⁴⁵ КЛЕММ, Katechismus... S.183.

¹⁴⁶ Здесь идет речь о исполнении тура, для которого не нужен реквизит, — «Клубки». Цепочка дам в спиральном движении перемещивается с цепочкой кавалеров, которые готовятся *«к решающему нападению. Проведенная в левое крыло первым кавалером труппа... кружится с дамами в получившемся положении. При этом последний кавалер правого крыла стремится соединить свою правую руку с правой рукой той дамы, которая смогла бы полностью закрыть «клубок» снаружи. При непрерывно продолжающемся кружении кавалеров влево «клубок» постепенно запутывается, особенно если теснимые дамы вовсе не стремятся зигзгом способом встречного движения расстроить или, по меньшей мере, замедлить их движение и решение происходит... в стратегическом смысле: фаланга кавалеров покидает беззащитный до тех пор строй дам (ограниченный руками), проникает в рассредоточенные стаи милостивых героинь, самостоятельно опрокидывается на спину и удаляется с призом победителя в общей польке»* (Klemm. Katechismus... S.197, см. рисунок 14). *«Можно ли замечать борьбу полов в воинственных словах на гладком танцевальном паркете?»*

Также для тура котильона рекомендуют драматический порядок: «В целом, не может оставаться незамеченным, что каждая фигура показывает три основных момента в связи с ней:

- 1) вступление (подготовка),
- 2) воспроизведение (изображение),
- 3) решение (окончание)»¹⁴⁷.

В самом раннем описании Энгельманна котильон признается как «подходящий для того, чтобы предоставить танцору, также как и зрителю, возможность к самой приятной беседе»¹⁴⁸. При этом танцору достается, как и во многих фигурах контрдансов и кадрилей, двойная роль и исполнителя, и зрителя. Увеличение времени из-за длительности и количества танцующих способствовало смещению танцевальной части в пользу части пассивно-наблюдательной. Первоначально стоявшие в кругу, танцоры конца XIX столетия рассматривают отдельные туры из удобных кресел, словно из театральной ложи, и покидают их только тогда, когда в музыкальной форме «концерто грассо» снова начинается активная часть общего хоровода.

Исходя из этого, везде, где и без того не все участвуют в котильоне, существует «круг зрителей». «[...] Те, которые присутствуют только как зрители или персоны, обязанные находиться на балу, а также те, кто ищет беседы в других помещениях, – все перед началом котильона стекаются в танцевальный зал, чтобы радоваться прелестному виду общества»¹⁴⁹.

При этом оформление в виде постановок отдельных маленьких сенок выводит котильон с его самостоятельным существованием¹⁵⁰ в отдельную традицию, и, сверх того, он отличается особыми формами танца¹⁵¹.

Крупный хореограф XX столетия Джордж Баланчин указывал на временной сценический характер котильона. Он выбрал этот танец как обрамляющее действие для созданного в 1932 в Монте-Кристо балета «Котильон». Рука судьбы, которая вмешивается в традиционный бал, вводит популярный тур Фрайзинга «Занавес»¹⁵² (рисунок 15)¹⁵³.

Об актуальности, понятности и вневременности сцен котильона дают предствление программы «Придворных танцев» в Вене. Реконструкция и сценическая подготовка нескольких котильонных игр образуют основную часть исторических танцевальных программ XIX столетия. Как будто видимые через лупу, общечеловеческие ситуации воспроизводятся и переосмысливаются в нем с юмором, для того, чтобы улучшить жизнь.

¹⁴⁷ KLEMM, Katechismus... S.184.

¹⁴⁸ ENGELMANN, Taschenbuch. S.122.

¹⁴⁹ W.K. VON JOLIZZA, Die Schule des Tanzes. Wien, 1907 (?). S.89.

¹⁵⁰ См. в: GUILCHER, La Contredance. S.80.

¹⁵¹ На титульном листе указаны случаи исполнения контрдансов: при дворе, в театре и на официальных балах. Смотрите в: JOHN WALSH, The Compleat Country-Dancing-Master.

¹⁵² FREISING, Neuestes Saison-Tanz-Album. S.61. Единственная возможная помощь для выбора дам – это поднятый пальцем кавалера скрывающий занавес. См., например, рисунок 15.

¹⁵³ См. в: International Dictionary of Ballet, Martha Bremser, Detroit, 1993. (V.1, S.305ff).

У Фрайзинга в книге помещен плакат с изображением человека с двумя разными половинами лица. В игровом туре «Портрет» партнеры по танцам выбирают попеременной демонстрацией прекрасной и страшной сторон¹⁵⁴.

Платоновская модель ищущих друг друга половинок (у нас это выражено в пословице: «подобный подобного охотно заметит»¹⁵⁵) находит отражение в остроумной и поэтической инсценировке «Закрытые цветы», где дамы открывают цветок и ищут его пару (рисунок 16)¹⁵⁶.

В настоящее время котильон, увы, не радует нас активным присутствием в концертной и сценической жизни, но, тем не менее, он остался жив во многих танцевальных играх, в нашем языке, а также, например, на Балах Конкордии — островке Венской бальной традиции. Его одетые в отточенную беседу мудрость и шутливая радость не только отвечали за проходившие праздники, балы и сценические танцы, но и обогатили науку и творчество.

¹⁵⁴ FREISING, Neuestes Saison-Tanz-Album. S.57.

¹⁵⁵ Прим. ред. ср. русскую пословицу: «рыбак рыбака видит издалека»

¹⁵⁶ См. в: FREISING, Neuestes Saison-Tanz-Album. S.68f. Рисунок 16. Котильонный тур «Закрытые цветы».

Branle 1419 1

Le Cotillon
Danse a quatre

p. Complèt

Рис. 1: Le Cotillon. Танец на две пары в нотации Фейе. Стр. 1, Париж, 1705.

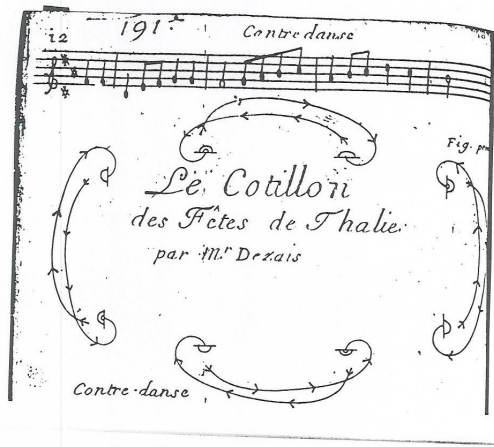


Рис. 2: Le Cotillon des Fêtes de Thalie. Танец на четыре пары — нотация Фейе, Париж, 1715, стр. 1.

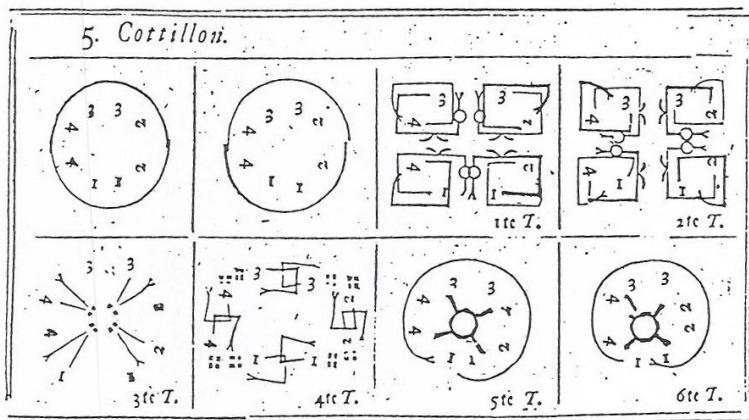


Рис. 3: Котильон № 5. Элиас Кристиан Фрике, Кведлинбург 1775, Raumwegnotation.

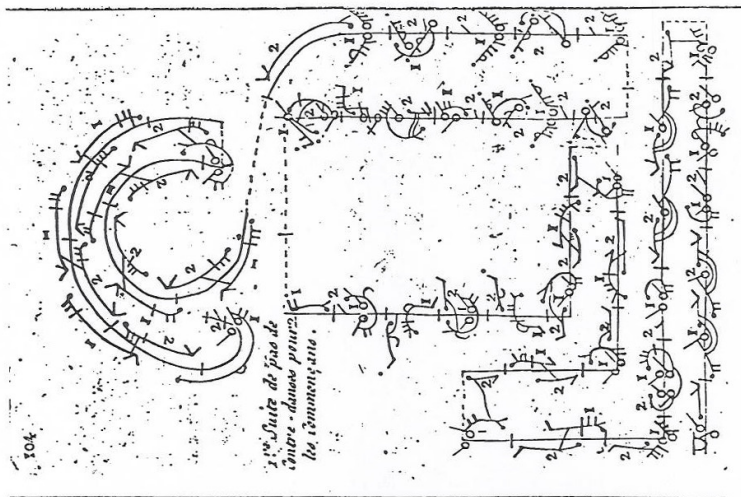


Рис. 4: Контраданс, записанный для ученика, Мальпье, Париж 1789[?], нотация Фейе.

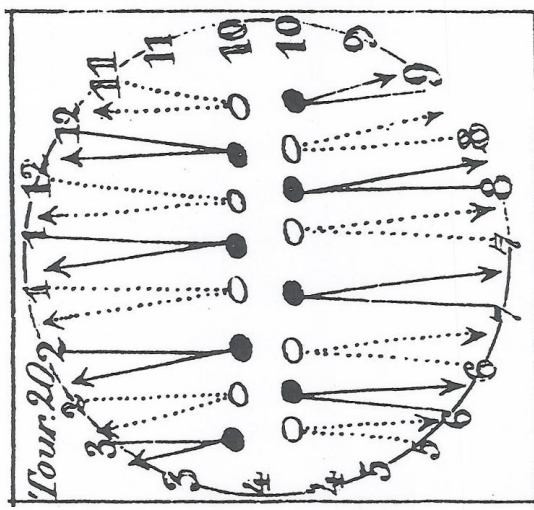


Рис. 5: Приветствие, прощальный тур, Э. Д. Хелмке, 1829, Raumwegnotation.

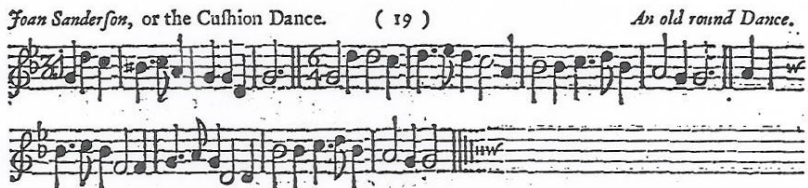


Рис. 6: «Танец с подушкой или Джоан Сандерсон», Лондон, 1718.



Рис. 7: Тур котильона «поцелуй с подушкой». Бернад Клемм, Лейпциг, 1887.

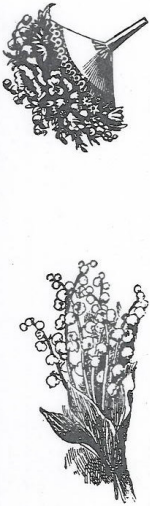


Рис. 8: Каталог котильонов, Эдмунд Валнер, Эрфурт, 1893, титульная страница.



Рис. 9: «Венский котильон»: «Тур с веером», Эдуард Райзингер, Вена, 1889.

Kotillon-Bouquets
aus lebenden, künstlichen und trockenen Blumen
mit und ohne Manschetten.
Garantie für schnelle, rechtzeitige Ankauf.



Aus lebenden Blumen von Mt. 6.— an das Dugend,
" künstlichen " " 2.— " " "
" trockenen " " 1.— " " "

Рис. 10: «Котильон-Букеты», Эдмунд Валнер, Эрфурт, 1893.

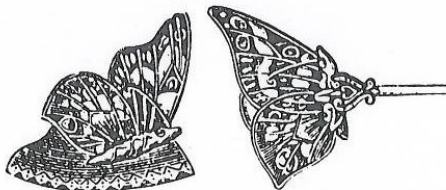


Рис. 11: Котильонный реквизит к туру «Танец бабочки», Эдуард Райзингер, Вена, 1889.

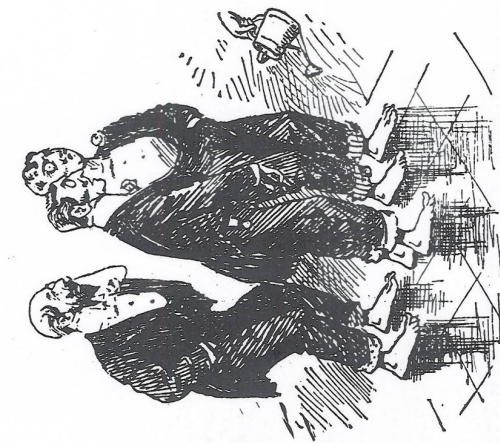


Рис. 12: Котильонный тур «Вобдолечебница доктора Кнейшпа», Эдмунд Валнер, Эрфурт, 1893.



Рис. 13: «Котильонная пара», Бал Конкордия, Вена, 1985. Фотография: фотоцентр К. Райлсбергера.

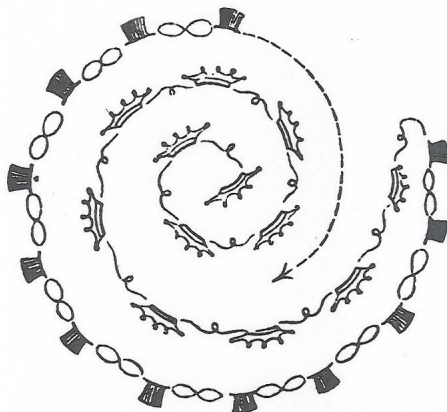


Рис. 14: Котильонный тур «клубок», Бернард Клемм, Лейпциг, 1887.



Рис. 15: Котильонная фигура «за занавеской», ансамбль «сельский танцор» под управление Ханнелоре Унифрид. Дворец Лобковиц, Вена, 1994. Фото: Джозеф Дюрпорт.



Рис. 16: Котильонная фигура «закрытые цветы», ансамбль «сельский танцор» под управление Ханнелоре Унифрид. Дворец Лобковиц, Вена, 1994. Фото: Джозеф Дюрпорт.

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.
- Бирюкова, Светлана** Клуб исторической реконструкции и ролевого взаимодействия «Зазеркалье».
- 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 бальные танцы. Новое время» и десятков публикаций по истории бальных танцев. Область научных интересов — танцы XVIII-XIX веков, история конгрдансов.
- Залазаев, Евгений** Выпускник СПбГУКиТ. Компания Аудит-система.
- Катышева, Дженни** Доктор искусствоведения, профессор кафедр искусствоведения и хореографического искусства СПбГУП. Заслуженный деятель искусств РФ.
- Кондратенко, Ростислав** Клуб ТК «Золотые Леса».
- Куга, Андрей** Инженер-геолог, ОАО Трансмост.
- 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.
- Пылаева, Лариса** Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета
- Силичева, Маргарита** Кандидат биологических наук. Научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова. Направление работы — танцы итальянского Ренессанса, стиль Доменико.
- Стратилатов, Борис** Руководитель клуба исторической реконструкции и ролевого взаимодействия «Зазеркалье». Область научных интересов: российские и советские танцы.
- Сундукова, Дарья** Клуб ТК «Золотые Леса».

- Тыренко, Милена-София** Руководитель ансамбля танцев XV века «Стелла». Занимается изучением и реконструкцией танцев эпохи Ренессанса. По образованию — теолог.
- 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.
- Чернышев, Юрий** Аспирант факультета ВМК МГУ, инженер-программист, ООО Яндекс.
- Шатохин, Сергей** Ведущий инженер-программист НПЦАП им. Пилюгина. Занимается танцами XVI, XIX веков и эпохи барокко в ТК «Золотые Леса».
- Abromeit, Klaus** Руководитель группы «l'autre pas», Германия.
- Unfried, Hannelore** Основатель ансамбля «Hof-Dancer». Консультант балета Венской государственной оперы. Изучает общественные танцы начала XIX века и сценические танцы середины и второй половины XVIII века. Австрия.
- Walsdorf, Hanna** Сотрудник Гейдельбергского университета, Германия.

Список аннотаций

Margarita Silicheva
BASSADANZE BY GUGLIELMO. STRUCTURE OF THE DANCE

This paper presents analysis of bassadanza — one of the main types of dances in 15th century. Several categories of bassadanza are proposed, basing on their structure.

Rostislav Kondratenko
POPULAR DANCES IN ITALY AT THE END OF 16TH CENTURY

About two hundred dance description of «the new Italian style», dated from second half of XVI to the beginning of XVII century are known today. For an average dancer it's fairly impossible to have that much complex enough dances in an everyday repertoire. To reconstruct the dance culture of late Renaissance Italy one is to separate the dances that were known in a living tradition from the creations of dancing masters that were staged from time to time from written or printed descriptions.

Formal analysis of dance descriptions from contemporary dancing manuals allows to highlight the dances that were existing in a living tradition. Several formal criteria for such a tradition allow to separate several groups of distinct dances that were probably the core of a dance repertoire of Italian nobles that days.

Dmitry Filimonov
NOTATED FRENCH BAROQUE DANCES BEFORE 1700

This paper is devoted to analysis of the most of existing choreographies for dances, written in Beauchamp–Feuillet notation. It is shown that there was an earlier tradition of the French Baroque style, different from the tradition of annual recueils and late stage dances by Pecour and other choreographers. We provide methods of analysis and differentiation of choreographies as well as the examples of use of additional sources of XVII century to construct an overall picture of dances of that period.

Larisa Pylaeva
CHOREOGRAPHY OF FRENCH BAROQUE STAGE DANCES IN THE CONTEXT OF
RHETORICAL DISPOSITION (USING PASSACAGLIA FOR EXAMPLE)

The paper considers baroque dance to be a rhetorical piece. It shows parallels between the composition of the dance and oratorical speech.

Klaus Abromeit
A SKETCH OF EUROPE

This paper studies the book “Nuove e curiosa scuola de balls theatrali” by Gregorio Lambranzi. Different affects of the Menuet steps are demonstrated.

Viktor Lapshin
FIGURES OF ENGLISH COUNTRY DANCES FROM SECOND HALF OF 17TH CENTURY
TIL FIRST THIRD OF 19TH CENTURY. STATISTICAL ANALYSIS

This paper is dedicated to statistical research of English Country Dances. The author wrote a program that does statistical analysis of English Country Dances using the database compiled by Colonial Music Institute. Basing on this analysis several periods were determined several periods in the history of ECD, described figures and sequences typical for these periods.

Boris Stratilatov
THE HISTORY OF THE “DANIEL COOPER” DANCE

This paper studies the evolution of the Daniel Cooper country dance — from the first descriptions in the Playford dancing manuals up to the publications in end of 18th century. Also it looks on the popularity of this dance in Russia.

Maria Derkach
FIGURES OF POLONAISE IN 19TH CENTURY DANCE MANUALS

The presence of such a dance as the Polonaise in ballrooms of the XIX century seems evident to everybody. However, this dance due to its simpleness was seldom described in dance manuals. The aim of this work is to collect all currently available figures of polonaise in dance manuals of the XIX century.

Svetlana Birjukova
THE ROLE AND THE STRUCTURE OF EXERCISE IN THE DANCING PRACTICE OF
19TH CENTURY

This paper studies dance manuals from 19th century/ Basing on them the paper concludes, that exercise served one of the main roles in dancing teacher’s practice. It was a basis to mprove physical conditions of the dancer. During the 19th century the structure of the exercise experienced some significant changes, being adapted to new dancing trends and dancing master’s wishes to attract new students.

Eugenia Eremina-Solenikova

THE BOOK "COLLECTION OF FIGURES FOR COTILLION" AS A SOURCE ABOUT THE
BALLROOM TRADITION IN RUSSIA IN FIRST THIRD OF 19TH CENTURY

In 1828 a book "Collection of figures for cotillion" was published in St. Petersburg. It was the first and the most complete description of this dance published in Russian Empire (it contained 224 figures). The book was not limited to the cotillion itself. It also contained descriptions of other popular dances. Basing on the materials from that book, this article describes the origins of the cotillion dance. Additional material allows us to restore the structure of Russian variants of French Quadrille, Monymusk and other Russian dances.

Julia Lobunets

RAGTIME EPOCH DANCES. ANIMAL DANCES

This paper talks about Animal dances — a group of dances from ragtime epoch. It focuses on the history of this dances, their popularity and attempts to forbid this group of dances.

Maria Derkach

ADVANCES OF SOVIET CHOREOGRAPHERS IN STUDYING THE HISTORY OF THE
DANCE: CRITICAL VIEW ON THE WORKS BY N. P. IVANOVSKIY AND
M. V. VASILIEVA-ROZHDESTVENSKAYA

Historical-genre dance is the branch of the Soviet dance which appeared in the first half of 20th century, when Soviet choreographers began to search for new ideas for realization in classical ballet. Two main books devoted to these dances are the works of N.P.Ivanovsky "The ballroom dance of 16th–19th centuries" and M.V.Vasilieva-Rozhdestvenskaya "Historical-genre dance". These books along with methodological recommendations contain historical information about the most popular dances of 15th–19th centuries. This work is devoted to the analysis of these books and discussion of the role that they should play in the teaching of historical-genre dance and dance history.

Hanna Walsdorf

MOVING SOCIALISM: THE CORRELATION OF TRADITIONAL AND SOCIAL(ISTIC)
DANCE IN THE GDR

The paper is dedicated to the folk dance in GDR. The author tries to show how the folk dance and its use in national festivals became social(istic) and, consequently, a political instrument of the GDR regime. In the end of the paper, the question of

reconstruction is brought to attention in attempt to determine whether it is worth reconstructing GDR stage dances.

Margarita Silicheva
RPRESA AS UNDERSTOOD BY DOMENICO AND GUGLIELMO

The paper describes usage of represa step in dances by Domenico and Guglielmo, paying attention to technics of the step and schemas of the dances containing this step. It shows the problems the researcher faces when reconstructing dances of that epoch due to the represa step.

Larisa Pylaeva
ABOUT THE BAROQUE DANSE DE CARACTÈRE (USING FRENCH COURANTE FOR
EXAMPLE)

Using Courante as an example, this paper examines a tradition of ‘dance de caractère’, its structure and main peculiarities.

Eugenia Eremina-Solenikova
ABOUT INHERITANCE OF DANCE TRADITIONS IN THE FIRST HALF OF 18TH
CENTURY

This paper is dedicated to the analysis of dance teaching programs in Russian high schools in the middle of 18th century. Basing on them it is proposed that some of the popular dances, frequently found in other publications and manuscripts, could have been used as educational examples.

Viktor Lapshin
ABOUT THE WALTZ TECHNIQUE IN 18TH CENTURY

This article is dedicated to the first known source mentioning waltz — a country dance in the book by Weis published in 1777.

Elena Bajguzina
SPANISH ARTIST ABOUT SPANISH DANCES. “SEVILLA” AND “ARAGON JOTA” BY
JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA

This paper is dedicated to the works of famous Spanish artist — Joaquin Sorolla y Bastida. It dwells upon his main work — a canvas “The Provinces of Spain”. In particular, the paper analyses two parts of that work, namely “Aragonian Jota” and “Sevilla. Dance”.

Jenny Katysheva

FROM BALLROOM DANCE TO CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY

This paper analyses fragments of the several ballets, which contain ballroom and contemporary dances. It shows how ballroom and common dances enrich choreographer, providing him innovative language for stage dance culture.

Hanna Walsdorf

SOCIAL DANCE REVIVALS: THE GLORIOUS PRESENCE OF A GLORIFIED PAST

This paper is dedicated to the theme of the whole conference — reconstruction of the historical dances. Author speculates about the process of reconstruction of the dance and about the people behind this process, their aims and intentions. The main conclusion of this paper concerns ‘authenticity’ of the reconstruction — no matter which sources reconstructor uses, the result can not be proclaimed as a hundred per cent ‘authentic’. The reconstruction of just a single ingredient of history — such as dance — does not revive history as a whole. Because whenever dance happens, it is new.

Boris Stratilatov

ABOUT THE STUDY OF BALLROOM DANCES OF SOVIET UNION

This paper tries to attract attention to the very important problem — to the necessity to preserve ballroom dance tradition of Soviet Union.

Milena-Sophia Tyrenko

HANDBOOK ON ITALIAN DANCES OF THE 15TH CENTURY

This article provides a short description of a new book dedicated to the 15th century dances.

Yuri Chernyshov

ABOUT THE BIBLIOGRAPHIC DATABASE OF DANCE MANUALS

This article is a report about a very substantial work — creation of the bibliographic database of dance manuals. The work is governed by HDA.

Ekaterina Mikhailova-Smolnjakova

LIVIO LUPI DA CARAVAGGIO: LITTLE KNOWN DANCING MASTER AND HIS BOOKS

This paper contains a brief review and analysis of two dance manuals written by little known Italian dancing master Livio Lupi da Caravaggio. The paper emphasizes peculiarities of the choreography of Lupi’s dances.

Sergey Shatokhin

COMPARISON OF DESCRIPTIONS OF MENUET STEPS IN THE 18TH CENTURY

This paper collects and analyzes various description of menuet steps from the books of 18th century, from R.A.Feuillet to I.Kuskov.

Antonio Bigatti

DESCRIPTION DES FIGURES DU GROS VATER

This article presents the Russian translation of the Italian musician's (Antonio Bigatti) manuscript written using French language in 1770th during his work at the Dresden's court.

Daria Sundukova

LETTERS BY MOSCOW DANCING MASTER P. YOGEL

This paper is the first publication of the letters by Peter Yogel — the famous Russian dancing teacher from the first half of 19th century.

Hannelore Unfried

COTILLON — A SOCIAL GAME IN THE DANCE FORM: WHO GIVES THE BASKET?

This work is a Russian translation of the fundamental work by Hannelore Unfried, dedicated to cotillons. The paper describes the usage patterns of the word 'cotillo' in 18th century and main properties of the dance in 19th century. Also it studies a possible connection between this dance tradition and several popular melodies of 19th century.

Ансамбль танцев эпохи Возрождения “*Vento del tempo*”

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

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

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

esmolnyakova@gmail.com

+7 (911) 730-96-89

<http://historicaldance.spb.ru>

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

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

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

Организаторы: ГМЗ Петергоф Санкт-Петербургский
Клуб Старинного Танца, ансамбль старинной музыки “Lorem ipsum”

info@16century.spb.ru

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

Санкт - Петербургский Клуб Старинного Танца

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

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

Наши координаты:

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

+7-921-38-777-49 Евгения Соленикова

<http://historicaldance.spb.ru>

Группа танцев XVIII-XIX веков

“Рондино”

Мы любим и с удовольствием изучаем танцы эпохи ампир - времени противостояния
Наполеона и всей Европы. Другим направлением изучения являются контрдансы,
некогда господствовавшие по всему миру, но позже в России незаслуженно забытые.
Основное внимание мы уделяем восстановлению того незримого духа изящества и
грации, который витал на Петербургских балах начала XIX века.

Занятия проходят на базе СПбКСТ.

Руководитель группы - Соленикова Евгения.

eugeniasolenikova@gmail.com

+7-921-38-777-49

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