

Материалы девятой
конференции по вопросам
реконструкции европейских
исторических танцев
XIII–XX веков

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

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы девятой конференции
по вопросам реконструкции европейских
исторических танцев XIII–XX веков.
6–8 марта 2016 года**

Санкт-Петербург
2017

УДК 793.32
ББК 85.326
МЗ41

Материалы девятой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2017. — ISBN 978-5-8392-0645-8. 174 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:

А. Л. Васильева, кандидат культурологии,
доцент Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

Научный редактор:

Е. В. Еремина-Соленикова

Редколлегия:

Е. В. Еремина-Соленикова

Д. С. Еремин-Солеников

Е. С. Михайлова-Смольникова

Корректор:

Е. В. Еремина-Соленикова

Верстка:

Д. С. Еремин-Солеников

© Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2017

© Коллектив авторов, 2017

ISBN 978-5-8392-0645-8

© КультИнформПресс, 2017

Содержание

<i>Екатерина Михайлова-Смольнякова</i> Проблема Саломей: к вопросу об иконографическом анализе танцевальных изображений	5
<i>Ростислав Кондратенко</i> Simple, Gay, Poitou: три французских бранля	23
<i>Лариса Пылаева</i> Тональность как выразительный и формообразующий фактор в музыке танцев французского барокко	54
<i>Виталий Порсев</i> Распределение по сложности схем танцев, записанных методом Бошана-Фейе	68
<i>Béatrice Pfister</i> Is Dance an Art? The Status of Ballroom and Ballet Dancing During the Second Half of the 18th Century in French and Italian Writings ...	81
<i>Дмитрий Филимонов</i> Гросфатер в конце XVIII — первой четверти XIX века	90
<i>Екатерина Михайлова-Смольнякова</i> Рукопись Александра Ивановича Артемьева «27 декабря 1839 г. или вот что случается порою»	110
<i>Елена Жбанкова</i> Массовая пляска как средство идеологического, физического и эстетического воспитания в советской России 1920-х годов	127
<i>Дмитрий Никитин</i> Липси — несостоявшаяся танцевальная эпидемия 1960-х годов?	135
<i>Александра Миронова</i> К проблеме несоответствия гендерных ролей в среде любителей исторических танцев	137
<i>Дмитрий Никитин</i> Методика преподавания исторического танца	145

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 конференции, 2016 года мы предлагаем Вашему вниманию.

Проведение этой конференции было невозможно без Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой, которой мы выражаем глубочайшую благодарность.

Екатерина Михайлова-Смольникова
Евгения Еремина-Соленикова

Проблема Саломеи: к вопросу об иконографическом анализе танцевальных изображений

Произведения искусства — это не только объекты, обладающие самостоятельной художественной и исторической ценностью, но и иконографические документы, которые могут рассматриваться как важный информационный ресурс. Значение произведения искусства как иконографического документа возрастет в случае, если оно является одним из немногих или единственным источником необходимых сведений. Для истории европейского танца Средних веков и раннего Нового времени изображения в различных искусствах — самые частые вторичные источники информации, едва ли не превосходящие по значению немногочисленные первичные (письменные) источники.

Формирование того или иного танцевального образа детерминируется действием разных факторов, выявление которых — критически важный этап иконографического анализа изображения. Поэтому невозможно разработать одинаково применимую к любому танцевальному изображению методологию иконографического анализа. Вызывает серьезные сомнения даже возможность разработки ее для всех типов изображений одного временного периода, одного типа изображений разных периодов и тому подобного. Решению настолько глобальных задач ожидаемо предшествует этап накопления информации и апробирования различных аналитических подходов, который длится уже несколько десятилетий и, по-видимому, еще далек от завершения. В контекст названного направления исследований могут быть помещены отдельные «case study», посвященные анализу одного определенного изображения, серии изображений, отражению в искусстве разного времени одной и той же темы и тому подобному. К этой группе мы относим и данную работу.

I

Согласно нашей гипотезе, изображая тот или иной танец, художник всегда заинтересован в том, чтобы зритель верно интерпретировал изображение (то есть понял, что представленные действия — это именно танец), в противном случае вероятны нежелательные для художника частичные или критические семантические потери.

Можно предположить, что для создания узнаваемого изображения танца художник использует один из двух основных методов:

- Обращение к устойчивому типу репрезентации, то есть традиционному для данной культуры способу изображения танца. В таком случае художник апеллирует к некоторой понятийной конвенции, предположительно общей для него и для зрителя, при этом степень сходства изображения с бытующей хореографической практикой не важна, так как узнавание достигается благодаря соответствию «знак» — «означаемое» (назовем этот метод *условным*).
- Стремление достичь максимального сходства с реальным танцем: художник апеллирует к повседневной жизненной практике, предположительно общей для него и для зрителя (назовем этот метод *миметическим*).

Кажется логичным, что, решив задачу определения, какой именно метод использовал художник в конкретном изображении, исследователь уже проделает большую часть работы по анализу танцевального изображения. Очевидно, что в чистом виде эти методы используются редко (если такое вообще бывает), и чаще всего мы располагаем результатами смешения интенций: устойчивые визуальные формулы складываются в той или иной степени под влиянием практики. Художник, даже стремясь максимально точно отразить действительность, редко покидает контекст родственной ему школы, полностью освобождается от влияния традиции и может игнорировать стоящие перед ним специфические художественные задачи, входящие в противоречие с буквальным копированием реальности.

Также стоит заметить, что:

- доминирующий вариант изображения танцующего человека (людей) может меняться в зависимости от разных хронологических периодов, географических регионов или культур, разных сюжетных контекстов;
- вариант визуального представления, который был миметическим в рамках одной традиции эпохи или культуры), может стать условным в рамках другой;
- не только тип изображения танца может зависеть от повседневной хореографической практики, но и хореографическая практика может меняться под влиянием художественного образа танца.

Таким образом, первоначальная задача определения доминирующего художественного метода (условного или миметического) в подавляющем большинстве случаев, особенно на материале ранних периодов развития танца, превращается в выявление генеалогии подхода конкретного художника. Если в результате ее выявления удастся определить или предположить, какие факторы могли детерминировать выбор той или иной конкретной формы репрезентации, исследователь вправе делать обоснованные выводы о предполагаемом влиянии повседневной практики танца на форму его художественного представления и, как следствие, выделить черты этой практики. Впрочем, уже в начале работы стоит принимать во внимание, что шансы прийти к однозначным и имеющим практическую пользу выводам могут снижаться по мере углубления исследования.

II

Проиллюстрируем приведенные выше рассуждения анализом ряда графических, живописных и скульптурных изображений танцующей Саломеи в западноевропейском искусстве XIV–XVI веков. Выбор объекта обоснован неизменной популярностью сюжета «Пир Ирода» на протяжении всего интересующего нас периода¹, что связано не только с традицией обращения к Новому Завету как к источнику изобразительных сюжетов, но и с культом Иоанна Крестителя во многих европейских странах.

На основе поверхностного знакомства с источниками² можно сделать вывод о существовании нескольких устойчивых способов изображения танцующей Саломеи. В данном случае под «способом изображения» (изобразительной формулой, модусом репрезентации) мы понимаем позу персонажа — положение тела, конечностей, их взаимное расположение (разворот корпуса, положение рук относительно тела и так далее). Важно, что одни и те же изобразительные формулы используются в произведениях разных видов искусств и при работе с разными материалами. При этом такие формулы сменяют друг друга с течением времени.

Для разных культур, конструируемых представлениями о философии танца, его социальном значении, правилах поведения танцоров и так далее, характерно внимание к разным частям тела или выделение разных элементов танца как принципиально значимых. Как утверждала Эдриен Кепплер, для исследователя *«критически важно знать, какие движения танца являются кинематическими³, то есть исходными и характерными, а какие допускают вариации. (...) Если мы не опознаем значимые элементы, мы не сможем верно описать и проанализировать танец и отделить стиль от элементов индивидуального самовыражения или случайных движений»* [Seebass, 1991, 35]. Следовательно, на этапе выявления и описания конкретных модусов репрезентации необходимо сосредоточить внимание на устойчивых и типичных, а не на варьируемых элементах.

Работая с материалами, так или иначе относящимися к утраченной хореографической культуре, мы не имеем возможности установить, сравнивая изоб-

¹Самое раннее изображение сцены на пиру Ирода (не включающее танцующих девушек) — миниатюра из найденного в Синопе манускрипта VI века, содержащего фрагменты Евангелия от Матфея [Rodney, 1953, 193].

²Источниковая база исследования состоит из 45 изображения сцен пира Ирода с танцем Саломеи. Описание источников — в приложении.

³Термин *«кинематический»* соединяет в себе понятия *«кинестетический»*, то есть имеющий отношение к чувству движения и положения собственного тела или его отдельных частей, и *«эмический»*, то есть относящийся к описанию поведения и мировоззрения представителей тех или иных культур и сообществ с точки зрения человека, принадлежащего к ним. Таким образом, кинематическое знание — это знание о традиционных для данной культуры движениях (в широком смысле) с точки зрения представителей этой культуры. Подробнее о кинематическом знании в контексте танцевальной иконографии написано в работе Сибас [Seebass, 1991, 33–51].

ражения с письменными источниками информации, что в танце являлось значимым. Обратимся к другому способу определения устойчивых элементов: выделим наиболее стабильные составные части изображения танцующего человека и сконструируем на их основе для каждой отдельной визуальной формулы некоторый инвариант, который не будет копией единственного изображения, но объединит в себе принципиально важные особенности каждого выделенного нами типа.

Некоторые изобразительные формулы танца в европейском искусстве XIV–XVI веков на примере изображений Саломеи:

1. «Акробатический с опорой на руки»: корпус колесообразно полностью откинут назад до положения головы на уровне ног, руки подняты над головой или опущены вдоль тела, опора на ноги (рис. 1).
2. «Акробатический с опорой на ноги»: корпус полностью откинут назад до положения с опорой на руки, согнутые в коленях ноги над головой (рис. 2).
3. «Статичный с симметрично поднятыми руками»: положение тела не специфично, статично, равновесно, согнутые в локтях руки подняты на уровень плеч, в руках могут быть небольшие перкуссионные музыкальные инструменты, например, кастаньеты (рис. 3).
4. «Динамичный с асимметрично поднятыми руками»: корпус в положении бытового шага, руки согнуты в локтях, но расположены ассиметрично друг относительно друга (рис. 4).

На формирование характерных особенностей каждой изобразительной формулы мог повлиять ряд факторов:

- намерение дать Саломее отрицательную моральную характеристику через особенности изображения ее танца;
- желание изобразить Саломею восточной (иноземной) танцовщицей, подчеркнув ориентальные коннотации ее образа;
- обращение к современной художнику хореографической культуре;
- использование той или иной традиционной формы изображения танца, встречающейся в западноевропейском искусстве в относительно неизменном виде в разные исторические периоды;
- стремление так или иначе реконструировать «древний» танец;
- изображение библейского нарратива в той или иной форме.

Количество требующих проверки факторов можно было бы умножить. Так как нам необходимо продемонстрировать комплексный подход к анализу танцевальной иконографии и доказать неоднозначность изобразительных материалов как достоверного источника информации о практике танца, мы сосредоточим свое внимание на первых двух, обращаясь по необходимости к остальным.

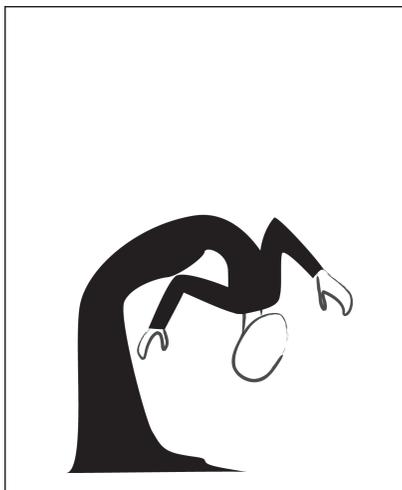


Рис. 1: Модус репрезентации танца Саломеи «акробатический с опорой на руки».

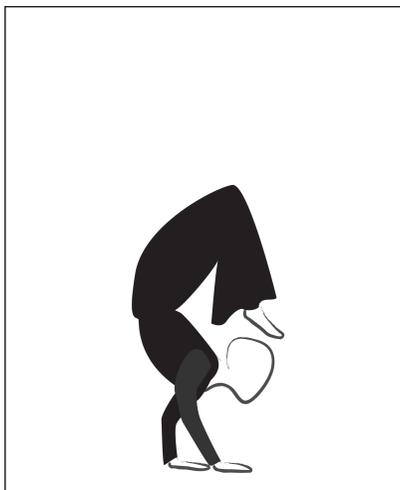


Рис. 2: Модус репрезентации танца Саломеи «акробатический с опорой на ноги».



Рис. 3: Модус репрезентации танца Саломеи «статичный с симметрично поднятыми руками».



Рис. 4: Модус репрезентации танца Саломеи «динамичный с асимметрично поднятыми руками».

Мы вправе ожидать, что поза танцующей Саломеи могла не соответствовать реальной, современной художнику практике танца, а выбираться им из предположительно существовавших изобразительных формул «порочного» танца. Поступая таким образом, мастер мог бы подчеркнуть хорошо известную негативную характеристику рассматриваемого почти демонического женского персонажа — соблазнительницы, искусительницы и прямой виновницы казни Иоанна Крестителя. В этом случае нам следовало бы установить существование иконографической традиции демонстративно «порочного» танца и определить, соответствуют ли ей выделенные нами модусы танца Саломеи.

Однако, даже ссылка на *«хорошо известную негативную характеристику»* требует проверки: можем ли мы быть уверены, что наше восприятие Саломеи адекватно тому, что существовало в рассматриваемый период? Действительно, в XIV–XV веках, в отличие от более ранних периодов, Саломея нередко воспринималась и изображалась как пассивный персонаж, иногда лишенный эмоций, почти не вовлеченный в развернутую перед зрителем сцену, в редких случаях — даже испытывающей ужас от своей роли в истории [Dunkelman, 1999, 173].

В XV веке были распространены и хорошо известны два литературных источника, повествующих о жизни Иоанна Крестителя: «Золотая Легенда» Иакова Ворагинского и анонимное «Житие Иоанна Крестителя», приписывавшееся доминиканскому монаху XIV века Доменико Кавалка⁴ [Dunkelman, 1999, 175–176]. Ни в одном из текстов нет никаких упоминаний о страсти Ирода к Саломее, и, соответственно, описаний непристойного и соблазнительного поведения, на котором фокусировались ранние отцы церкви: Саломея лишь покорная дочь, выполняющая указания взрослых.

Кроме того, существовали и положительные интерпретации этого женского образа. В забытой сегодня средневековой теологической традиции, предположительно сформировавшейся в VII–VIII веках, иудейская принцесса персонализирует надежду на христианское спасение⁵ [Jordan, 2012, 11–12]. По крайней мере, до середины XV века подобное восприятие образа Саломеи было достаточно распространено, чтобы находить визуальное воплощение в религиозной живописи. Второй вариант положительных коннотаций образа Саломеи можно найти у Эрвина Панофского: из-за случайного созвучия между именами Саломея «слилась» со святой Фараильдой. Наконец, популярный изобразительный мотив «Саломея с головой Иоанна» можно рассматривать как репрезентацию существовавшего культа головы Иоанна⁶ [Панофский, 2009, 40].

⁴Более подробно об обоих сочинениях и обращениях к ним в художественной практике XV века написано в сочинениях Лавин [Lavin, 1955, 85–101], [Lavin, 1961, 319–326].

⁵Уильям Честер Джордан возводит столь неожиданную трактовку к имеющим ирландское происхождение сочинениям псевдо-Иеронима и замечает, что дальнейшие развернутые толкования предложенной им аллегории настолько распространились, что к XIII веку стали общим местом.

⁶Хотя слова Панофского о культе относятся к фрагменту рассуждений об иконографии

Итак, мы не вправе ожидать, что любое изображения танцующей Саломеи имеет отрицательные коннотации. Но и существование и популярность положительных коннотаций требуют обоснованной ссылки на доказательства, что в каждом рассматриваемом случае художник был знаком (или не знаком) с описанной теологической концепцией. Для нас это часто затруднительно, а то и невозможно из-за анонимности автора.

Можем ли мы на основании каких-либо признаков выделить «отрицательные» черты самих модусов репрезентации?

Рассмотрим изобразительные формулы танца Саломеи с полностью откинутым назад корпусом и опорой на руки или на ноги. Этот тип хореографической иконографии можно назвать соответствующими характерному для эпохи пониманию европейского профессионального танца как акробатического. Изобразительная формула человека с корпусом, сильно откинутым назад, часто встречается в изображениях средневековых профессиональных танцоров и уличных актеров и сохраняется в более поздний период. Хотя большинство представителей этой профессии были мужчинами, в современной им литературе (например, в «Романе о Розе») можно найти упоминания и женщин-жонглерок [Baldwin, 1997, 636], так что репрезентация Саломеи в образе уличного актера не является исключительным случаем. Этот вариант изображения сформировался еще в Средние века (самый ранний из рассматриваемых нами примеров относится к XI веку), когда профессиональный танец был занятием представителей низших социальных классов, и обращение к этой практике совершенно не соответствовало правилам поведения молодой женщины из благородной семьи. Можно обозначить и другую связь репрезентации Саломеи как акробатки с отрицательными коннотациями ее библейского образа: в Средние века была популярна идущая со времен Античности традиция параллелей между театром и публичным домом. В глазах сторонников такой точки зрения и актеры, и женщины легкого поведения зарабатывали на жизнь одинаково — торгуя своим телом⁷. Следовательно, изображения Саломеи в позе уличной актрисы можно рассматривать не только как апелляцию к непристойности поведения, недостойного принцессы, но и как своего рода визуальную метафору крайней распущенности падчерицы Ирода. Любопытно, что иконография Саломеи в «жонглерской» позе более характерна для северной Европы (самый поздний известный нам пример обращения к «акробатическому» модусу в Англии можно датировать второй половиной XV века), и достаточно редко встречается на территории Италии (уже с XIII века итальянский образ жонглера и уличного актера воспринимался скорее положительным, чем отрицательным) [Long, 2013, 1157].

голова Иоанна, «отделившейся» от изображений Саломеи, мы полагаем, что и голова Иоанна, не отделившаяся от изображения Саломеи, может рассматриваться как апелляция к тому же культу.

⁷ Например, парижский теолог XII века, в соответствии с традицией своего времени и предшествующих периодов, объединял жонглеров, гистрионов, мимов и буффионов в ту же категорию, к которой относил также проституток, игроков, магов и участников турниров [Baldwin, 1997, 639].

Итак, репрезентация Саломеи в данной позе явно визуализирует непристойность ее поведения, и мы не видим возможности апеллировать к рассматриваемой группе изображений как к свидетельствам реально существовавшей практики женского сольного танца в исполнении представительниц знатных семей в обстановке пира или торжественного приема.

Однако остальные модусы репрезентации танца Саломеи не наделены настолько же узнаваемыми чертами. Можем ли мы на основании доказанного утверждения, что образ танцующей Саломеи *может* иметь однозначные отрицательные моральные коннотации, сделать вывод о том, что типичная для нее форма танца *всегда* имеет те же коннотации и/или является репрезентацией некоторых порицаемых обществом хореографических практик, информация о которых утеряна?

Чтобы проверить статичную формулу с симметрично поднятыми согнутыми в локтях руками, обратимся к широкому изобразительному контексту.

Танцующая женщина на рельефе основания трона фигуры Правосудия (Iusticia) в росписи капеллы Скровеньи, законченной Джотто в 1305 году, изображена в аналогичной позе. Здесь, как и в случае с танцем из «Аллегии Доброго правления» Амброджо Лоренцетти, танец символизирует гармонию и порядок. Использовал ли Джотто позу танцовщицы как визуальную метафору добродетели и совершенства? Тяга к симметричной устойчивости и статичности образов как изобразительной метафоре имеющей положительные коннотации равновесия была характерна для художников итальянского Ренессанса в не меньшей степени, чем приверженность канонам *contraposto* [Manca, 2001, 55]. Однако, так как сама фигура Правосудия и мужчина-танцор на том же гризайльном рельефе лишены подчеркнутого абсолютной симметричностью равновесия, нам представляется более вероятным, что идею гармонии и равновесия в данном случае символизирует не какая-то определенная поза или сюжет, а визуальный ритм расположения фигур и почти абсолютная симметрия композиции.

Существуют многочисленные примеры обращения к тому же модусу репрезентации танца в европейском искусстве Средних веков. Принимая во внимание эти изображения и сделанное нами выше предположение, можно прийти к выводу, что Джотто заимствовал один из традиционных способов изображения танца для создания своей интерпретации визуальной метафоры гармонии. Для достижения этой цели художник вряд ли бы обратился к позе, имеющей устойчивые отрицательные коннотации, поэтому можно утверждать, что по крайней мере в начале XIV века модус «с симметрично поднятыми руками» их не имел.

Более поздний пример обращения к той же визуальной формуле — изображение танцующих женщин, входящее в цикл астрологических фресок главного зала Палаццо делла Раджоне в Падуе⁸. Здесь случае художник изобразил та-

⁸Фрески были выполнены Джотто (или под его непосредственным руководством) в 1303–1305 годах по программе Пьетро д'Абано, повреждены во время пожара 1420 года

нец как таковой, не имея в виду никаких специальных положительных или отрицательных коннотаций.

Немаловажно также, что жест, схожий с рассматриваемым нами модусом — поднятые и раскинутые в сторону руки с развернутыми ладонями — это один из традиционных жестов моления [Barasch, 1987, 39].

Учитывая приведенные выше соображения и тот факт, что художники обращались к рассматриваемому нами модусу в изображениях танца как метафоры, танца как формы досуга, танца как имеющего те или иные религиозные аллюзии, мы приходим к выводу, что поза «с симметрично поднятыми руками» представляла собой танец *per se*, сама по себе не имела устойчивых положительных или отрицательных коннотаций, и конкретная характеристика танца задавалась сюжетом каждого отдельного произведения. Можно предположить, что значение «танца» и значение «молитвы» могли накладываться друг на друга и подразумеваться одновременно, как, например, в сцене пира Ирода Мариотто ди Нардо. Но эта гипотеза требует дополнительного исследования, выходящего за рамки настоящей работы.

Последний из рассматриваемых модусов репрезентации — «антикизированный» — впервые в известном нам виде был использован в рельефах Донателло со сценой пира Ирода в первой четверти XV века. В дальнейшем к тому же самому модусу репрезентации танца обращались как итальянские художники, так и их северные коллеги, по всей видимости, заимствовавшие эту изобразительную традицию у итальянцев.

Мы не можем разделить вероятное влияние двух факторов: стремления к изображению сцены танца Саломеи как примера «древней» (античной) истории и сознательного обращение к античным оригиналам как части культуры Возрождения (в отличие от более ранних примеров следования иконографии танца, имеющей древние корни). Однако, независимо от интенциональных составляющих, определяющих обращение к античным источникам, модус репрезентации танца, являвшийся их результатом, был широко распространен как специфическая характеристика антикизированного танца вообще, независимо от объекта изображения (Саломеи, музы, менады, нимфы, ангела или анонимной женщины в «античных» одеждах).

Именно широкое распространение этого модуса мешает нам принять предположение Дж. Лонг, что обращение Донателло для изображения Саломеи к иконографии танцующей менады — спутницы Вакха, прислужницы языческого бога похоти — было одним из способов обозначить отрицательные коннотации образа иудейской принцессы [Long, 2013, 1185] (впрочем, в данном случае, как и при любой другой попытке реконструировать замысел художника в отсутствие буквальных свидетельств, наподобие дневниковых записей, любое пред-

и восстановлены Николло Миретто и Стефано ди Феррара между 1425 и 1440 годами [Grossato, 1964, 54–55]. Поскольку определить наличие или отсутствие новшеств в изображении XV века невозможно, мы будем рассматривать этот фрагмент как самостоятельный и не имеющий отношения к утерянному оригиналу.

положение имеет ту же силу, как и то, которое оно пытается опровергнуть). Мы можем лишь отметить вероятность введения дополнительных отрицательных коннотаций благодаря визуальным параллелям между языческим образом порочной менады и Саломеи.

Определение отношения рассматриваемой изобразительной формулы к бытовой хореографической культуре затруднено по двум основным причинам, связанным друг с другом. Во-первых, танцевальные трактаты, появляющиеся в середине XV века, фокусируются скорее на мужском, чем на женском танце (за исключением трактата Антонио Корнацано, посвященного Ипполите Сфорца и предназначенного автором ей в дар, так что текст адресован даме и содержит уточнения касательно движений танцовщицы, а не танцора) и вообще не упоминают сольные танцы. Во-вторых, в изобразительной практике в некоторой бытовой ситуации (на пиру, во время праздника на лоне природы, и тому подобных) танцующая женщина изображается только в принципиально ином положении — в паре с сопровождающим ее кавалером. А сцены театрализованных шествий, религиозных *sacre rappresentazioni*, парадных выездов и других событий, оформлявшихся по некоторому квази-античному образцу и допускаявших изображение самостоятельно танцующих женщин, очевидно, не могут служить репрезентативным источником визуальных формул танца, подходящих для сравнения антиклизированной позы танцующей Саломеи и позы «современной» танцующей итальянки эпохи кватроченто.

Нет оснований не соглашаться с исследователями, утверждающими, что художники и хореографы XV века находились в одном и том же культурно-социальном контексте. В эпоху кватроченто искусство «ученого» танца входило в число повседневных практик тех кругов общества, которые претендовали на высокий культурный уровень, и было способом демонстрации таких качеств получившего специальное образование человека, как «естественная» (на деле — воспитанная постоянными тренировками) грациозность, совершенное владение телом и тонкий музыкальный слух⁹. При этом, по-видимому, имевшая преимущественно авторское происхождение хореография середины XV века не имела прямых предшественников и конструировалось танцмейстерами-гуманистами, как на уровне разработки специфического языка для описания хореографических практик¹⁰, так и путем заимствования канонов «идеального» у изобразительного искусства. Фигуративная мысль художников, в свою очередь, заимствовала композиционные приемы пространственного построения у современного им танца¹¹ [Fermor, 1990, 179]. Согласившись с доказательствами того,

⁹О значении танца как социальной практики кватроченто подробнее написано в работе Невилы [Nevile, 2004, 12–58].

¹⁰О влиянии гуманистического контекста на создание языка, которым следовало говорить хореографам, чтобы их искусство воспринималось в числе свободных искусств, см. [Nevile, 2004, 12–58].

¹¹Подробному доказательству этого тезиса посвящена вся четвертая часть диссертации Фермор [Fermor, 1990, 137–179]. Хореографические заимствования в изобразительном искусстве итальянского Возрождения — основной предмет изучения в диссертации Оливии

что художники были знакомы с теорией танца, а хореографы — с теорией изобразительного искусства (и заказчики на каком-то уровне — с обеими областями знаний), можно предположить, что визуальное нарушение норм идеального танца в позе Саломеи могло бы стать понятным и автору, и зрителю способом обозначить отрицательные коннотации образа.

Обратимся к сохранившимся первоисточникам по теории и практике танца. Затрагивая тему поведения дамы в танце, Гульельмо пишет следующее: «*Молодой и добродетельной женщине [...] должно вести себя с гораздо осмотрительней и скромней (con più moderanza assai & più honestade), чем мужчине. Она должна держать себя с надлежащей мерой и скромной грациозностью (andare sia con debita misura & con honestate airosa), ее манера должна быть приятной, сдержанной и нежной (dolce, moderata & suave). Движения ее тела должны быть смиренными и кроткими (humile & mansueto), ее движение в пространстве должно быть достойным и благородным (degno et signorile), ее шаги должны быть легкими (et legiera in sul pie), а жесты — хорошо выполненными (ben formati)*» [Pesaro, 1995, 108]. Те же ожидания от поведения дамы в танце подчеркивает Барберино: «*[приглашенная на танец женщина] должна делать это с достоинством, без аффектации; не пытаться прыгать как жонглер (jongleuse), так, что можно было бы сказать, что она безумна*» [Long, 2013, 1172].

При этом умеренность, контроль над телом, избегание чрезмерно амплитудных и аффектированных движений были общим местом всех указаний по исполнению шагов и движений даже для кавалеров. В данном случае хореографы целиком разделяли заимствованное у античности убеждение образованных современников в том, что в движениях тела манифестируются особенности характера и душевного склада. Соответственно, чрезмерная или недостаточная мимика, жестикуляция, неподходящая манера держать себя служат признаком некоторых дефектов натуры человека; отсюда представление о «мере» как об основном требовании к воспитанному поведению. Если, по словам хореографа, обучающаяся танцу воспитанная и благородная дама должна была вести себя «*гораздо осмотрительней и скромней*», чем кавалер, и следить за тем, чтобы ее движения были «*смиренными и кроткими*», то вполне очевидно, что демонстративная неукротимость шагов и жестов многих Саломей нарушала существующий канон. Следовательно, в данном случае допустимо рассуждать о влиянии современной хореографической практики (или, по крайней мере, ее теоретических постулатов) на изобразительную традицию, которая, в свою очередь, сформировалась в результате обращения к античной иконографии.

Однако, мы не только далеки от утверждения, что любое изображение, нарушающее хореографические каноны, обязательно имеет отрицательные коннотации, но и не можем убедительно доказать влияние хореографической практики на художественную, в то время как другие интерпретации специфики позы Са-

Пауэлл [Powell, 2012].

ломеи оставляют значительное место для сомнения.

Как пример альтернативных трактовок рассмотрим фреску Гирландайо с изображением пира Ирода, выполненную по заказу Джованни Торнабуони и находящуюся в капелле Торнабуони флорентийской церкви Санта Мария Новелла (рис. 5). Сестра Джованни, Лукреция Торнабуони ди Медичи (супруга Пьеро ди Козимо Медичи, мать Лоренцо Великолепного и Джулиано Медичи) играла большую роль в общественной и культурной жизни Флоренции и была известна как автор стихов на религиозные темы. Сохранилось несколько ее поэм на библейские сюжеты, в том числе поэма, датированная второй половиной XV века и посвященная жизни Иоанна Крестителя¹², в которой Лукреция описывает Саломею как прекрасную и невинную девушку, чудовищный поступок которой явился следствием влияния порочной матери. Нам представляется маловероятным, чтобы сочинение знаменитой и влиятельной сестры было неизвестно Торнабуони и исполнителю его заказа, работавшему над тем же сюжетом. Также вызывает сомнения, что Гирландайо сам или по указанию донатора изобразил центрального персонажа одной из самых заметных сцен всего цикла в принципиально ином образе — как плохо воспитанную, ведущую себя неприемлемым образом порочную по своей природе девицу. Следовательно, мы должны усомниться и в том, что в данном случае специфика позы Саломеи была определена исключительно обращением к современной бытовой практике, диктующей нормы поведения в танце. Возвращаясь к приведенному выше утверждению, что в наиболее популярных современных сочинениях о жизни Иоанна Крестителя Саломея представляла скорее нейтральным персонажем, можно прийти к выводу, что предположение о возможном влиянии трактовки образа Саломеи Лукрецией Торнабуони на использованный Гирландайо модус репрезентации танца является не исключительным примером, а частью более широкого культурного контекста. Мы склоняемся к мнению, что способом репрезентации отрицательных коннотаций могло быть не обращение к «антиклизированному» модусу, а изображение неистовых, неконтролируемых движений; динамический «антиклизированный» модус являлся лишь частным случаем некоторого формализованного варианта репрезентации, подходящего для решения этой задачи.

IV

Рассмотрим вероятность наличия в рассматриваемых нами модусах отсылки к танцевальным обычаям восточных народов и европейским представлениям

¹²Текст сохранился в двух манускриптах, находящихся на хранении в центральной национальной библиотеке во Флоренции: R. Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, Magl. Cl. VII, Cod. 338 «*La Vita di Sancto Giovanni Baptista, composta de Madonna Lucrezia, doña fu del magnifico huomo Piero di Cosimo de Medici*»; R. Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, Magl. Cl. VII, Cod. 1159, fols. 1–28, «*La vita et morte del glorioso Giovanni Baptista, composta in stanze per Madonna Lucretia de Medici*» [Lavin, 1955, 95, ссылка 53]. Частично текст второго манускрипта приведен в книге Лавин [Lavin, 1955, 100–101].

о них. Подчеркнем, что мы рассматриваем исключительно изобразительную традицию, не апеллируя к бытовой. Последняя, не зафиксированная в хореографических текстовых источниках, представляется нам если не полностью потерянной, то, по крайней мере, не представляющей собой валидный материал для сравнения.

Самый ранний известный пример женского танца в исламском искусстве — настенная роспись из Самарры (Ирак) (836–839 годы) (рис. 6), а в качестве примера доисламского искусства можно привести украшение предметов декоративно-прикладного искусства эпохи Сасанидов. Вероятно, источник сасанидских изображений — древняя иранская традиция изображения Богини-Матери Анаит (Анахит) [Gelfer-Jørgensen, 1997, 8] (рис. 7). Сасанидские мотивы, в свою очередь, послужили изобразительным источником «дворцовых сцен» — сюжета, распространенного в средневековом исламском декоративном искусстве, особенно в период между XI и XIII веками, и соответствующего западному представлению об «изнеженной» и даже «чувственно-порочной» жизни восточных соседей (рис. 8). По мнению ряда исследователей, они вряд ли имели много общего с повседневной жизнью мусульман, склонных к самоограничению и сосредоточенных на соблюдении религиозных заповедей ради посмертного, а не сиюминутного блаженства. Влияние религиозных концепций на исламское искусство вынуждает согласиться скорее с метафорической, чем с буквальной трактовкой «дворцовых сцен» [Gelfer-Jørgensen, 1997, 6].

В приведенных примерах сразу обращают на себя внимание некоторые особенности: мы не находим ни характерной позы с сильным прогибом назад, соответствующей «акробатическим» модусам, ни подчеркнута статуарной позы с симметрично поднятыми руками, но изображения танцовщиц напоминают античные образцы танцующих менад и нимф и, соответственно, «антиклизированный» модус репрезентации. Можно предположить прямую линию развития ориентальной иконографии танцующей женщины в конкретной и достаточно буквально повторяемой позе — одна или обе ноги согнуты в коленях, одна нога поднята, корпус и/или лицо слегка развернуты, движения танцовщицы подчеркиваются складками одежды.

В случае с модусом репрезентации танца с откинутым назад корпусом или стойкой на руках связь практики «акробатического танца» с влиянием восточных культур остается вероятной, хотя в силу своей древности и труднодоказуемой, но возникновение этого влияния датируется гораздо более ранним периодом, чем рассматриваемый нами, так что актуальность ориентальных коннотаций и в данном случае вызывает обоснованные сомнения. Также стоит заметить, что и в восточной культуре эпизоды именно акробатических, а не танцевальных, выступлений изображались посредством той же самой позы, так что и в ориентальной иконографии «акробатическое» и «хореографическое», по-видимому, могли различаться, и формула с откинутым назад корпусом отсылалась к первой группе репрезентаций.

Итак, мы не можем обоснованно утверждать, что не существовало тради-

пии изображения Саломеи как восточной танцовщицы, но в выделенных нами изобразительных формулах ориентальные коннотации отсутствуют. Какие бы факторы не повлияли на формирование именно таких модусов репрезентации танца, намерение художника воспроизвести «восточный танец» не относится к их числу.

V

Современная бытовая хореографическая традиция, по всей видимости, могла влиять на выбор модуса репрезентации танца одним из двух способов:

- Как культурный контекст, изменение которого снижает или повышает узнаваемость той или иной визуальной формулы. Так, в Италии, а потом и по всей Европе, отрицательные образы актеров сменились положительными, что привело к снижению популярности «акробатических» модусов.
- Как источник заимствования конкретных поз и движений. Нам удалось доказать наличие безусловной мимитической составляющей только в случае с характерными «акробатическими» модусами. Во всех остальных случаях появление новых или введение в более широкий обиход традиционных визуальных формул можно объяснить только обращением к иконографической традиции без необходимости привлекать информацию о теории или практике современного танца. Вопрос их связи с хореографической практикой при отсутствии релевантных письменных источников или может рассматриваться со значительными оговорками, или не может вообще. Однако мы допускаем вероятность того, что актуализация традиционного модуса танца «с симметрично поднятыми руками» могла быть вызвана возросшей популярностью коррелирующей хореографической формы на территории Италии, а при обращении к «антикизированному» модусу танца художники принимали во внимание современные им теоретические требования к поведению танцующей дамы.

В завершение хотелось бы подчеркнуть, что так явно акцентируемое в тексте утверждение о недопустимости использования неverified источников как ресурса, содержащего фактическую информацию о танце, конечно, является некоторым преувеличением. Исследователи, имеющие дело с ранними периодами развития танца, вынуждены обращаться к танцевальной иконографии, и эта ситуация вряд ли изменится. Приводя примеры визуальных формул и вероятных сложностей интерпретации, мы сознательно фокусировались на проблемной стороне обращения к иконографии, чтобы подчеркнуть иллюзорность легкости работы с визуальными материалами, и обратить внимание на огромное поле связанных с каждым изображением вопросов (поиск ответов на которые, между прочим, обогащает не только наше знание об изображениях, но и наше знание собственно о танцах).



Рис. 5: Доменико Гирландайо. Пир Ирода. 1485–1490. Фрагмент фрески капеллы Торнабуони. Церковь Санта Мария Новелла. Флоренция.



Рис. 6: Неизвестный художник. Танцовщицы. IX в. Фрагмент восстановленной фрески дворца Jausaq al-Khaqani в Самарре. Музей турецкого и исламского искусства. Стамбул.



Рис. 7: Неизвестный мастер. Ваза с изображениями богини Анаит. IV–V вв. Серебро, позолота, чеканка. Художественный музей Кливленда. Кливленд.



Рис. 8: Неизвестный художник. Танцующие девушки. XI–XII вв. Резьба по кости. Национальный музей Барджелло. Флоренция.

Список литературы

- [Панофский, 2009] *Панофский, Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский. — СПб, 2009.
- [Baldwin, 1997] *Baldwin, J. W.* The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200 / J. W. Baldwin // *Speculum*, The University of Chicago Press. — 1997 — Jul. — Vol. 72, no. 3. — Pp. 635–663.
- [Barasch, 1987] *Barasch, M.* Giotto and the Language of Gesture (Cambridge Studies in the History of Art) / M. Barasch. — Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- [Dunkelman, 1999] *Dunkelman, M. L.* The Innocent Salome / M. L. Dunkelman // *Gazette des Beaux-Arts*, Paris. — 1999. — Vol. 133. — Pp. 173–180.
- [Fermor, 1990] *Fermor, S. E.* Studies in the Depiction of the Moving Figure in Italian Renaissance Art, Art Criticism and Dance Theory: Ph.D. thesis / The Warburg Institute, University of London. — London, 1990.
- [Gelfer-Jørgensen, 1997] *Gelfer-Jørgensen, M.* The Depictions of the Female Dancer in Islamic Art / M. Gelfer-Jørgensen // *RIDIM/RCMI Newsletter*, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York. — 1997 — Spring. — Vol. 22, no. 1. — Pp. 4–11.
- [Grossato, 1964] *Grossato, L.* La decorazione pittorica del Salone / L. Grossato // Il Palazzo della Ragione di Padova / Ed. by C. G. Mor, C. Semenzato, L. Grossato. — Venezia: Neri Pozza, 1964. — Pp. 47–67.
- [Jordan, 2012] *Jordan, W. C.* Salome in the Middle Ages / W. C. Jordan // *Jewish History. Essays in honor of Kenneth Stow*, Springer. — 2012 — May. — Vol. 26, no. 1/2. — Pp. 5–15.
- [Lavin, 1955] *Lavin, M. A.* Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism / M. A. Lavin // *The Art Bulletin*, College Art Association. — 1955 — Jun. — Vol. 37, no. 2. — Pp. 85–101.
- [Lavin, 1961] *Lavin, M. A.* Giovannino Battista: A Supplement / M. A. Lavin // *The Art Bulletin*, College Art Association. — 1961 — Jun. — Vol. 43, no. 4. — Pp. 319–326.
- [Long, 2013] *Long, J. C.* Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance / J. C. Long // *Renaissance Quarterly*, The University of Chicago Press, Renaissance Society of America. — 2013. — Vol. 66, no. 4. — Pp. 1153–1205.

- [Manca, 2001] *Manca, J.* Moral Stance in Italian Renaissance Art: Image, Text, and Meaning / J. Manca // *Artibus et Historiae*, IRSA s.c. — 2001. — Vol. 22, no. 44. — Pp. 51–76.
- [Nevile, 2004] *Nevile, J.* The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy / J. Nevile. — Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- [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.
- [Powell, 2012] *Powell, O.* The Choreographic Imagination in Renaissance Art: Ph.D. thesis / Columbia University. — 2012.
- [Rodney, 1953] *Rodney, N. B.* Salome / N. B. Rodney // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, The Metropolitan Museum of Art. — 1953. — Vol. 11, no. 7. — Pp. 190–200.
- [Seebass, 1991] *Seebass, T.* Iconography and Dance Research / T. Seebass // *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music. — 1991. — Vol. 23. — Pp. 33–51.

Simple, Gay, Poitou: три французских бранля

Введение

Как обозначение танца слово «бранль» появляется в исторических источниках около 1530 года. В музыкальных сборниках этого времени уже присутствует значительное количество бранлей¹. Первое известное нам описание содержится в манускрипте Арены 1529 года [Arena, 1986, 20–21]. Во второй половине XVI века бранли из различных регионов Франции появляются при дворе, что, по-видимому, было связано с поездками Карла IX. Во время большого путешествия, предпринятого в 1564–1566 годах, королевский двор перемещался между разными городами и провинциями, при этом придворные участвовали в балах и знакомились с местными танцевальными традициями [McGowan, 2008, 155]. Бранли продолжали танцевать при дворе в XVII веке. И даже в 1725 году, согласно Рамо, бранль был открывающим танцем на королевских балах [Rameau, 1725, 51].

Основным источником для изучения этого французского танца является «Орхезография» Туано Арбо. В ней достаточно подробно разобраны двадцать четыре бранля. Также описания бранлей есть в «Apologie de la Danse» Ф. де Лоза, в манускриптах А. Арены «Ad suos compagnoges studiantes» и А. Эмеро² «Instruction pour dancer». Кроме того, в музыкальном трактате М. Мерсенна «Harmonie Universelle» и в «Terpsichore» М. Преториуса содержатся отрывочные сведения о бранлях.

Эдиктами Генриха III в 1578 и 1582 годах был установлен порядок танцев на королевских балах. Согласно им, бранль исполняли третьим танцем после паваны и аллеманды [McGowan, 2008, 92–93]. Арбо уже в 1589 году пишет, хотя и не в контексте королевских балов, что танцы обычно открываются сюитой

¹Для примера можно привести сборники П. Аттеньяна: Neuf basses dances, deux branles ... en musique a quatre parties (1530), Dix huit basses garnies de recoupes et tordions avec dix neuf Branles, quatre que Sauterelles que haulberroys ... (1530), Quatorze gaillardes, neuf Pavennes, sept Branles ... reduict de musique en la tabulature du jeu d'orgues, espinettes ... (1531).

²В самом манускрипте автор не указан, здесь и далее я для краткости ссылаюсь на автора как на «Эмеро». Подробнее о предполагаемом авторе написано в издании 2000 года [Emeraud, 2000, 11–37].

из четырех бранлей [Arbeau, 1589, 69v]. На балу, данном Маргаритой Наваррской в 1612 году в честь испанского посла, танцы открывались и закрывались бранлями [Fassardi, 1612, 6–8]. Мерсенн в 1636 году указывает, что бал открывается сюитой бранлей [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167]. Исходя из этих свидетельств, можно предположить, что бранли стали открывающим танцем королевских балов при Генрихе IV или вскоре после его смерти.

Из танцевальных трактатов и музыкальных источников нам известно о существовании значительного количества разных бранлей. Из всего этого многообразия только три встречаются во всех источниках, описывающих бранли³, — это Simple, Gay и Poitou (Простой, Веселый и Пуату). Источники XVII века единодушно указывают, что эти танцы исполнялись в начале бала. Де Лоз в 1623 году пишет, что остальные бранли⁴ уже почти не танцуют [Lauze, 1623, 43]. Практически такой же, как и у де Лоза, состав открывающей бал сюиты приводит и Мерсенн [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167]. В отличие от авторов XVII века, Арбо включает бранли Simple и Gay в первую сюиту, которая должна исполняться в начале бала, предворяя их бранлем Double и завершая бранлем de Bourgogne [Arbeau, 1589, 69v]. Арбо приводит бранль Poitou⁵ отдельно, не указывая на какую-либо особую роль этого танца в структуре бала. Неизвестно, с чем именно связано различие в составе сюиты бранлей, открывающих бал у Арбо, по сравнению с более поздними источниками, но можно уверенно утверждать, что в начале XVII века состав сюиты, открывающей бал, вполне устоялся, и начиналась она с бранлей Simple, Gay и Poitou. Описания этих бранлей в нескольких разных источниках дают нам возможность их сопоставить и позволяют проследить изменение техники исполнения.

Поскольку эти танцы носили характер обязательных в балльном церемониале, то, скорее всего, после закрепления в этом статусе они менялись относительно медленно. Так менуэт, полонез и французская кадрили застывали на долгое время в тех странах, где они становились церемониальными танцами.

Все три бранля не были привязаны к конкретной мелодии. В музыкальных сборниках, например в «Терпсихоре» Преториуса [Praetorius, 1612], можно найти ноты для разных вариантов каждого из бранлей. Возможно, что на балу музыканты играли несколько разных мелодий подряд.

1. Техника исполнения бранлей Арбо

Сведения о технике исполнения бранлей содержатся только у Арбо и де Лоза. То, что описано у де Лоза, реконструируется однозначно. С работой Арбо — другая ситуация. Сложившаяся практика реконструкции бранлей Арбо плохо соответствует тому, что на самом деле описано в «Орхезографии». Главным

³Кроме манускрипта Арены.

⁴А именно бранли Double de Poitou и Montirandé.

⁵Он называет его Poictou.

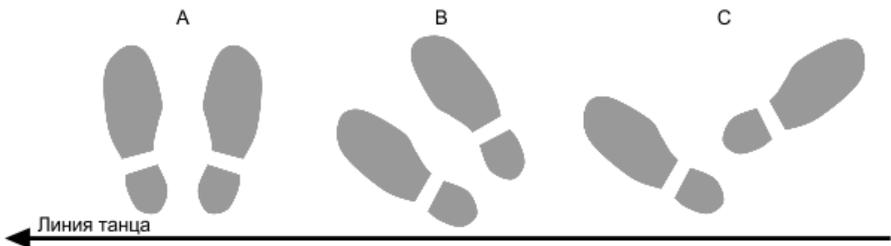


Рис. 1: Варианты позиции *approché*.

предметом книги является система записи танца, и бранли записаны автором в условных терминах этой системы. Тем не менее, в сопроводительном тексте Арбо уточняет, как именно должны исполняться движения в том или ином бранле. Одна из самых существенных ошибок в принятой ныне реконструкции бранлей Арбо — в двойном шаге. Практически повсеместно принято исполнять его как два одинарных: шаг в сторону, приставить ногу, шаг в ту же сторону, приставить ногу. В то же время, по описанию Арбо [Arbeau, 1589, 68v], двойной шаг это три шага и приставка ноги, так же, как и в других танцах. Причем второе движение Арбо описывает (для шага влево) как: «... *держа левую ногу на месте, приблизить правую ногу [в позицию] pied largis, почти [pied] jointé*», то есть позиция остается открытой, нога не приставляется вплотную. Есть три возможности исполнить это движение, представленные на рисунке 1.

Самый простой вариант — А. На практике исполнение его ничем не отличается от исполнения через *pied jointé*, поскольку разница между полным и неполным приставлением ноги не отражается на характере шага. Но если предположить этот вариант, остается неясно, почему отличие этой позиции от *pied jointé* принципиально для Арбо. Вариант В предполагает разворот корпуса вполоборота по линии танца и исполнение двойного шага вперед. Он возникает довольно естественно при таком развороте корпуса. Вариант С возникает, если исполнять шаги выворотно. По описанию Арбо в позиции *pied jointé* стопы должны быть параллельны, но в позиции *pied jointé oblique*, отличающейся тем, что вес тела остается только на одной ноге, стопы должны быть расположены под прямым или острым углом [Arbeau, 1589, 41r]. То же самое относится и к позиции *pied largis oblique*. Арбо никогда не упоминает позиций *oblique* при описании танцев. Можно предположить, что он считает очевидным, что читатель будет использовать позицию *oblique* там, где нужно держать вес на одной ноге. Поскольку двойной шаг состоит из трех шагов и приставления ноги, а на приставлении ноги перенос веса не нужен, будет уместным трактовать указанные Арбо в этом шаге позиции как *oblique*.

Как видно, текст Арбо не дает возможности однозначно подтвердить или отвергнуть ни один из вариантов. Существует класс косвенных доказательств — известные шаги бранлей в других источниках. Де Лоз и Эмеро не используют понятия «двойной шаг». В описании бранля Simple у Эмеро есть указания на исполнение шагов «вперед» и «назад» [Emeraud, 2000, 48]. Ниже, в разделе, посвященном этому бранлю, будет показано, что это соответствует повороту корпуса по и против линии танца, что говорит в пользу варианта В. У Арены для бранлей Simple и Double шаги указано исполнять вперед и назад [Arena, 1986, 20]. У де Лоза все шаги исполняются по выворотным позициям, при движении влево правая нога делает шаг либо в 1, либо в 5 позицию, причем почти всегда вперед, то есть ближе к варианту С. Кроме того, до нас дошла записанная в нотации Фейе сюита бранлей «Les Tricotets» в четырех версиях [Guillemin, 1784, 31–34], [Pet, 17–?, 1–7], [Durlach, 17–?, 274–282], [Malpied, 1770–1780, 1–9]. В этих бранлях на двойном шаге танцоры разворачиваются по ходу движения на первых двух шагах, варианты разворотов на третьем шаге изображены по-разному в разных манускриптах. Это ближе к варианту В. В танце Traquenard, записанном также в нотации Фейе в манускрипте «Countredances pour un instrument» [RES-934, 1700–1750, 55], исполняются шаги, похожие на двойные шаги бранля, исполняющиеся строго боком по линии танца через 5 позицию на втором шаге, то есть ближе к варианту С.

Ни один из вариантов по-прежнему нельзя считать вполне подтвержденным, но на основании изложенного выше можно сделать обоснованное предположение о том, как исполнялся двойной шаг. Вероятнее всего, что в XVI веке и в самом начале XVII века преобладал вариант В, с разворотом по линии танца. В XVII веке с переходом к более выворотным позициям распространился вариант С, где доворот по линии танца уменьшился. В бранлях «Les Tricotets», при этом, по неизвестной пока причине сохранился старый вариант. Остается неясным, с каким доворотом корпуса — по или против линии танца — исполнялся двойной шаг вправо. Единственный дополнительный источник здесь — это описание бранлей у Арены. Описание бранлей Simple и Double у него не содержит никаких указаний на разворот. Шаги в бранлях исполняются только вперед и назад. Исходя из этого, вариант, когда в течение всего бранля корпус остается развернутым по линии танца, представляется лучше подкрепленным источниками.

Еще одно движение, которое часто исполняется неверно, — это *piéd en l'air*. У Арбо написано, что на *piéd en l'air* нога немного поднимается вверх и выводится вперед совсем немного или вообще не выводится [Arbeau, 1589, 45r]. Это разительно отличается от общепринятого сейчас варианта, когда на этом движении нога энергично выбрасывается вперед. Также из описания Арбо не следует однозначно, нужно ли при исполнении *piéd en l'air* перепрыгивать на ногу или перешагивать. Для движения *greve* явно описано перепрыгивание, а *piéd en l'air* описано как вариант *greve*. В то же время, в бранле Gay Арбо пишет про перешагивания с ноги на ногу, а в нотации использует *piéd en l'air*. Разумно

считать, что наличие и высота прыжка на *pied en l'air* зависит от описанного Арбо характера исполнения шагов. *Pied en l'air* часто используется им для нотирования быстрых шагов, которые естественно исполнять на полупальцах, что не противоречит описанию Арбо шагов в бранле *Gay*.

Отметим еще один важный аспект техники исполнения бранлей по Арбо — декупирование (*decouplement*). Этот термин Арбо вводит при описании бранлей *Double* и *Simple* [Arbeau, 1589, 70r]. Он означает замену комбинации *pied largis-pied joint* тремя *pied en l'air*, то есть разбиение одного медленного шага на три быстрых.

Теперь обратимся к вопросам реконструкции отдельных бранлей.

2. Бранль *Simple*, или Простой

Этот бранль в описании Арбо совсем не похож на то, как его описывают остальные источники. По Арбо нужно сделать двойной шаг влево, затем одинарный вправо [Arbeau, 1589, 71r]. Но Преториус, Эмеро и де Лоз пишут, что в этом бранле 8 шагов, а Мерсенн, что 10 [Praetorius, 1612, IV], [Emeraud, 2000, 48], [Lauze, 1623, 46, 65], [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167].

Перед тем, как реконструировать схемы этого танца, следует разобраться с музыкой. По Мерсенну [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167] этот бранль ранее исполнялся на шесть тактов и восемь шагов, а теперь состоит из десяти шагов на двенадцать движений⁶ в шести тактах *mesure binaire*, то есть 2/2. По Преториусу в этом бранле восемь шагов, и раньше он записывался долями семибравис и минима; старые бранли он привел со знаком *C* (4/4), а новые записал долями минима и семиминима со знаком *ф* или *ф2* (2/2) *alla breve*. И у Арбо, и во всех остальных нотных изданиях этот бранль всегда записывается со знаком *ф*. При этом все авторы отмечают, что бранль *Simple* исполняется медленно. Таким образом, все говорит об изменении в восприятии темпа этого танца и представлениях о разбиении на такты.

Далее обратимся к схемам, причем вначале рассмотрим те, что приводят де Лоз и Эмеро. Возьмем за основу, что бранль исполняется на двенадцать счетов, указанных у Мерсенна.

Де Лоз дает указания, что шаги 4 и 7 исполняются медленно. Для того, чтобы точно уложиться в музыку, достаточно делать их одинаково медленно на три счета каждый. Эти шаги в таблице 1 для ясности разбиты на составляющие движения⁷. Медленные шаги объединены светлого-серым фоном. Таким образом, схема по де Лозу представлена в таблице 1.

Стоит отдельно остановиться на исполнении «кругового движения ногой» кавалером. Де Лоз не описывает подробно, как его делать. В первый раз сказано,

⁶Под движениями (*mouvements*) Мерсенн имеет ввиду ритмические доли, «счеты».

⁷Конкретная динамика длинных шагов никак не прописана у де Лоза и здесь движения разбиты исходя из удобства исполнения.

Таблица 1: Схема Бранля Simple по де Лозу.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг влево на левую ногу (кавалер делает его с « <i>круговым движением ногой</i> »), развернуть корпус немного влево.
	2	Проскользить правой ногой в 5 позицию спереди ^а .
2	1	Шаг влево на левую ногу, развернуть корпус ровно.
	2	Плие.
3	1	Придвинуть правую ногу к левой, поднявшись на полупальцы.
	2	Пауза.
4	1	Шаг влево на левую ногу на полупальцах.
	2	Проскользить правой ногой в 5 позицию сзади на полупальцах, развернуть корпус немного вправо.
5	1	Кавалер делает « <i>круговое движение ногой</i> ».
	2	Шаг влево на левую ногу на полупальцах.
6	1	Пауза.
	2	Проскользить правой ногой в 5 позицию спереди, опускаясь на полную стопу, левая остается на носке.

^аДе Лоз, конечно же, не использует номерных позиций, но здесь и далее я перевожу его объяснения в современную терминологию для краткости.

что движение идет на месте, и что его легко будет сделать, если держать носок выворотом, во второй раз де Лоз пишет, что нога описывает круг, направленный к пятке другой ноги. Это позволяет предположить, что нога делает полукруг вокруг опорной, касаясь ее в 1 или 3 позиции спереди в первом случае и сзади во втором⁸ (только в этом случае для исполнения этого движения нужно держать ногу выворотом).

Теперь рассмотрим схему Эмеро. В ней есть также восемь шагов и два поднятия ног. Никаких указаний на ритмику в ней нет, но имеет смысл взять за основу ритмику де Лоза. Здесь также медленные шаги разделены на составные движения в соответствии с удобством исполнения. Схема этого случая представлена в таблице 2.

Поднятия ног вписаны в медленные доли ритма, так как иначе пришлось бы бесосновательно ускорять другие шаги. При таком разложении все однотипные шаги в этой схеме занимают одинаковое время.

Эмеро в своей схеме использует термины «назад» и «вперед». Сопоставление со схемой де Лоза показывает, что движение «назад» и «вперед» у Эмеро соотносится с разворотами корпуса у де Лоза. В тех местах, где у Эмеро описано движение «вперед», де Лоз пишет про разворот корпуса влево, то есть вперед

⁸Практика исполнения показывает, что визуальная разница между исполнением через 1 или 3 позицию незаметна.

Таблица 2: Схема Бранля Simple по Эмеро.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг вперед на левую ногу.
	2	Шаг вперед на правую ногу.
2	1	Шаг вперед на левую ногу.
	2	Поднять правую ногу.
3	1	Пауза.
	2	Шаг назад на правую ногу.
4	1	Шаг назад на левую ногу.
	2	Шаг назад на правую ногу.
5	1	Поднять левую ногу.
	2	Пауза.
6	1	Шаг на месте на левую ногу.
	2	Шаг на месте на правую ногу.

по ходу движения или ровно боком. Так же, где у Эмеро описано движение «назад», де Лоз пишет о развороте корпуса вправо или ровно. Это позволяет предположить, что Эмеро описывает движение по линии танца со значительно развернутым корпусом лицом по или против движения. Ноги при этом не фиксируются в выворотных позициях.

Остается неясным, имеет ли ввиду Мерсенн схему де Лоза, Эмеро или описывает другую схему. Восемь шагов «старой» схемы Мерсенна могут соответствовать восьми шагам у Эмеро и де Лоза, а десять шагов «новой» схемы — быть нововведением, не описанным у де Лоза. Также возможно, что Мерсенн считает за шаги какие-либо движения, которые де Лоз не считает, например «круговые движения ногой» на первом и седьмом шаге.

К сожалению, никаких твердых подтверждений любой из этих версий дать невозможно.

Более сложную задачу представляет собой сопоставление схемы Арбо со схемами Эмеро и де Лоза. В схеме Арбо четыре шага и два приставления ноги. В нее можно добавить два декупирования, увеличив число шагов до восьми, но такое решение не стыкуется ритмически со схемой де Лоза и с подъемами ног у Эмеро. Кроме того, в других бранлях и у Эмеро, и у де Лоза встречаются шаги «соурé» и «десоурé», но в бранле Simple все шаги указаны как простые. Другая возможность — это сопоставление двух повторений схемы Арбо одному повторению схем де Лоза и Эмеро.

Поскольку на приставление ноги у Арбо не нужно переносить вес тела, то это движение легко могло исчезнуть при развитии танца; его исполнение или неисполнение никак не мешает людям танцевать вместе. Такты 4–6, соответствующие первому медленному шагу де Лоза во всех трех схемах содержат только один перенос веса — на правую ногу. Динамика шага внутри этих трех тактов

Таблица 3: Сопоставление Бранля Simple по Арбо, де Лозу и Эмеро.

Такт	Арбо	Эмеро	де Лоз
1	Шаг на Л ^a влево.	Шаг вперед Л.	Шаг Л с кругом.
2	Шаг на П влево.	Шаг вперед П.	Шаг П в 5.
3	Шаг на Л влево.	Шаг вперед Л.	Шаг Л.
4	Приставить П.	Поднять П.	Плие.
5	Шаг на П вправо.		Шаг П в 1.
6	Приставить Л.	Шаг назад П.	
7	Шаг на Л влево.	Шаг назад Л.	Шаг Л.
8	Шаг на П влево.	Шаг назад П.	Шаг П в 5.
9	Шаг на Л влево.	Поднять Л.	Круг ногой.
10	Приставить П.		Шаг Л.
11	Шаг на П вправо.	Шаг на месте Л.	
12	Приставить Л.	Шаг на месте П.	Шаг П в 5.

^aЗдесь и далее: Л — левая нога, П — правая.

может меняться без ущерба для танца. Таким образом, все отличия в этом месте заключаются лишь в различных украшениях и различной динамике медленного шага на правую ногу. В тактах 9–12 такого хорошего соответствия уже нет. У Арбо шаг на правую ногу стоит на такт раньше. В схеме де Лоза движение корпуса на двух последних шагах достаточно медленное и равномерное, и исполнение шага правой ногой на такт раньше не помешает другим танцующим. Кроме того, практика исполнения показывает, что в схемах де Лоза и Эмеро последние два шага можно делать на два такта каждый, а не на три и один, как в схеме выше. В этом случае соответствие удвоенной схеме Арбо получается практически идеальным. Тогда первое «круговое движение» делается на 12 такт и соответствует приставлению левой ноги в схема Арбо. Последний шаг при этом может быть не указан у де Лоза как медленный, поскольку сам шаг делается быстро, а 12 такт занят подготовкой к первому шагу следующего повторения. Такая ритмика хуже соответствует буквальному прочтению схемы де Лоза, но остается совместимой со всеми остальными вариантами, то есть танцоры, исполняющие разные варианты, не будут мешать друг другу.

Тем не менее, такая интерпретация противоречит словам Мерсенна, что этот бранль занимает шесть тактов $2/2$, поскольку у Арбо также одно повторение занимает шесть тактов $2/2$. Значение в шесть тактов не соответствует и заявленному характеру танца. Мерсенн считает базовым темпом 60 тактов в минуту [Mersenne, 1636–1637, *Liver 4 de la Composition*, 255]. При исполнении десяти шагов за 6 секунд танец получается довольно быстрым. Чтобы танец мог восприниматься как медленный, темп нужно замедлить примерно в два раза. Кроме того, и у Преториуса в новых бранлях, и у Мерсенна полная музыкальная

фразы занимает двенадцать тактов, хотя и делится на два повторения. Все это заставляет предположить, что на самом деле этот бранль исполняется на двенадцать тактов 2/2. Возможно, эта ошибка связана с тем изменением в нотации, о котором пишет Преториус⁹.

В итоге получается следующая картина развития этого бранля (см. табл. 4).

Таблица 4: Сопоставление Бранля Simple по Арбо, де Лозу и Эмеро.

Такт	Арбо	Эмеро	де Лоз
1	Шаг на Л влево.	Шаг вперед Л.	Шаг Л.
2	Шаг на П влево.	Шаг вперед П.	Шаг П в 5.
3	Шаг на Л влево.	Шаг вперед Л.	Шаг Л.
4	Приставить П.	Поднять П.	Плие.
5	Шаг на П вправо.	Шаг назад П.	Шаг П в 1.
6	Приставить Л.	Пауза.	Пауза.
7	Шаг на Л влево.	Шаг назад Л.	Шаг Л.
8	Шаг на П влево.	Шаг назад П.	Шаг П в 5.
9	Шаг на Л влево.	Поднять Л.	Круг ногой.
10	Приставить П.	Шаг на месте Л.	Шаг Л.
11	Шаг на П вправо.	Шаг на месте П.	Шаг П в 5.
12	Приставить Л.		Круг ногой.

В описании Арены [Arena, 1986, 20–21] этот бранль состоит из четырех шагов: трех вперед и одного назад. Это хорошо соответствует версии Арбо.

Предположительно, развитие танца могло идти по следующему сценарию:

- Двойной шаг налево исполняется «вперед» с разворотом корпуса по ходу движения, на шаге вправо корпус разворачивается ровно.
- Приставление ноги теряется, превращаясь просто в подъем ноги.
- Появляется тенденция к постоянному движению влево на бранлях, в результате шаг правой ногой вправо превращается в шаг назад, то есть за спину, так как в этот момент корпус вращается направо. При этом на следующем повторении бранля движение начинается спиной вперед и лишь к концу повторения, на медленных шагах корпус разворачивается обратно.
- При переходе к более выворотному исполнению развороты корпуса уменьшаются, а подъем (бывшее приставление) ноги превращается в круг с обводкой.

⁹Д. Филимонов высказывает предположение, что Арбо ошибочно занотировал этот танец в c (2/2) вместо C (4/4), тогда в схеме Арбо следует считать 3 такта, а не 6.

3. Бранль Gay, или Веселый

По Мерсенну этот бранль танцуют быстрее, чем предыдущий [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167]. В нем шесть движений, три шага и два такта $3/2$. Барабанный ритм для него — ионический минор (быстрый-быстрый-медленный-медленный). Преториус нотирует этот бранль в $2/4$ [Praetorius, 1612, 12v], так что три такта у Преториуса соответствуют одному такту Мерсенна. Сам Преториус отмечает, что этот бранль можно нотировать в нескольких размерах [Praetorius, 1612, IV]. Музыка и Мерсенна, и Преториуса хорошо соответствует указанному Мерсенном ритму, уложенному в один такт.

Де Лоз описывает в этом бранле четыре шага [Lauze, 1623, 40, 59]. Он указывает, что нужно начинать с последнего шага, чтобы подготовиться к началу танца, а вывод ноги на третий шаг делать медленно. Эта схема хорошо укладывается в шесть счетов, с учетом ритма Мерсенна.

Таблица 5: Схема Бранля Gay по де Лозу.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево на полупальцы.
	2	Шаг правой ногой в 5 позицию спереди или сзади на полупальцы.
	3	Медленно проскользить левой ногой влево.
1		
2	2	Слегка согнуть колени и подтянуть правую ногу в 1 позицию, поднявшись на полупальцы.
	3	

Здесь приведено разложение на два такта. Точно также эту схему можно разложить на шесть счетов за один такт. Последний вариант лучше соответствует музыке, хотя и противоречит указанию Мерсенна о числе тактов. Также допустимо разложение, когда третий шаг занимает три доли, а четвертый — одну. В описании танца для дам де Лоз также делает два уточнения. Во-первых, на втором шаге закрытие назад, а не вперед следует делать, если дама желает посмотреть на кавалера позади себя. Де Лоз не рекомендует смотреть через плечо, и считает такую практику ошибочной. Во-вторых, на третьем шаге даме нужно проскользить на пятке, держа носок приподнятым.

Эмеро приводит четыре шага для бранля Gay [Emeraud, 2000, 48]:

1. Шаг левой ногой влево ша пол-стопы.
2. Проскользить правой ногой.
3. Mesure abbataue — шаг с таким названием не встречается в других танцевальных источниках. Само слово «abbataue» означает «упавший».
4. Подъем правой ноги, которая ставится на землю, чтобы начать сначала.

Прояснить это описание помогает сопоставление со схемой де Лоза. «Mesure abbataue» соответствует plié перед началом четвертого шага, а на подъеме

из него поднимается правая нога. Ниже приведена схема Эмеро, в квадратных скобках дописаны отсутствующие в оригинальном тексте пояснения.

Таблица 6: Схема Бранля Gay по Эмеро.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево на пол-стопы.
	2	Проскользить правой ногой [в 5 позицию].
	3	[Перенести вес на левую ногу и] опуститься вниз, согнув колени.
2	1	
	2	[Подняться и] поднять правую ногу, после чего шагнуть на нее.
	3	

Видно, что Эмеро и де Лоз описывают схожие движения.

В схеме Арбо четыре шага на два такта $3/2$ [Arbeau, 1589, 71v–72r]. Они записаны как *piéd-en-l'air*, но в описании Арбо не пишет о прыжках на этих шагах, поэтому шаги этого бранля следует исполнять без прыжков, но свободную ногу быстро подносить в позицию *piéd-en-l'air*. Схема Арбо хорошо соответствует схемам де Лоза и Эмеро (см. табл. 7).

Таблица 7: Сопоставление Бранля Gay по Арбо, де Лозу и Эмеро.

Такт	Счет	Арбо	Эмеро	де Лоз
1	1	Шаг на Л.	Шаг Л.	Шаг Л.
	2	Шаг на П на место Л.	Закрыть П.	Закрыть П.
	3	Шаг на Л.		
2	1	Шаг на П на место Л.	Шаг на Л и <i>Plié</i> .	Скользящий шаг на Л.
	2	Пауза.	Поднять П и шаг на нее.	Подтянуть П.
	3			

Видно, что при развитии танца два последних шага удлинлись, заполнив паузу. Это можно связать с ускорением музыки, что косвенно подтверждается тем, что ее стали записывать ногами вдвое меньшей длительности. При этом логично раскладывать схему де Лоза на один такт $3/2$, который соответствует двум тактам Арбо. Указания Мерсенна относительно количества тактов, как и в случае с предыдущим бранлем, соответствуют схеме Арбо, а не де Лоза. Но нельзя исключать и более медленного исполнения этого бранля на два такта.

4. Бранль Poitou

Этот бранль также называют Bransle à Mener [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167], что значит бранль с ведением.

В этом бранле проще разобраться, начав со схемы Арбо [Arbeau, 1589, 79r–79v]. Она состоит из шести тактов. На каждый такт делается либо один медленный шаг, либо три быстрых, то есть декупированный шаг. В первом варианте по Арбо декупируется только 5 такт. После этого он пишет, что в Пуату этот бранль иногда танцуют, стуча башмаками. Для этой версии он приводит схему, в которой декупируется дополнительно 4 такт. При этом в тексте он пишет про это, как про декупирование 2 и 3 тактов. Это может быть ошибкой, но также можно предположить, что Арбо начинает счет тактов с 3 такта приведенной им музыки. Поскольку все шаги в этом бранле Арбо нотирует как *riéd-en-l'air* и пишет, что движение в нем идет всегда влево, разумно считать, что все шаги должны исполняться так же, как и в предыдущем бранле.

Таблица 8: Схема Бранля Poitou по Арбо.

Такт	Счет	Шаги	
1(5)	1	Шаг левой ногой влево.	
	2		
	3		
2(6)	1	Шаг правой ногой на место левой.	
	2		
	3		
3(1)	1	Шаг левой ногой влево.	
	2		
	3		
4(2)	1	Шаг правой ногой на место левой.	Шаг правой ногой на место левой.
	2		Шаг левой ногой влево.
	3		Шаг правой ногой на место левой.
5(3)	1	Шаг левой ногой влево.	
	2	Шаг правой ногой на место левой.	
	3	Шаг левой ногой влево.	
6(4)	1	Шаг правой ногой на место левой.	
	2		
	3		

Теперь рассмотрим схемы де Лоза и Эмеро [Lauze, 1623, 41–43, 60–61], [Emeraud, 2000, 48–50]. Согласно Мерсенну, этот бранль имеет размер гемиолы, в нем девять шагов, шесть тактов (3/2) и восемнадцать движений. Ритм этого бранля — пеон (три быстрых и один медленный слог) [Mersenne, 1636–1637,

Таблица 9: Схема Бранля Poitou по де Лозу.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Слегка согнуть колени и придвинуть правую ногу к левой в 1 позицию, поднявшись на полупальцы.
	2	Шаг влево на левую ногу на полупальцы.
	3	Закрыть правую спереди в 5 позицию на полупальцах.
2	1	Скольльзящий шаг на левую ногу.
	2	
	3	
3	1	Слегка согнуть колени и придвинуть правую ногу к левой в 1 позицию, поднявшись на полупальцы.
	2	Скольльзящий шаг левой ногой влево на носок.
	3	Скольльзящий шаг на правую ногу в 5 позицию (не указано вперед или назад).
4	1	Скольльзящий шаг левой ногой влево на носок.
	2	Скольльзящий шаг на правую ногу в 5 позицию вперед.
	3	Скольльзящий шаг на левую ногу.
5	1	Слегка согнуть колени и придвинуть правую ногу к левой в 1 позицию, поднявшись на полупальцы.
	2	
	3	
6	1	Скольльзящий шаг на левую ногу.
	2	
	3	

правой ногой, что позволяет предположить, что Арбо и де Лоз начинают схему с разных тактов. Если взглянуть на ритмику музыки у Арбо и Мерсенна (на рисунке 2), то видно, что ритм музыки Мерсенна подходит к ритму музыки Арбо, сдвинутому на один такт. Если сопоставить схемы с учетом такого сдвига, то они хорошо соответствуют друг другу, принимая во внимание, что первый шаг у де Лоза декупирован, а соответствующий шаг Арбо — нет. В таблице ниже показаны эти две схемы, при этом для наглядности приведены семь тактов — первая и последняя строки таблицы относятся к разным повторениям схемы.

Схема Эмеро представляет наибольшую сложность для реконструкции. В ней девять шагов, что подразумевает, что некоторые из них содержат не один перенос веса. Вот эта схема:

- 1–3. Три pas descoupez.
4. Pas releve правой ногой.
- 5–7. Три pas marchez, на середину (или половину) стопы, начиная с левой.
8. Шаг coupepez.
9. Cadance налево.

Таблица 10: Сопоставление Бранля Poitou по Арбо и де Лозу.

Такт ^a	Счет	Арбо	де Лоз
6(1)	1	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг на левую ногу.
	2		
	3		
1(2)	1	Шаг правой ногой на место левой.	Придвинуть правую ногу к левой.
	2		Шаг влево на левую ногу.
	3		Шаг на правую в 5 позицию спереди.
2(3)	1	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг на левую ногу.
	2		
	3		
3(4)	1	Шаг правой ногой на место левой.	Придвинуть правую ногу к левой.
	2	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг левой ногой влево.
	3	Шаг правой ногой на место левой.	Скользкий шаг на правую ногу в 5.
4(5)	1	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг левой ногой влево.
	2	Шаг правой ногой на место левой.	Скользкий шаг на правую ногу в 5.
	3	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг на левую ногу.
5(6)	1	Шаг правой ногой на место левой.	Придвинуть правую ногу к левой.
	2		
	3		
6(1)	1	Шаг левой ногой влево.	Скользкий шаг на левую ногу.
	2		
	3		

^aСчет тактов по схеме де Лоза, в скобках по схеме Арбо.

Поскольку схемы Арбо и де Лоза смещены друг относительно друга, для схемы Эмеро не нужно предполагать совпадения точки начала схемы с одним из вариантов.

Шаги 5–7 у Эмеро скорее всего соответствуют недекупированным шагам Арбо и де Лоза. Три подряд недекупированных шага есть только у Арбо, и они начинаются с 1 такта его схемы. Если расположить шаги схемы Эмеро так, что

5 шаг Эмеро начинается на 1 шаг схемы Арбо, то можно выстроить хорошее соответствие схем. Шаг *couprez* при этом соответствует двум шагам из декупированного шага, что соответствует и названию и тому, как шаг *coupré* исполнялся в XVIII веке. Это решает проблему нечетного числа шагов.

Учитывая, что на 5 шаге указана левая нога, получается, что 1 шаг выполняется на левую ногу, а 4, 8 и 9 — на правую. *Cadance* у Арбо обозначает прыжок на обе ноги с уходом в *plié*. В схеме Эмеро на этом месте можно делать аналогичный прыжок с переносом веса на правую ногу, смещаясь влево, чтобы начать следующий шаг с левой. В итоге получается схема, представленная в таблице 11.

Таблица 11: Сопоставление Бранля Poitou по Арбо, де Лозу и Эмеро.

Такт ^a	Счет	Арбо	Эмеро	де Лоз
1–3–6	1	Шаг левой.	Шаг левой.	Шаг на левую.
	2			
	3			
2–4–1	1	Шаг правой.	Шаг правой.	Придвинуть правую.
	2			Шаг на левую.
	3			Шаг на правую в 5.
3–5–2	1	Шаг левой.	Шаг левой.	Шаг на левую.
	2			
	3			
4–6–3	1	Шаг правой.	Pas couprez с правой.	Придвинуть правую.
	2	Шаг левой.		Шаг левой.
	3	Шаг правой.	<i>Cadance</i> .	Шаг на правую в 5.
5–1–5	1	Шаг левой.	Шаг левой.	Шаг левой.
	2	Шаг правой.	Шаг правой.	Шаг на правую в 5.
	3	Шаг левой.	Шаг левой.	Шаг на левую.
6–2–5	1	Шаг правой.	Шаг на полупальцы на правую.	Придвинуть правую.
	2			
	3			
1–3–6	1	Шаг левой.	Шаг левой.	Шаг на левую.
	2			
	3			

^aНумерация: Арбо-Эмеро-де Лоз.

Таким образом, для этого бранля получается четыре различных варианта начала: два у Арбо и по одному у де Лоза и Эмеро. Интерпретировать это можно двойко. Либо в представлении современников не сложилось однозначного представления о «правильной» точке начала этого бранля и разные авторы

по-разному выделяли начало и конец в одной и той же циклической схеме в зависимости от собственных представлений или локальных особенностей исполнения. Либо единой схемы не существовало, и каждый автор описывал различные вариации в том, какие именно шаги из шести нужно декупировать. В этом случае сопоставления, приведенные выше, представляются скорее совпадениями. С учетом того, что неясность в точке начала схемы присутствует уже у Арбо, а характерный фрагмент из двух подряд декупированных шагов присутствует у всех трех авторов, первая версия представляется более предпочтительной.

У де Лоза и Мерсенна этот бранль имеет второе название «Bransle à Mener», что значит «Бранль с ведением». Описания де Лоза и Мерсенна не противоречат напрямую, а скорее дополняют друг друга.

Мерсенн *«Все танцуют некоторое время в кругу, после чего ведущий кавалер отпускает руку дамы, которую он держал в левой руке, делает реверанс той, которую он держит в правой руке, целует руку и вновь подает ее. Сделав один или два круга по залу, он отпускает того, кого держал за руку, после чего идет к хвосту бранля и дает левую руку тому, кто находится в конце.*

После того как все проведут по очереди, они вновь замыкаются в круг, чтобы танцевать другие бранли» [Mersenne, 1636–1637, Livre 2 des Chants, 167–168].

де Лоз (комбинация описаний из разделов для кавалеров и для дам)

«После реверанса ведущий разворачивается лицом к тому, кого он ведет, за несколько шагов и начинает идти бранль лицом к лицу со всеми остальными, держа руку ведомого на талии»¹¹.

Когда ведущий доходит до последнего в цепочке, он разворачивается налево, отпуская руку с талии, и идет почти по тому же пути, по которому он пришел к тому месту, откуда он начинал.

Можно завершить [ведение] реверансом, но лучше перед ним сделать следующие шаги»¹², после которых он отпускает руку и делает реверанс собранно и еще один — ведомому» [Lauze, 1623, 41–43, 60–61].

Как видно, эти два описания вместе дают практически полную схему танца для ведущего цепочки. Неясным остается, что делают остальные танцоры. Можно уверенно утверждать, что танцор на втором месте исполняет реверанс вместе с ведущим, поскольку все описания реверанса у де Лоза подразумевают исполнение двумя партнерами одновременно. Другая неясность касается того, что делают во время реверансов все остальные танцоры. Если они останавливаются, то непонятен сигнал, по которому танцоры в конце цепочки, стоящие спиной к ведущему, понимают когда остановиться, а когда начать движение. Более реалистичным выглядит предположение, что движение цепочки продолжается и во время реверансов первой пары танцоров. На это также указывает

¹¹Вероятно на своей талии, хотя текст не указывает на это прямо.

¹²Реконструкция этих шагов приведена ниже.

то, что де Лоз пишет, что после реверансов и перед началом движения ведущих, если у него нет хорошего слуха, делает несколько шагов, чтобы начать движение с музыкой. В этих шагах не было бы необходимости, если бы вся цепочка начинала и заканчивала движение одновременно.

Если цепочка движется все время, то во время поклонов первая пара также должна продвигаться вперед. Описанные де Лозом поклоны позволяют это сделать, реверансы для кавалера и дамы включают в себя шаги вбок и назад [Lauze, 1623, 37–38, 55–57], на которых партнеры могут продвинуться вместе с цепочкой, хотя для использования этих реверансов в движущейся цепочке часть шагов придется исполнять иначе, чем описано у де Лоза.

В итоге можно составить правдоподобную реконструкцию для начала и конца ведения в этом бранле (см. таблицу 12).

Далее два первых танцора могут начать делать шаги бранля вместе с остальной цепочкой сразу, если они хорошо слышат музыку, либо они могут пройти несколько простых шагов перед тем, как начать схему. В этой реконструкции для первого танцора использованы шаги из поклона кавалера, для второго — из поклона дамы, но шаги привязаны к позиции танцора и когда ведет дама, ей удобнее исполнять «кавалерские» шаги, а кавалеру — «дамские».

Затем ведущий движется вдоль цепочки лицом к остальным танцорам. Пройдя конец цепочки, ведущий снимает руку с талии, разворачивается спиной к цепочке и продолжает движение вдоль цепочки, возвращаясь на то место, откуда начинал танец.

После этого ведущий делает реверанс к тому, кого он вел. Тот исполняет этот реверанс одновременно с ведущим, так же как и в начале ведения, после чего сам начинает ведение с реверанса следующему танцору. Закончивший ведение идет в конец цепочки, где берет левой рукой правую руку последнего танцора. Схематически движение цепочки представлено на рисунке 3.

Этот вариант разложения шагов и реверансов — не единственный возможный и весьма вероятно, что не существовало определенной нормы начала и конца ведения по музыке. Тем не менее, эта реконструкция соответствует всем приведенным в источниках указаниям и, вероятно, близка к исторически существовавшим вариантам исполнения.

5. Заключение

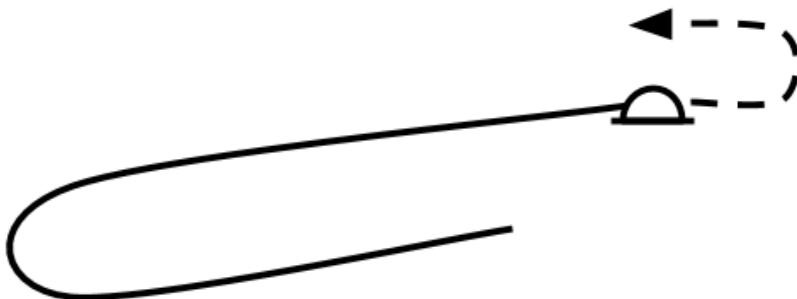
Сопоставление описаний бранлей Simple, Gay и Poitou по различным источникам позволяет проследить их развитие при становлении нового танцевального стиля. Работа со всем комплексом источников дает возможность получить более достоверную и обоснованную реконструкцию в условиях, когда каждый из источников дает неполное представление о танце.

Приведенные выше реконструкции, ввиду относительной скудости имеющихся в нашем распоряжении источников, не являются полностью достоверными

Поклон ведомому, разворот лицом к цепочке, рука кладется на талию.



Рука убирается с талии, разворот спиной к цепочке.



Поклон ведомому, ведущий отпускает руку и уходит в конец цепочки.

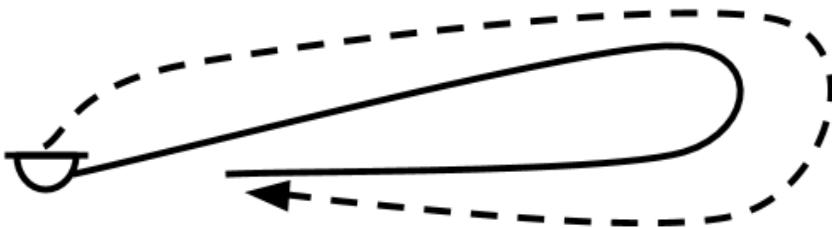


Рис. 3: Траектория движения в бранле á Менег.

Таблица 12: Начало ведения (счет тактов по схеме де Лоза).

Такт	Счет	Первый танцор	Второй танцор	Остальная цепочка
1	1	Шаг правой назад, разворачиваясь спиной по ходу танца.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2		Шаг на левую.	Шаг на левую.
	3		Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
2	1	Шаг левой назад.	Шаг левой вперед, разворачиваясь лицом по линии танца.	Шаг на левую.
	2			
	3			
3	1	Подтянуть правую ногу к левой, отпустить руку.	Скользящий шаг правой ногой вперед.	Придвинуть правую.
	2			Шаг левой.
	3			Шаг на правую в 5.
4	1	Согнуть колени (дама) или поклониться (кавалер), целуя руку.	Согнуть колени (дама) или поклониться (кавалер).	Шаг левой.
	2			Шаг на правую в 5.
	3			Шаг на левую.
5	1	Выпрямиться, освободить левую ногу, подать руку.	Выпрямиться, освободить левую ногу.	Придвинуть правую.
	2			
	3			
6	1	Шаг левой, положить руку партнера на талию.	Шаг левой.	Шаг на левую.
	2			
	3			

Таблица 13: Завершение ведения.

Такт	Счет	Первый танцор	Второй танцор	Остальная цепочка
1	1	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2	Шаг на левую.	Шаг на левую.	Шаг на левую.
	3	Шаг на правую назад, спиной по ходу танца.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
2	1		Шаг на левую.	Шаг на левую.
	2	Шаг на левую назад, согнуть колени.		
	3			
3	1	Шаг на правую назад.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2	Шаг на левую назад.	Шаг левой.	Шаг левой.
	3	Шаг на правую назад.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
4	1	Шаг на левую назад.	Шаг левой.	Шаг левой.
	2	Шаг на правую назад.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
	3		Шаг на левую.	Шаг на левую.
5	1	Отпустить руку, начать реверанс ко всем танцорам.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2			
	3			
6	1		Шаг на левую.	Шаг на левую.
	2			
	3			

и вряд ли могут отражать все многообразие вариантов исполнения, бытовавших во Франции в XVI–XVII веках. Тем не менее можно утверждать, что здесь установлены основные особенности исполнения этих бранлей.

При всей видимой разнице в описании схем трех бранлей в разных источниках, их сопоставление показывает, что все эти описания передают единую живую традицию. Оказывается вполне возможным исполнять все варианты схемы в общем кругу, так что танцующие разные варианты не будут мешать друг другу.

6. Благодарности

Автор благодарит Дмитрия Филимонова за помощь с анализом музыки и Дарью Сундукову за помощь с работой над текстом статьи.

А. Приложение: Схемы танцев

Здесь приведены схемы всех трех бранлей по каждому из трех основных источников. Для этих схем выбран наиболее подтвержденный источниками вариант разложения шагов. Различные варианты исполнения этих бранлей и аргументы за и против этих вариантов приведены в основной части статьи.

А.1. Бранль Simple

Разложение по тактам приведено для музыки в размере ϕ , или $2/2$. В современной нотации музыку часто переписывают в размере $4/4$, уменьшая число тактов вдвое.

А.1.1. Арбо

Во время танца корпус все время развернут немного влево.

Таблица 14: Схема Бранля Simple по Арбо.

Такт	Шаги
1	Шагнуть влево левой ногой.
2	Шагнуть правой ногой рядом с левой, продолжая движение влево.
3	Шагнуть влево левой ногой.
4	Приставить правую ногу пяткой к пятке левой ноги.
5	Шагнуть правой ногой вправо, не разворачивая корпус.
6	Приставить левую ногу пяткой к пятке правой ноги.

А.1.2. Эмеро

В начале танца корпус развернут немного влево.

А.1.3. Де Лоз

В начале танца корпус развернут строго боком по линии танца. Все движения исполняются выворотом. Начальная позиция 5 на полной ступне, с левой ногой сзади.

Таблица 15: Схема Бранля Simple по Эмеро.

Такт	Шаги
1	Шагнуть влево левой ногой.
2	Шагнуть влево правой ногой.
3	Шагнуть влево левой ногой.
4	Поднять правую ногу и развернуться вправо, то есть спиной по линии танца.
5	
6	Шагнуть влево правой ногой, двигаясь спиной вперед.
7	Шагнуть влево левой ногой, двигаясь спиной вперед.
8	Шагнуть влево правой ногой, двигаясь спиной вперед.
9	Поднять левую ногу и развернуться обратно лицом по линии танца.
10	
11	Шагнуть на месте левой ногой.
12	Шагнуть на месте правой ногой.

Таблица 16: Схема Бранля Simple по де Лозу.

Такт	Шаги
1	Шаг влево на левую ногу (кавалер на затакт обводит левой ногой правую и ударяет ей в 3 позицию спереди), развернуть корпус немного влево.
2	Проскользить правой ногой в 5 позицию спереди.
3	Шаг влево на левую ногу, развернуть корпус ровно.
4	Опуститься в небольшое плие.
5	Придвинуть правую ногу к левой, поднявшись на полупальцы.
6	
7	Шаг влево на левую ногу на полупальцах.
8	Проскользить правой ногой в 5 позицию сзади на полупальцах, развернуть корпус немного вправо.
9	Кавалер обводит левой ногой правую и ударяет ей в 3 позицию сзади.
10	Шаг влево на левую ногу на полупальцах.
11	
12	Проскользить правой ногой в 5 позицию спереди, опускаясь на полную стопу, левая остается на носке.

А.2. Бранль Gay

Разложение по тактам приведено для музыки в размере 3/2. Исторически этот бранль записывался в нескольких разных размерах.

А.2.1. Арбо

Корпус во время танца развернут немного влево. Все шаги выполняются на низких полупальцах, с небольшим прыжком.

Таблица 17: Схема Бранля Gay по Арбо.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево.
	2	Шаг правой ногой на место левой, левая приподнимается немного от земли.
	3	Шаг левой ногой влево.
2	1	Шаг правой ногой на место левой, левая приподнимается немного от земли.
	2	Пауза.
	3	

А.2.2. Эмеро

Корпус развернут боком по линии танца.

Таблица 18: Схема Бранля Gay по Эмеро.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево на пол-стопы.
	2	Проскользить правой ногой в 5 позицию.
	3	Перенести вес на левую ногу и опуститься вниз, согнув колени в плие.
2	1	Подняться из плие и поднять правую ногу, после чего шагнуть на нее на месте.
	2	
	3	

А.2.3. Де Лоз

Корпус развернут боком по линии танца, на втором шаге корпус поворачивается влево или вправо в зависимости от того, спереди или сзади был сделан шаг правой ногой.

А.3. Бранль Poitou или á mener

Для каждого источника приведена нумерация тактов по этому источнику.

Таблица 19: Схема Бранля Gau по де Лозу.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево на полупальцы.
	2	Шаг правой ногой в 5 позицию спереди или сзади на полупальцы.
	3	Медленно проскользнуть левой ногой влево (дама скользит пяткой, приподняв носок).
2	1	Слегка согнуть колени и подтянуть правую ногу в 1 позицию, поднявшись на полупальцы.
	2	
	3	

А.3.1. Арбо

Корпус во время танца развернут немного влево. Все шаги исполняются на низких полупальцах, с небольшим прыжком.

Таблица 20: Схема Бранля Poitou по Арбо.

Такт	Счет	Шаги	
1	1	Шаг левой ногой влево.	
	2		
	3		
2	1	Шаг правой ногой на место левой.	
	2		
	3		
3	1	Шаг левой ногой влево.	
	2		
	3		
4	1	Шаг правой ногой на место левой.	Шаг правой ногой на место левой.
	2		Шаг левой ногой влево.
	3		Шаг правой ногой на место левой.
5	1	Шаг левой ногой влево.	
	2	Шаг правой ногой на место левой.	
	3	Шаг левой ногой влево.	
6	1	Шаг правой ногой на место левой.	
	2		
	3		

А.3.2. Эмеро

Корпус развернут боком по линии танца.

Таблица 21: Схема Бранля Poitou по Эмеро.

Такт	Счет	Шаги
1	1	Шаг левой ногой влево.
	2	Шаг правой ногой на место левой.
	3	Шаг левой ногой влево.
2	1	Шаг на полупальцы на правую на место левой.
	2	
	3	
3	1	Шаг левой ногой влево.
	2	
	3	
4	1	Шаг правой ногой на место левой.
	2	
	3	
5	1	Шаг левой ногой влево.
	2	
	3	
6	1	Шаг правой ногой в 5 позицию спереди.
	2	Шаг левой ногой влево.
	3	Прыгнуть влево, приземлившись на обе ноги в открытую позицию.

А.3.3. Де Лоз

Танец начинается во 2 позиции. Корпус развернут боком по линии танца. Общий ход ведения представлен на рисунке 3 в основной части статьи.

После исполнения вступления (начала ведения) два первых танцора могут начать делать шаги бранля вместе с остальной цепочкой сразу, если они хорошо слышат музыку, либо они могут пройти несколько простых шагов перед тем, как начать схему.

Затем ведущий движется вдоль цепочки лицом к остальным танцорам. Пройдя конец цепочки, ведущий снимает руку с талии, разворачивается спиной к цепочке и продолжает движение вдоль цепочки, возвращаясь на то место, откуда начинал танец.

После завершения ведения, ведущий делает реверанс к тому, кого он вел. Тот, исполняет этот реверанс одновременно с ведущим, так же как и в начале ведения, после чего сам начинает ведение с реверанса следующему танцору. Закончивший ведение идет в конец цепочки, где берет левой рукой правую руку последнего танцора.

Таблица 22: Схема Бранля Poitou по Лозу (начало ведения).

Такт	Счет	Первый танцор	Второй танцор	Остальная цепочка
1	1	Шаг правой назад, разворачиваясь спиной по ходу танца.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2		Шаг на левую.	Шаг на левую.
	3		Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
2	1	Шаг левой назад.	Шаг левой вперед, разворачиваясь лицом по линии танца.	Шаг на левую.
	2			
	3			
3	1	Подтянуть правую ногу к левой, отпустить руку.	Скользящий шаг правой ногой вперед.	Придвинуть правую.
	2			Шаг левой.
	3			Шаг на правую в 5.
4	1	Согнуть колени (дама) или поклониться (кавалер), целуя руку.	Согнуть колени (дама) или поклониться (кавалер).	Шаг левой.
	2			Шаг на правую в 5.
	3			Шаг на левую.
5	1	Выпрямиться, освободить левую ногу, подать руку.	Выпрямиться, освободить левую ногу.	Придвинуть правую.
	2			
	3			
6	1	Шаг левой, положить руку партнера на талию.	Шаг левой.	Шаг на левую.
	2			
	3			

Таблица 23: Схема Бранля Poitou по Лозу (основной ход танца).

Такт	Счет	Шаги
1	1	Придвинуть правую ногу к левой.
	2	Шаг влево на левую ногу.
	3	Шаг на правую в 5 позицию спереди.
2	1	Скользящий шаг на левую ногу.
	2	
	3	
3	1	Придвинуть правую ногу к левой.
	2	Скользящий шаг левой ногой влево.
	3	Скользящий шаг на правую ногу в 5.
4	1	Скользящий шаг левой ногой влево.
	2	Скользящий шаг на правую ногу в 5.
	3	Скользящий шаг на левую ногу.
5	1	Придвинуть правую ногу к левой.
	2	
	3	
6	1	Скользящий шаг на левую ногу.
	2	
	3	

Таблица 24: Схема Бранля Poitou по Лозу (завершение ведения).

Такт	Счет	Первый танцор	Второй танцор	Остальная цепочка
1	1	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2	Шаг на левую.	Шаг на левую.	Шаг на левую.
	3	Шаг на правую назад, спиной по ходу танца.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
2	1			
	2	Шаг на левую назад, согнуть колени.	Шаг на левую.	Шаг на левую.
	3			
3	1	Шаг на правую назад.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2	Шаг на левую назад.	Шаг левой.	Шаг левой.
	3	Шаг на правую назад.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
4	1	Шаг на левую назад.	Шаг левой.	Шаг левой.
	2	Шаг на правую назад.	Шаг на правую в 5.	Шаг на правую в 5.
	3		Шаг на левую.	Шаг на левую.
5	1	Отпустить руку, начать реверанс ко всем танцорам.	Придвинуть правую.	Придвинуть правую.
	2			
	3			
6	1		Шаг на левую.	Шаг на левую.
	2			
	3			

Список литературы

- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchésographie. Et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres: Jean des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Arena, 1986] *Arena, A.* Rules of Dancing / A. Arena, J. Guthrie, M. Zorzi // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Edinburgh University Press. — 1986. — Vol. 4, no. 2. — Pp. 3–53.
- [Durlach, 17–?] *Durlach.* Chorégraphie — Durlach 210 / S. I. — 17–? — <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/19926> .
- [Emeraud, 2000] *Emeraud, A.* Instruction pour dancer. An anonymous manuscript / A. Emeraud; sous la dir. de A. Feves. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.
- [Fassardi, 1612] *Fassardi, F.* Le grand bal de la Reine Marguerite faict devant le Roy, la Reine, & Madame, le dimanche 26 aoust. En faveur de M. le duc de Pastrana, ambassadeur extraordinaire, pour les alliances de France & d'Espagne / F. Fassardi. — Lyon: Ionas Gautherin, 1612. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55253522> .
- [Guillemin, 1784] *Guillemin.* Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse, dédié à mademoiselle de Crillon / Guillemin. — Paris, 1784.
- [Lauze, 1623] *Lauze, F. de.* Apologie de la danse et la parfaicte methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames / F. de Lauze. — 1623. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n> .
- [Malpied, 1770–1780] *Malpied, N.* Danse de ville < Les tricolets > mis en chorégraphie / N. Malpied. — Paris, 1770–1780. — <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000090772> .
- [McGowan, 2008] *McGowan, M. M.* Dance in the Renaissance, European Fashion, French Obsession / M. M. McGowan. — New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- [Mersenne, 1636–1637] *Mersenne, F. M.* Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique / F. M. Mersenne. — Paris: Sebastien Cramoisy and Pierre Ballard, 1636–1637. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v> .
- [Pet, 17–?] Les petites danse [sic] ou bien. — Les tricotés, 17–? — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520010812> .

- [Praetorius, 1612] *Praetorius, M.* Terpsichore. Musarum Aoniarum. Quinta. Darinnen Allerlen Frantzösische Däntze und Lieder. Als 21. Branslen: 13. Andere Däntze mit sonderbaren Namen. 162. Couranten: 48. Volten: 37. Balletten: 3. Passameze: 23. Gaillarden: und 4. Reprinsen. Mit 4. 5. und 6. Stimmen. Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantz meistern in Franckreich gespielt u vund vor Fürstlichen Taffeln auch sonsten in Convivijs zur recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können / M. Praetorius, P.-F. Caroubel. — Wolfenbüttel: Fürstlicher Druckerey, 1612. — Vol. 1. — [http://imslp.org/wiki/Terpsichore,_Musarum_Aoniarum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Terpsichore,_Musarum_Aoniarum_(Praetorius,_Michael)) .
- [Rameau, 1725] *Rameau, P.* Le maître a danser qui enseigne le maniere de faire tous le differens pas de danse dans tout la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas... / P. Rameau. — Paris, 1725. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z> .
- [RES-934, 1700–1750] Contredanses pour un instrument avec les figures chorégraphiques (manuscrit autographe). — 1700–1750. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b> .

Лариса Пылаева

Тональность как выразительный и формообразующий фактор в музыке танцев французского барокко

Характеризуя музыкальное искусство барокко, глубоко справедливым будет подчеркнуть значимость в нем танцевального начала. Танец, чрезвычайно созвучный эстетике эпохи многозначностью, зашифрованностью смысла, был и остается носителем мироощущения своего времени. Воплощаемый в условной, кажущейся отвлеченной манере, он неизменно сохраняет подчеркнутую выразительность исполнения. Это качество, свойственное танцевальному искусству барокко, особенно убедительно раскрывается в творчестве его мастеров, работавших в XVII — первой половине XVIII века во Франции.

Ж. Б. Люлли, П. Бошану, Л. Пекуру и другим постановщикам и исполнителям Grand siècle истоки эмоционального наполнения танцев виделись прежде всего в самой звуковой материи — в ее внутреннем движении или, как тогда говорили, модуляциях. Под ними понимались различные изменения, происходящие в музыке, главная функция которых по сути одна — служить *«выражению различных страстей»* [Charpentier, 1988, 456].

Очевидно, что наиболее ощутимое эмоциональное воздействие на слушателя оказывали модуляции в мелодике. Однако французские музыканты никоим образом не отказывали в выразительности и средствам гармонии. Так, Ж.-Ж. Руссо, проповедовавший культ мелодического начала, признавал, что гармония способна придавать мелодии большую эмоциональную силу разнообразными способами: *«то связывая последовательность звуков каким-либо законом модуляции, то делая интонацию более верной, то доставляя слуху надежное свидетельство этой верности, то сближая и связывая мелодию с созвучными интервалами»* [Руссо, 1961, 256].

Передать душевные состояния в музыке помогают сами тональности и лады, в которых, по замечанию М.-А. Шарпантье, *«для выражения различных страстей <...> имеются разные свойства»* [Charpentier, 1988, 456].

Выразительные качества тональностей терминологически обозначались французскими музыкантами неодинаково: тот же М.-А. Шарпантье называл их *«энергиями ладов»* (énergies des modes) [Charpentier, 1988, 456–457], Жан Руссо — *«страстями»* (passions) [Rousseau, 1976, 79], Ш. Массон — *«свойствами»* (natures) [Masson, 1699, 37], Ж. Ф. Рамо — *«чувствами»* (sentiments) [Rameau,

1975, 157], Ж.-Б. де Лаборд — «*характерами*» (caractères) [Borde, 1780, 28–29]. Тем не менее, за всеми этими наименованиями стоял единый смысл — особая эмоциональная окраска, основывающаяся на чувственно-слуховых ощущениях. Сколь разнообразными могли быть выразительные возможности тональностей, можно судить по формулировкам из трактатов вышеназванных авторов.

Наиболее широкий спектр ладов (modes), употребительных в то время, представлен в Règles de composition («Правилах композиции») Шарпантье (ок. 1693), где определены выразительные свойства восемнадцати ладов, имеющих мажорные либо минорные терции. До некоторой степени характеристики Шарпантье соотносятся с мнениями по поводу музыкальных «*страстей*», высказанными ранее Ж. Руссо (Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique, 1683)¹. Суждения Рамо позволяют объединить несколько тональностей, выражающих какое-либо одно чувство (до мажор — ре мажор — ля мажор; ре минор — ми минор — соль минор — си минор). Эмоции, которые ассоциировались у него с каждой тональной группой, заметно менее «барочные», пышные и красочные, чем у Шарпантье. При этом некоторые тональности у Рамо (как, кстати и у Массона) остались незамеченными. Наконец, в завершающих таблице формулировках Лаборда примечательно нивелирование мажорного и минорного наклонов, обусловленное ориентацией на одноголосную природу древнегреческих ладов. В своем труде Лаборд представил свод «*характеров*», которые античные авторы ассоциировали с различными ладами своей эпохи. Сравнив их с «*тонами современной музыки*», он заключил, что чувства, выражаемые ладами древних греков, «*соответствуют чувствам наших ладов*», которые (по его мнению) «*не изменились в течение более чем двух тысячелетий*» [Borde, 1780, 29].

Как мы видим из предложенной таблицы, у французских музыкантов последней четверти XVII–XVIII веков эмоциональное восприятие тональностей было преимущественно сходным. Тем не менее, их определения не лишены субъективности, а иногда отмечены резкой контрастностью (например, в характеристиках фа мажора и си-бемоль мажора), в том числе даже по отношению к одной и той же тональности (в частности, в представлениях Массона о ре миноре или Рамо о фа миноре).

Существование индивидуальных семантических характеристик тональностей во многом объясняется тем, что французские музыканты (за исключением разве что Ж. Ф. Рамо) вплоть до 1780-х годов упорно пренебрегали равномерно-темперированным строем, предпочитая старую неравномерную темперацию. Ее виды — «*неровная*» (inégal), среднетоновая — сообщали каждой тональности неповторимое звучание и связываемый с ним «*характер*».

Учитывая при выборе лада и тональности их устойчивые эмоционально-выразительные характеристики, композитор более основывался на собствен-

¹ Впрочем, в сферу внимания последнего попало почти в два раза меньшее число мажорных и минорных тональностей. Этим, кстати, объясняется некоторое нарушение хронологического принципа при составлении приводимой нами таблицы семантики тональностей.

Таблица 1: Сравнительная таблица семантики тональностей [Ramus, 2001, с. 320–321].

Тональность	М.-А. Шарпантье («энергии ладов»)	Ж. Руссо («страсти»)	Ш. Массон («свойства»)	Ж.-Ф. Рамо («чувства»)	В. де Лабурд («сараптервы»)
до мажор	веселый и воинственный	веселый, демонстрирующий великолепие	—	радость, ликование	серьезный, важный торжественный, пригодный для войны, иногда для религиозных тем
до минор	темный и печальный	недовольство и все виды жалобы	—	нежность, жалоба	
ре мажор	радостный и очень воинственный	веселый, демонстрирующий великолепие	приятный, радостный, яркий, для пения о победе	радость, ликование; грандиозный, величественный	пылкий, гордый, страстный, неистовый, ужасный; иногда более благородный
ре минор	величественный и благочестивый	серьезность	неуловимый; серьезность, смешанная с радостью	сладость, нежность	
ми мажор	сварливый и крикливый	—	—	нежные и веселые мелодии; грандиозный, величественный	воодушевленный, звонкий, иногда полный пафоса; выражающий изнеженность
ми минор	изнеженный, любовный и жалобный	нежность	—	сладость, нежность	
ми-бемоль мажор	жесткий и твердый	—	—	—	важный и очень мрачный
ми-бемоль минор	безобразный, ужасный	—	—	—	
фа мажор	неистовый и вспылчивый	благочестивость или церковная музыка	естественно веселый, смешанный с серьезностью	сцены бури и фурии	шумный, но иногда меланхоличный и исполненный пафоса

Таблица 1: Сравнительная таблица семантики тональностей [Ramus, 2001, с. 320–321]

Тональность	М.-А. Шарпантье («энергии ладов»)	Ж. Руссо («страсти»)	Ш. Массон («свойства»)	Ж.-Ф. Рамо («чувства»)	В. де Лабурд («старактеры»)
фа минор	темный и жалобный	недовольство и все виды жалобы	печальный и мрачный	мрачные мелодии; нежность, жалоба	
соль мажор	нежный, радостный	нежность	веселый и блестящий	нежные и веселые мелодии	возможно, нежный, но веселый; часто благородный и величественный
соль минор	серьезный, величественный	печаль	полный печали и нежности	сладость, нежность	
ля мажор	радостный и пасторальный	благочестивость или церковная музыка	—	радость, ликование; грандиозный, величественный	блестящий, но иногда спокойный и мирный
ля минор	нежный и жалобный	серьезность	для истовой молитвы или просьбы	—	
си-бемоль мажор	величественный и радостный	—	—	сцены бури и фурии	импозантный, но печальный
си-бемоль минор	мрачный и грозный	—	—	мрачные мелодии	
си мажор	резкий и жалобный	—	—	—	воодушевленный и блестящий; иногда приятный и благородный; в других случаях пригодный для траурной музыки и тонких медитаций
си минор	одинокий и меланхоличный	—	—	сладость, нежность	

ных внутренних представлениях. Так, поступал, в частности, М.-А. Шарпантье, указывая, что *«определение тональности зависит не столько <...> даже от лада, как от музыканта»* [Charpentier, 1988, 457]. Однако из продолжения данного высказывания мы узнаем о вторичности композиторского решения относительно содержания словесного текста, на которое ориентируется автор музыки: *«Хотя лады сами по себе могут возбуждать те или иные движения души, важнее — слова, на которые сочиняется музыка»*; в согласии с ними музыкант *«производит свои <...> созвучия»* [Charpentier, 1988, 457].

Ярким подтверждением такой творческой установки являются сценические танцы с пением (*danses chantées*), созданные французскими композиторами XVII–XVIII веков. Обратимся к некоторым показательным образцам.

Так, для гавота из V действия музыкальной трагедии «Атис» Ж. Б. Люлли (см. рис. 1) не случайно был выбран до мажор, который, по свидетельству Лесерфа де Ла Вьевилля, представлялся композитору *«воинственным»*² [Ranun, 2001, 327].

Характер тональности словно подкрепляет выраженную в словах внутреннюю уверенность героя, его готовность всеми силами добиваться своей цели:

Та красота, что особенно безжалостна и сурова,
Доставляет нам долгие мученья.
Но если влюбленный настойчив,
Он становится счастливым влюбленным
(такты 1–4).

Далее тон речи влюбленного меняется, чем и объясняется появление ля минора — *«жалобного и нежного»*:

Все становится нежным и сладостным,
И ничего не жаль для сердца,
которое стремишься растрогать
(такты 5–8).

Ля минор сменяется ре минором. Представлявшаяся Люлли *«серьезной»* и *«преданной»*, эта тональность озвучивает главный вывод стихотворения:

Волна пробивает себе путь, всеми силами стараясь найти его;
Вода, что падает капля за каплей, точит самый твердый камень
(такты 9–12).

Тональные переходы выглядят логичными не только из-за близости самих тоналностей, но и на основе их эмоционально-смыслового родства. Это подтверждает отсутствие соль мажора — функционально наиболее близкого к главной

²О значении некоторых тоналностей у Люлли говорится (к сожалению, без ссылки на источник информации) в статье Е. Кривицкой: *«ля минор — любовь; ре минор — победа, героика; соль минор передает человеческую скорбь; фа мажор связан с чувством неистовства; си-бемоль мажор призван отобразить сверхъестественный мир; до мажор — воинственность»* [Кривицкая, 2003, 103].

La beau-te la plus se - ve - re, Prend pi - tie d'un long tour ment, Tout est
Et l'a mat qui per - se - ve - re, De vient un heu - reux a - mant.

doux. Et rien ne tou - te, Pour un coeur qu'on veut tou - cher, L'on de se fait u - ne

rou - te, En s'ef - for - cant d'en cher - cher, L'eau qui

tom - be goutte à gout - te Per - ce le plus dur co - cher.

Рис. 1: Ж. Б. Люлли. Гавот из музыкальной трагедии «Атис».

тональности гавота, поскольку его радостный, согласно Люлли, характер противоречит любовному чувству, окрашенному поэтом Ф. Кино в нежные тона.

В сарабанде из «Балета насмешки» Люлли останавливает свой выбор на соль миноре, служащем, по его мнению, воплощению «человеческой скорби». В рамках эстетики барочного танца ее эквивалентами становятся глубокое сожаление и разочарование влюбленного, чьи чувства жестоко отвергнуты.

Наконец я вижу тебя снова,
Прекрасный двор — место, столь любимое мной,
Где я весь был во власти Климены.
Возвратившись сюда, я вижу,
Что эта бессердечная женщина,
Как и прежде, бесчувственна к моему горю.

Настроение стихотворения особым образом подчеркивает изложение основной мелодической темы каноном. Перед нами — достаточно редкий пример столь явной полифонизации фактуры танцевального жанра, усиливающий печальную жалобу. Достаточно оригинален тональный план сарабанды (без отклонения или модуляции в доминанту: после основной тональности (соль минор) следует модуляция в тональность субдоминанты, где композитор задерживается необычно долго) — «*мрачный и печальный*» до минор звучит на протяжении 7 тактов. Далее мимолетно (как и в начальном построении пьесы) затрагивается параллельный мажор, после которого утверждается тоника.

Подавляющее большинство танцев барокко оформляются согласно двухчастной схеме с характерным для нее принципом симметрии. Он распространяется и на тональный план, основывающийся на формуле $T-D \mid D-T$. По мнению В. Дж. Конен, тональная симметрия в танцах Люлли может происекать из практикуемого им (и многими его современниками) процесса одновременно сочинения музыки и создания хореографии танца, использующей в основном симметричные фигуры. Вполне вероятно, что в связи с симметрией хореографической схемы композитором «*первоначально мыслились все типизированные музыкальные приемы*» [Конен, 1967, 23] — в том числе и распределение тональностей внутри двухчастной композиции. Впрочем, в условиях характерного для нее симметричного соотношения $T-D$ в танцах Люлли и его современников порой встречаются оригинальные варианты.

Один из них находим у М. Марэ — в «Сарабанде жрицы» из музыкальной трагедии «Альсиона» (см. рис. 3). Номер примечателен тем, что композитор, модулируя в конце первой части в доминанту, использует сначала ее минорный вариант, что подчеркивается выразительным интонационным изломом (уменьшенной квартой) в мелодии³.

³ Не менее интересный случай симметричного тонального плана наблюдается в Сарабанде А. Демаре и А. Кампра из музыкальной трагедии «Ифигения в Тавриде», где наряду с доминантой участвует параллельная тональность (||: t — III :||: d — t :||). В нее модулирует первая часть формы. В начале второй части после мимолетного возвращения тоника устанавливается тональность минорной доминанты.

En-fin je vous re - voy, char - man-te cour. Lieux tant ai-mez où

7

na - quit l'A - mour que j'ay pour Cli - me - ne: mais je voy de -
ai - mez où na - quit l'A - mour que j'ay pour Cli - me - ne:

12

puis mon re - tour que cet-tein hu - mai - ne. Com-me
mais je voy de - puis mon re - tour que cet-tein hu - mai - ne.

16

le pre - mier Jour est in - sen-sib-le à ma pei - ne. En - fin je
Com-me le pre - mier Jour est in - sen-sib-le à ma pei - ne.

Dieu des a - mants, Heu - reux qui sen tes flâ - mes,
 Ah! qu'il est doux De lan - guir sous ta loy.

Рис. 3: М. Марэ. Сарабанда Жрицы из музыкальной трагедии «Альсионна».

В других *danses chantées* (в частности, в менуэтах из музыкальных трагедий Люлли «Фэтон» и «Психея») обращает на себя внимание нетипичное для двухчастной формы местоположение модуляции в доминанту: она становится местной тоникой не в конце первой части, а в начале второй (||: T :||: D – T :||).

Свободное обращение с доминантовой тональностью внутри двухчастной композиции говорит о том, что для французских композиторов эпохи Людовика XIV она еще не была важным скрепляющим пунктом тонального плана, представляя собой не более чем одну из альтернатив тонике. Это подтверждают случаи, в которых доминанта полностью замещается другими побочными центрами — прежде всего, параллельными тональностями. Помимо упомянутого выше гавота из музыкальной трагедии «Атис»⁴, укажем еще один примечательный образец — Канари I из балета Люлли «Храм мира», вторая часть которого открывается модуляцией в параллельный минор.

Незначительные или же более серьезные «нарушения» могут затрагивать и другой тип тонального плана, основанного на смене главных ладовых функций: ||:T – D:||:S – T:||⁵. Так, в менуэте ля минор М. Л'Аффилара⁶ при внешнем сохранении гармонического «каркаса» T – D – S – T наблюдается оригинальное смещение его составляющих относительно разделов формы. Первая часть танца оканчивается половинной автентической каденцией; во второй части следуют модуляции в тональность минорной доминанты и возвраще-

⁴Во второй части вслед за параллельной тональностью (ля минор) происходит модуляция в тональность II ступени (ре минор); присутствие не одного, а двух миноров вносит более явный контраст по отношению к основной тонике (до мажор). См. рис. 1.

⁵На его значимость для малых форм барокко указывает, в частности, Т. С. Кюреган [Кюреган, 1998, 143].

⁶Менуэт помещен в трактате «Очень простые принципы того, как хорошо изучить музыку». См.: [L'Affilard, 1971].

ние в тонику через кратковременное отклонение в тональность субдоминанты (||:t:||:t — d — s — t:||).

Тональный круг, основывающийся на смене основных функций лада, порой подвергается во французских сценических танцах ярким трансформациям: он может разрастаться, а также (что еще интереснее) включать иные, необычные для привычной нам функциональной гармонии соотношения.

Приведенные примеры (количество которых нетрудно увеличить) говорят о достаточном разнообразии построения тональных планов в музыке сценических танцев французского барокко, которые подчас могут озадачить современных музыкантов своей якобы непредсказуемостью. Однако то, что направленность тонально-гармонического движения здесь далеко не всегда объясняется функциональной логикой, вполне закономерно: ведь во французской музыке XVII — начала XVIII века она еще сосуществует с модальностью⁷. Приметами таковой следует считать в том числе использование минорной доминанты в мажорных тональностях, а также необязательность модуляции в доминантовую сферу в завершении первой части, являющейся важным этапом в развертывании общей формы, например, в танцах инструментальных сюит И. С. Баха (и тем более — у венских классиков)⁸.

Еще одним возможным объяснением кажущихся ныне странными тональных планов может быть апеллирование французских авторов к семантике тональностей — в связи с аффектами и их нюансами, передаваемыми в стихах *danses chantées*. Выбирая тональности и распределяя их внутри музыкальной формы, композиторы поддерживают тонко организуемое эмоциональное развитие, заключенное в поэтических строках.

Одновременно они поступают подобно искусным ораторам, трактуя тональные краски как выразительно-смысловые единицы целостного высказывания, или так называемого «замысла», «плана» (*dessein*) музыкального произведения. Показательно, что Ж.-Ж. Руссо для определения данного феномена заимствует термины из риторического лексикона⁹: «*Замысел — это изобретение (invention) и проведение темпы, расположение (disposition) каждой части и общее упорядочивание целого (l'ordonnance générale de tout)*. <...> *Это единство (т. е. единство замысла. — Л. П.) должно царить в напеве, в движении, в характере, гармонии, модуляции: нужно, чтобы все это соотносилось с общей*

⁷ Специалист в области гармонии и полифонии французской музыки эпохи барокко Жерар Жей считает модальность господствующей системой ладотональной организации во французской музыке XVII — первой половины XVIII века [Глядешкина, 2010]. Внимание к проявлениям модальности в гармонии сочинений французских композиторов указанного периода уделяла также З. И. Глядешкина [Глядешкина, 2004].

⁸ Модальность порой дает о себе знать уже в самих названиях отдельных сочинений, где французские авторы пользуются термином *mode* (фр. — «тон»), а также в отсутствии в нотной записи некоторых ключевых знаков, свойственных той или иной тональности. Подобная запись была достаточно распространена в камерной ансамблевой литературе, оркестровых партитурах различных театральных постановок, а также в сочинениях для органа.

⁹ Термины из арсенала риторики приведены в скобках мною — Л. П.

идеи» [Rousseau, 1768a, 142]. Забота о целостности не должна покидать композитора и в обращении с гармоническими средствами: *«Везде композитор сделает ясной и ощутимой последовательность модулирующей и использует бас и его гармонию для определения места каждой мелодической фразы (passage) в [соответствующей] тональности, чтобы никогда не было слышно интервала или мелодического хода верхнего голоса, без ощущения их (т. е. этих элементов. — Л. П.) связи с целым и одновременно этой связи — со всем остальным»* [Rousseau, 1768b, 210].

По мнению М. Бенуа [M. Benoît, 1992, 262], Люлли и Шарпантье уже в конце 1680-х годов стремились к сходному типу «замысла» или «плана». Как и у более поздних авторов, диспозиция и «замысел» функционируют в их произведениях как единый риторический принцип. В такой ситуации тональность, в которой начинается и заканчивается пьеса (в нашем случае — *danse chantée*), отражает общую содержательно-эмоциональную идею поэтического текста; каждый тональный сдвиг соответствует смене чувств или их оттенков, передаваемых словами, а сами тональности, которых, по замечанию Руссо, у автора *«должно быть столько, сколько различных тонов у оратора»* [Руссо, 1961, 256], проявляют себя как выразительные элементы музыкальной речи. Как заметил Ж.-Б. де Ласепед, композитор может модулировать *«столько, сколько ему нужно»*, но выбирать для этого следует *«тональности, наиболее близкие к тем, которые уже появились»* [Lacépède, 1785, II, 122]. Хотя музыкально-теоретический трактат Ласепада [Lacépède, 1785] был написан уже во второй половине XVIII века, в нем во многом получила отражение именно позднебарочная практика.

Иначе говоря, композитор должен был уметь тонко распорядиться тонально-гармоническими средствами, что в полной мере продемонстрировали Люлли и его современники в музыке, созданной ими для сценических танцев с пением. Здесь несомненно роль тонального плана как одного из важных формообразующих факторов, при том что важным признаком развертывания формы становятся разного рода кадансы, отмечающие более легкие цезуры и модуляции.

Заметим, однако, что в музыке *danses chantées* тональностей (и полных совершенных кадансов) нередко используется больше, чем количество частей. Тем не менее, совершенные кадансы внутри разделов двухчастной формы (особенно — второго) лишь отмечают границы кратких построений, которые не могут претендовать на роль самостоятельных частей. Каждый новый тональный центр, получающий временное закрепление, прежде всего, подчеркивает эмоциональный штрих той или иной стиховой единицы — слова, словосочетания, полустихия.

Согласно мнению французских теоретиков XVIII столетия (Рамо, Руссо, Ласепада и других), особыми выразительными качествами обладают не только тональности, но даже отдельные аккорды, приходящиеся на грамматические акценты текста вокальной партии и наделяющие соответствующим эмоциональным содержанием полустихие или короткий стих. Это приводит к до-

статочны дробной внутренней структуре частей, свойственной значительному числу танцевальных жанров и отражающей составной характер их хореографии. С другой же стороны, танцы с пением открывают для исследователей еще один исключительно оригинальный исток структурной дробности малых форм барокко, а именно тонкую нюансировку заключаемого в них аффекта, которая осуществляется в условиях риторического прочтения музыкальной композиции. Ее анализ в сценических танцах мастеров французского барокко убеждает в том, что исполнителям — танцовщикам, певцам, музыкантам — следовало прислушиваться к тональным переменам и связанным с ними каденциям не только как к моментам временных остановок в движении, но и как к цезурам, отмечающим важные эмоционально-смысловые пункты выступления.

Не удивительно, что обращение французских музыкантов к семантике различных тональностей и имеющихся в них аккордов закреплялось в теоретических трудах того времени. Так, Ж.-Ф. Рамо уверял, что именно от аккордов, которые *«бывают грустные, веселые, нежные, приятные, веселые и неожиданные»*, зависят *«разные страсти, пробуждаемые в нас гармонией»* [Rameau, 1722, 141]. Еще более дифференцированно к выразительным возможностям музыки подходил Ж.-Б. де Ласепед, задаваясь следующим вопросом: *«Не должна ли каждая нота дарить разное выражение, и, как следствие, осуществлять более или менее разное воздействие, в зависимости от того, будет ли она звучать в унисон с басом, в большую или малую терцию, в квинту, в секунду с ним и т. д.?»* [Lacépède, 1785, I, 291].

Эти и другие подобные высказывания лишней раз подтверждают высокую эмоциональную концентрацию элементов музыкального языка в сочинениях барокко, в том числе и танцевальных. Внимание к *«энергиям тональностей»* может стать для их исполнителей, стремящихся к воссозданию духа эпохи, надежной *«подсказкой»*.

Список литературы

- [Глядешкина, 2004] *Глядешкина, З. И.* Учение о тонах и ладах во французском музыковедении XVII века / З. И. Глядешкина // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции 26–29 октября 2004 года. — М.: РАМ им. Гнесиных., 2004. — С. 50–59.
- [Глядешкина, 2010] *Глядешкина, З. И.* Модальная гармония во французской музыке XVII века: ее критерии и обоснование в трудах Жерара Жея / З. И. Глядешкина // *Музыковедение*, НАУЧТЕХЛИТИЗДАТ. — 2010. — № 7. — С. 2–7.

- [Конен, 1967] *Конен, В.* Путь от Люлли к классической симфонии / В. Конен // От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967. — С. 11–32.
- [Кривицкая, 2003] *Кривицкая, Е.* О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века / Е. Кривицкая // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. — М.: Моск. гос. консерватория, 2003. — С. 90–104.
- [Кюрегян, 1998] *Кюрегян, Т.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. — М.: ТЦ «Сфера», 1998.
- [Руссо, 1961] *Руссо, Ж.-Ж.* Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании / Ж.-Ж. Руссо // Избр. соч. В 3-х томах. — М.: Гослитиздат, 1961. — Т. 1. Об искусстве и литературе. Поэзия. Драматургия. Философская сказка. Педагогический роман. — С. 221–262.
- [Borde, 1780] *Borde, J.-B. L.* Essai sur la musique ancienne et moderne: En 4 vols / J.-B. L. Borde. — Paris: Ph.-D. Pierres, 1780. — Vol. 2.
- [Charpentier, 1988] *Charpentier, M.-A.* Règles de composition (c. 1693) / M.-A. Charpentier // Cessac, C. Marc-Antoine Charpentier / C. Cessac. — Paris: Fayard, 1988. — Pp. 437–461.
- [Lacépède, 1785] *Lacépède, E. de.* La Poétique de la musique. En 2 vols. / E. de Lacépède. — Paris: Imprimerie de Monsieu, 1785.
- [L'Affilard, 1971] *L'Affilard, M.* Principes très faciles pour bien apprendre la musique / M. L'Affilard. — Genève: Minkoff, 1971. — réimpression de l'éd. de Paris, 1705.
- [Masson, 1699] *Masson, C.* Nouveau traité des règles pour la composition de la musique / C. Masson. — 2 edition. — Paris: Ballard, 1699.
- [M. Benoît, 1992] Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles / sous la dir. de M. Benoît. — Paris: Fayard, 1992.
- [Rameau, 1722] *Rameau, J.-P.* Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels / J.-P. Rameau. — Paris: Ballard, 1722. — Vol. I.
- [Rameau, 1975] *Rameau, J.-P.* Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie / J.-P. Rameau. — Bloomington: Indiana University, 1975. — réimpression de l'éd. de Paris, 1752.

- [Ranum, 2001] *Ranum, P. M.* The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs / P. M. Ranum. — Hillsdale: Pendragon Press, 2001.
- [Rousseau, 1768a] *Rousseau, J.-J.* Dessein / J.-J. Rousseau // Dictionnaire de Musique. — Paris: chez Duchesne, 1768. — P. 142.
- [Rousseau, 1768b] *Rousseau, J.-J.* Expression / J.-J. Rousseau // Dictionnaire de Musique. — Paris: chez Duchesne, 1768. — Pp. 207–213.
- [Rousseau, 1976] *Rousseau, J.-J.* Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique / J.-J. Rousseau. — Geneva: Minkoff, 1976. — réimpression de l'éd. de Paris, 1683.

Виталий Порсев

Распределение по сложности схем танцев, записанных методом Бошана-Фейе

Введение

В настоящее время известно более трехсот тридцати танцев эпохи барокко, записанных при помощи нотации Бошана-Фейе [Feuillet, 1700a] и существенно различающихся по технической сложности [Lancelot, 1996, XIV]. Частично ее отражает классификация Ф. Ланселот [Lancelot, 1996], распределяющая танцы по двум большим категориям — социальные (*danses de bal*), то есть не очень сложные в техническом плане, и условно более сложные сценические танцы (*danses de ballet*). Однако практика показывает, что исполняемые на сцене танцы могут быть достаточно просты (но не наоборот). Например, сценические танцы с женскими партиями мало отличаются по сложности от социальных танцев. Кроме того, даже чисто мужские танцы могут сильно отличаться по технической составляющей — сценические танцы сборника 1725 года [L'Abbe, 1725] сложнее, чем сценические танцы сборника 1700 года [Feuillet, 1700b].

Поэтому для более точной классификации необходимо сопоставить каждому танцу один или несколько показателей, демонстрирующих его техническую сложность, которые должны легко и понятно вычисляться. Их появление даст возможность применять всю мощь методов математики для дальнейшего историко-танцеведческого анализа. Распределение танцев (и даже отдельных *pas*) по уровню технической сложности позволит объективнее выбирать танец для исполнения.

Нотация Бошана-Фейе примечательна тем, что в ней было выделено ограниченное число элементов, из которых возможно собрать любой из танцевальных шагов того времени комбинированием по определенным простым правилам. Нотация весьма условна — она не позволяет понять «как» сделать тот или иной элемент и показывает только «что» сделать [Lancelot, 1996]. Например, на схемах отмечено только то, что нужно сделать прыжок, но не известно на какую высоту его делать — это остается на усмотрение исполнителя. В тоже время, такая «условность» схем делает возможным анализ сложности танцев присвоением каждому элементу нотации определенного значения.

Строго говоря, рассмотренный в данной работе метод позволяет присвоить сложность не самому танцу, а его схеме, записанной в нотации Бошана-Фейе. Метод калибруется таким образом, чтобы распределение схем примерно соответствовало сложности собственно танцев, танцуемых по этим схемам. Если сложность на основе анализа схем дает такое же соотношение между несколькими танцами, выбранными для калибровки, что и исполнительский опыт, то можно полагать, что метод достаточно точно отражает реальную картину.

Впервые тема анализа танца с позиций анализа схемы была затронута в работе Кена Пирса [Pierce, 2003], в которой рассматривалось число *elevé* и *sauté* как мера активности танца, а также анализировалось количество поворотов, *glissé* и других элементов. Вполне возможно рассчитать эти характеристики для всех схем танцев. Однако это не позволит точно разнести танцы между собой по сложности. Например, джига может состоять из большого числа *sauté* и *sabrieole*, но малого числа поворотов, а в сарабанде может быть относительно мало *sauté*, но большое количество *balancé* и поворотов. Если сравнивать только число поворотов или только число *sauté* или *sabrieole*, то нельзя сказать какой из этих танцев будет сложнее. Возникает проблема сравнения разного рода элементов между собой, то есть нахождения их места на некоторой абсолютной шкале.

Представленная здесь попытка построения такой шкалы основана на принципе аддитивности. Каждый элемент, независимо от других в шаге, дает определенное число баллов сложности. Значение для конкретного элемента определяется на основании танцевального опыта. Поскольку человеческий организм примерно одинаков у всех, можно полагать, что степень субъективности, возникающая при таком подходе, будет мала, если все элементы танца выполняются в одном стиле реконструкции танца. При этом, конечно, предполагается правильность и четкость выполнения, так как в противном случае сложность может сильно меняться (в сторону уменьшения).

Для разных стилей реконструкции танца барокко соотношения между сложностью конкретных элементов могут быть разными. Система оценки, приведенная здесь, основана на следующих основных особенностях исполнения: ноги выворотны на 90° (или больше) и вытянуты в коленях; все шаги предполагаются на полупальцах, если явно не указано обратное; *plié* хорошо выражено в колене; *sauté* высокое с мягким приземлением.

1. Основные показатели сложности схемы танца

Каждому элементу танца приписывается определенное число баллов сложности, которые суммируются в пределах одного такта, давая сложность всего такта. Суммированием сложностей тактов можно определить сложность всего танца. Сложность менее чем одного такта определять не имеет смысла, так как очень часто отдельное движение занимает больше чем один «счет» в такте.

Удобно рассматривать три показателя танца, основанных на этих баллах. Первый показатель это «трудность» D , то есть сумма всех баллов сложности танца, показывающая общую «энергозатратность» танца.

Второй показатель — «интенсивность» I , то есть средняя энергозатратность на один такт: $I = D/N$, где N — число танцевальных тактов.

Разным танцам соответствует разный музыкальный размер и темп. Возможно, эти различия можно учесть при помощи какого-либо коэффициента, однако это требует отдельного исследования. В данной работе используется «танцевальный такт», который состоит из четырех «танцевальных счетов», необходимых для выполнения *pas de bourrée*. Он может совпадать с музыкальным размером, например, в гавоте (4/4), так и не совпадать, например, в чаконе или пассакальи (3/4). В таких музыкальных размерах последняя музыкальная четверть делится на два «счета». Тем не менее, все «танцевальные счета» «танцевального такта» условно считаются одинаковыми, вне зависимости от их реальной музыкальной длительности — главное, чтобы за этот такт выполнялся *pas de bourrée*. В некоторых типах танцев (например, *Sarabande Espagnole* (6/4), *Entrée Grave* (4/4)) за один музыкальный такт выполняются два *pas de bourrée* или его аналогов [Пеков, 2011, 4]. В этом случае в одном музыкальном такте рассматриваются два отдельных танцевальных такта и их сложность рассчитывается раздельно. В то же время, музыкальный такт менуэта, пассаье, куранты и хорнпайпа содержит в себе полтора танцевальных такта.

Третий показатель — это «пиковая интенсивность» I_p , то есть максимальное значение сложности такта. При подборе танца своего уровня необходимо в первую очередь руководствоваться этим показателем, если, конечно, целью является чистое выполнение всего танца, без каких-либо упрощений. Пиковая интенсивность также приводится для танцевального такта.

2. Сложность различных танцевальных элементов нотации

За точку отсчета с нулевой сложностью взято положение в любой позиции на двух ногах.

Такие элементы как *plié*, *glissé*, поворот на 1/8 круга (см. таблицу 1) не учитываются при расчете сложности:

1. *Plié*: этот элемент всегда является составной частью *mouvement*, сложность которого определяется последующим *élevé*, *sauté* или *cabriole*.
2. *Glissé*: сложность приравнивается нулю. Предполагается, что этот элемент исполняется с минимальным касанием танцевальной поверхности, практически не изменяя сложность шага.
3. Поворот на 1/8 круга: мы считаем этот элемент лишь украшением, которое даже не во всех случаях копируется из одной схемы в другую (можно сравнить *Entrée pour femme* [Feuillet, 1704, 5] и *Jigg by Pecour* [Pemberton, 1711, 59]).

Любое нарисованное перемещение ноги обладает сложностью (1), если оно происходит за один танцевальный счет. Варианты шага *droit* или *ouvert* обладают одинаковой сложностью. Два шага с головками, связанные соединительной линией, *лиазоном* (например, *pas echappe*), считаются за один шаг. Два шага на один танцевальный счет, что обозначается удвоенной соединительной линией, имеют суммарную сложность (2). В некоторых случаях смена позиции (например, при *sauté* с двух ног на две) не показана явным перемещением ноги, которое, тем не менее, происходит. Таким сменам также добавляется сложность (1).

Элементам *élevé*, *tombé*, *battu*, *rond*, поворот на одной ноге на четверть круга, *пируэт* на двух ногах на четверть круга присваивается сложность (1):

1. *Élevé*: сложность (1) в этом случае присваивается элементу *mouvement*, состоящему из *plié* и *élevé*.
2. *Tombé*: этот элемент является средним между *sauté* и *plié*, соответственно его сложность равна (1).
3. *Battu*: элемент, требующий дополнительной работы согнутой в колене рабочей ногой, что позволяет присвоить ему начальную сложность (1).
4. *Rond*: элемент, также требующий дополнительной работы согнутой в колене рабочей ногой, что позволяет присвоить ему начальную сложность (1). Некоторые элементы, в которых рабочая нога сгибается в колене, также приравниваются по сложности к *rond*.
5. Поворот на одной ноге на четверть круга: в большинстве танцев повороты на одной ноге происходят на угол, кратный четверти круга. Удобно присвоить ему начальную сложность (1).
6. *Пируэт* на двух ногах на четверть круга: этому элементу также присваивается сложность (1).

Одинарный *battu* необходимо рассмотреть более подробно (см. таблицу 1). *Battu* выполняется на половину счета в третью или первую воздушные позиции. При анализе *battu* возможны разночтения: подвод ноги в первую или третью позицию при выполнении *plié* рассматривается у Фейе [Feuillet, 1700a] как шаг с *battu*, хотя делается на целый счет. Также *battu* в третью позицию может делаться полностью в воздухе. Это отмечается в нотации соединением головок шагов и отличается от *entre-chat*, который обозначается по-другому и делается прямыми ногами (от бедра), а не согнутыми (от колена).

Sauté, *пируэту* на двух ногах на полкруга и *pas tortillé* присваивается сложность (2):

1. *Sauté* для отражения большей интенсивности *mouvement*, чем в случае *élevé*.
2. В случае исполнения шагов вариацией *tortillé* такая оценка ставится, так как это неестественное движение.
3. *Пируэт* на двух ногах на полкруга: движение в два раза больше, чем в случае *пируэта* на четверть круга.

При раздельном выполнении указанных элементов сложность танцевального

Таблица 1: Графические обозначения некоторых элементов и шагов.

		
Поворот на 1/8 круга	Pas echappe	Sauté со сменой позиции
		
Пируэт на четверть круга	Пируэт на полкруга	Поворот на одной ноге на четверть круга
		
Battu по первой позиции	Battu по третьей позиции	Подвод ноги в первую позицию plié
		
Подвод ноги в третью позицию plié	Подвод ноги в plié в третьей позиции с последующим sauté	Battu по третьей позиции в воздухе

такта предполагается аддитивной величиной. В тоже время выполнение некоторых движений, которые можно рассматривать как повторение какого-либо элемента (например, полный оборот на одной ноге можно рассматривать как четыре поворота на одной ноге на четверть круга) не подчиняется закону аддитивности — сложность возрастает быстрее. Точный закон найти не представляется возможным, но в целях примерной оценки можно аппроксимировать сложность квадратичной функцией от числа элементов. Полученные таким образом сложности далее считаются аддитивными. Такой подход позволяет достаточно четко отделить танцевальные элементы, используемые в социальных танцах, от элементов, исполняемых только в балете.

«Продолжающиеся» элементы:

1. Балансирование на носке опорной ноги. Сложность определяется квадратом числа танцевальных счетов, которые оно занимает. В mouvement баланс отсчитывается от выхода из plié. Следует иметь в виду, что после sauté делается plié, необходимое для погашения инерции прыжка. Глубина этого plié зависит от высоты sauté, возможный минимум — это опускание

на полную ступню. Поэтому в шагах с sauté балансирование отсчитывается от приземления, а не от начала шага.

2. Поворот на одной ноге или в прыжке. Сложность поворота удобно определять через квадрат числа четвертей круга.
3. Battu. Необходимо внимательно считать число battu, так как в некоторых случаях из-за особенностей изображения на схеме он может быть разделен, хотя фактически выполняется без перерыва.
4. Сложность entre-chat определяется его номером.
5. «Жесты ногами». В некоторых случаях необходимо не просто выполнить определенный поворот или выдержать балансирование, но и совершить в это время определенные движения рабочей ногой — так называемые «жесты ногами» (формально rond и battu тоже являются «жестами», но рассматриваются отдельно). Они обозначаются на схемах разделением одного движения ногой на несколько. Их число определяет сложность «жеста»: одно неразделенное движение — сложность не добавляется; движение, разделенное на два — равна (4); на три — (9) и так далее.

Сложность балансирования и поворота, продолжающихся несколько тактов, рассчитывается целиком, не зависимо от такта, в котором движение выполняется. Затем она распределяется между танцевальными тактами в соответствии с числом частей, которые этот элемент занимает в каждом танцевальном такте. Например, элемент выполняется в течение двух счетов в первом такте и трех во втором. Соответственно, две части сложности идут на первый и три — на второй такты.

Таблица 2: Сложность «продолжающихся» элементов.

D	Балансирование	Поворот	Battu	Rond	Entre-chat
1	Один счет	Четверть	Один	Один	—
4	Два счета	Половина	Два	Два	—
9	Три счета	Три четверти	Три	—	à trois
16	Четыре счета	Полный круг	Четыре	—	à quatre
25	Пять счетов	Круг и четверть	Пять	—	à cinq
36	Шесть счетов	Полтора круга	—	—	à six
49	Семь счетов	Круг и три четверти	—	—	—
64	Восемь счетов	Два круга	—	—	—

Присвоение сложности capriole производится следующим образом. Личный опыт показывает, что хорошее уверенное выполнение capriole происходит, когда танцовщик может уверенно выполнить entre-chat à quatre, то есть (16) — что и приравнивается к сложности capriole.

Сравнение элементов проще всего сделать для максимально возможных по сложности элементов у конкретного исполнителя. Самые трудные из доступных ему «продолжающихся» элементов разного типа можно считать равными по сложности. По личному опыту мы можем утверждать, что сложность

примерно одинакова у *entre-chat à quatre*, *cabriole* и поворота на одной ноге на полный круг. Близка она у *entre-chat à six* и поворота на одной ноге на полтора круга. Можно предположить, что *entre-chat à huit* и поворот на одной ноге на два круга обладают близкой сложностью.

В таблице 3 представлены примеры применения представленной методики для присваивания сложности некоторым стандартным шагам, используемым в танцах барокко.

Таблица 3: Сложность некоторых стандартных шагов.

Название шага	Схема шага	D	Комментарий
Demy coupé		2	Балансирование начинается с затакта и заканчивается на первый счет (то есть занимает один счет). Далее положение на двух ногах до конца такта. <i>Élevé</i> дает 1 балл.
Demy coupé avec assemble en l'air		11	<i>Demi coupé</i> по Рамо. В первом шаге балансирование начинается с затакта и заканчивается на первый счет (то есть занимает один счет). Балансирование второго шага начинается с первого счета и идет до затакта (то есть три счета и, соответственно, $3 \cdot 2 = 6$ баллов). <i>Élevé</i> дает 1 балл.
Pas balance (два такта)		2	<i>Pas balance</i> занимает два такта и состоит из двух <i>demy coupé</i> в сторону. Сложность каждого из этих шагов составляет 2 балла на такт.
Pas balance, согласно Рамо [Rameau, 1725] (второй такт из двух)		11	Вторая часть <i>pas balance</i> по Рамо. Расчет сложности аналогичен <i>demi coupé</i> в варианте Рамо.
Pas de bourrée		4	Состоит из <i>demy coupé</i> и двух <i>pas simple</i> с длительностью один счет.
Coupé		6	Состоит из <i>demy coupé</i> и <i>pas simple</i> с балансированием с первого по третий счеты (два счета — $2 \cdot 2 = 4$ балла).

Таблица 3: Сложность некоторых стандартных шагов (*продолжение*).

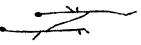
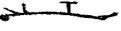
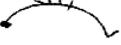
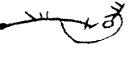
Название шага	Схема шага	D	Комментарий
Coupé avec second ouvert en l'air		11	Расчет сложности аналогичен demi coupé в варианте Рамо.
Coupe à deux mouvements		7	Аналогично coupé, с добавлением дополнительного élevé. Баласирование на втором шаге составляет полтора счета (округляем до двух).
Pas grave		10	Баласирование производится с затакта до третьего счета (три счета — 9 баллов сложности). Élevé дает 1 балл.
Glissade		6	На затакт и первый счет делаются первый и второй шаги, на второй и третий счета — третий и четвертый. Два élevé дают 2 балла.
Demy contre-tems		6	Баласирование производится с первого по третий счета (два счета — 4 балла сложности). Sauté добавляет 2 балла.
Contre-tems de gavotte		4	Баласирование на первом шаге производится с первого по второй счета (то есть один счет), на втором — также один счет. Sauté добавляет 2 балла.
Contre-tems de rigaudon		4	Расчет аналогичен contre-tems de gavotte.
Jetté double		6	Каждый jetté занимает два счета. Баласирование каждого шага составляет один счет. Два sauté добавляют по 2 балла.
Assemblé		3	Делается на первый счет, далее два счета положение на двух ногах (то есть не учитывается при расчете сложности). Sauté добавляет 2 балла.
Assemblé avec pas dégagé		7	K assemblé добавляется шаг, длящийся два счета (то есть 4 балла).
Pas balonne		5	Аналогично jetté double, но без перемещения ноги на втором шаге.
Pas de sisonne		5	Аналогично jetté double, но без перемещения ноги на втором шаге.

Таблица 3: Сложность некоторых стандартных шагов (*продолжение*).

Название шага	Схема шага	D	Комментарий
Pas de gaillarde		11	Балансирование производится с затакта до третьего счета (то есть три счета — 9 баллов сложности). Однако нарисованы два шага — в таких случаях к первому шагу формально приписываются все баллы балансирования. Добавляется еще 1 балл, чтобы учесть второй шаг. Élevé дает 1 балл сложности.
Pas tombé		5	При выполнении tombé балансирования не происходит, так как танцор находится в plié на полной ступне. Поэтому два шага дают 2 балла, tombé — 1 и sauté добавляет 2 балла.
Pas de passacaille		17	Балансирования более чем на один счет не происходит, поэтому три шага дают 3 балла. Три sauté добавляют 6 баллов. Каждый поворот состоит из двух четвертей и дает по 4 балла.
Pirouëtte sur les deux pointes un tour		8	Pirouëtte на полкруга (4 балла) с последующим поворотом на одной ноге на половину круга (две четверти круга — 22 = 4 балла).
Pas chassé		8	Балансирования более чем на один счет не происходит, поэтому четыре шага дают 4 балла сложности. Два sauté добавляют 4 балла.
Contre-tems de menuet		3 6	Условно выделяется первый шаг, Demy contre-tems, и второй шаг, состоящий из двух шагов и двух sauté.

На рисунке 1 представлено распределение интенсивностей I для танцев из сборника танцев Фейе 1700 года [Feuillet, 1700b]. Видно, что предложенная система правильно отражает интуитивные представления о сложности: социальные танцы — самые простые, женские балетные антре — более сложные, самые сложные — мужские балетные антре, которые также сильно различаются по интенсивности.

На рисунке 2 представлена зависимость интенсивности балетных танцев от года издания сборника. Антре для мужчины и женщины, женские сольные

парные антре объединены в одну группу, так как их интенсивность определяется женской партией. Сольные и парные мужские антре составляют вторую группу. Были рассмотрены четыре опубликованных сборника, содержащих балетные антре [L'Abbe, 1725; Feuillet, 1700b, 1704; Pécour, 1713]. Рисунок позволяет сделать сразу несколько выводов:

Во-первых, во всех сборниках видно четкое разделение по технической сложности между женскими и мужскими танцами.

Во-вторых, не смотря на достаточно сильный разброс по сложности в каждом сборнике, видно последовательное увеличение технической сложности с каждым годом. Это известно в кругу опытных исполнителей танцев барокко, однако график на рисунке 2 делает этот факт очевидным для всех.

В-третьих, хотя в каждом конкретном сборнике мужские антре всегда сложнее, чем женские, но существует достаточное количество сложных женских антре, средняя интенсивность которых выше, чем некоторых мужских.

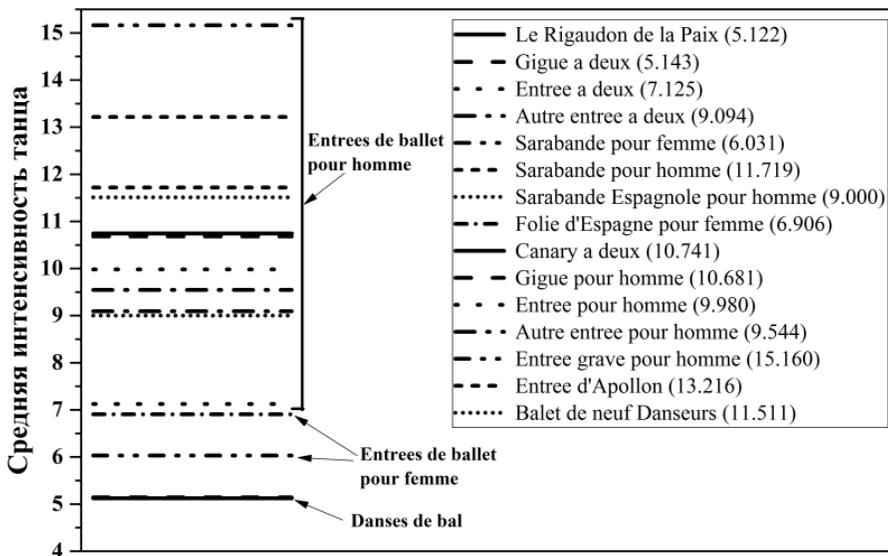


Рис. 1: Средняя интенсивность схем танцев сборника Фея 1700 года [Feuillet, 1700b]. Численные значения указаны в скобках после названия танца.

Таким образом, в статье представлен метод определения технической сложности схем танцев, записанных при помощи нотации Бошана-Фея. Три простых показателя позволяют легко выбрать танец, соответствующий уровню исполнительского мастерства танцора-любителя. Данный метод позволяет уточнить известную ранее классификацию схем танцев и обнаружить неизвестные ранее

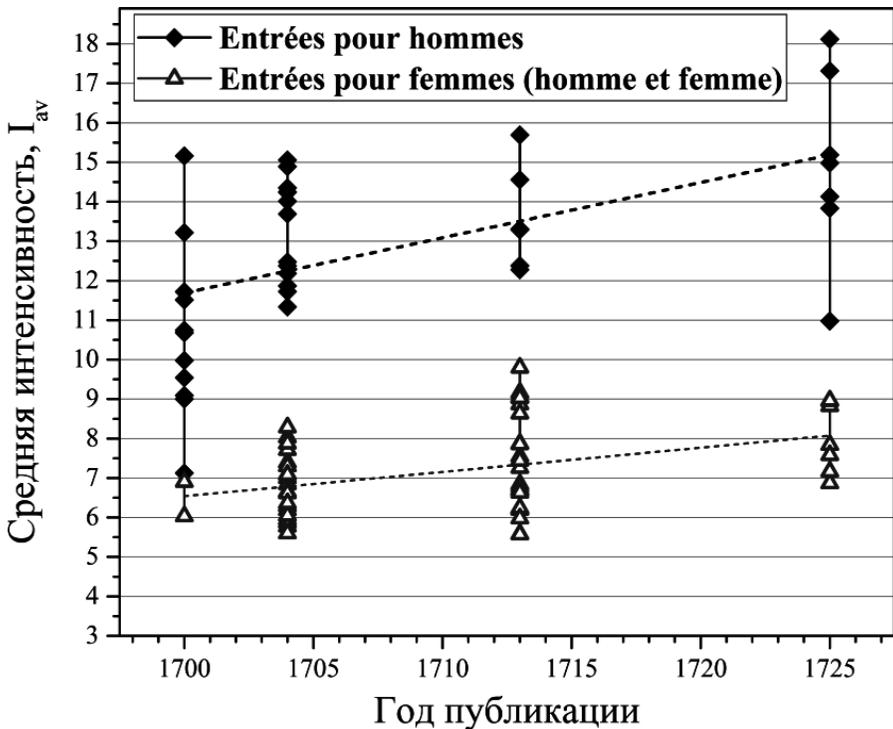


Рис. 2: Средняя интенсивность балетных антре в зависимости от года публикации сборника танцев. Пунктирными линиями показан общий тренд увеличения интенсивности.

закономерности. В частности, метод показывает не только достаточно очевидное различие между женскими и мужскими сценическими антре, но и позволяет уловить тренд на общий рост исполнительского мастерства в период с 1700 до 1725 годы.

3. Благодарности

Хотелось бы выразить благодарность Ассоциации Исторического Танца за помощь в поиске источников и лично Дмитрию Филимонову, Светлане Меднис и Евгении Ереминой-Солениковой за дискуссии и ценные замечания по изложенному здесь методу.

Список литературы

- [Пеков, 2011] *Пеков, С.* Музыкальные формы танцев эпохи барокко / С. Пеков. — Ассоциация Исторического Танца, 2011. — <https://hda.org.ru/lib/39/> .
- [Feuillet, 1700a] *Feuillet, R.-A.* Chorégraphie ou l'art de d'écrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses. Ouvrages tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. / R.-A. Feuillet. — Paris: Michel Brunet, 1700. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407> .
- [Feuillet, 1700b] *Feuillet, R.-A.* Recueil de dances composées par M. Feuillet. / R.-A. Feuillet. — Paris: Michel Brunet, 1700. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623241n> .
- [Feuillet, 1704] *Feuillet, R.-A.* Recueil de danses contenant un tres grand nombres des meilleures entrées de ballet, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dansées à l'Opera. / R.-A. Feuillet. — Paris: l'auteur, 1704. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048519k> .
- [L'Abbe, 1725] *L'Abbe, A.* A New Collection of Dances Containing a Great Number of the Best Ball and Stage Dances. / A. L'Abbe. — London: F. le Rousseau, 1725.
- [Lancelot, 1996] *Lancelot, F.* La Belle Dance, catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet. / F. Lancelot. — Paris: van Dieren É'diteur, 1996.
- [Pécour, 1713] *Pécour, L.* Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet, contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet. / L. Pécour. — Paris: M. Gaudrau, 1713. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623248j> .
- [Pemberton, 1711] *Pemberton, E.* An Essay for the Further Improvement of Dancing; Being a Collection of Figure Dances, of Several Numbers, Compos'd by the Most Eminent Masters, Describ'd in Characters after the Newest Manner of Mosieur Feuillet. / E. Pemberton. — London: John Walsh, 1711. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.134> .
- [Pierce, 2003] *Pierce, K.* Uncommon Steps and Notation in the Sarabande de Mr. de Beauchamp / K. Pierce // *Proceedings Society of Dance History Scholars*, University of Wisconsin Press. — 2003. — Pp. 9–8. — <http://web.mit.edu/kpierce/www/sdhs2003/beauchamps.pdf> .

[Rameau, 1725] *Rameau, P.* Le maître a danser qui enseigne le maniere de faire tous le differens pas de danse dans toute la regularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas... / P. Rameau. — Paris: J. Villette, 1725. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z> .

Béatrice Pfister

Is Dance an Art? The Status of Ballroom and Ballet Dancing During the Second Half of the 18th Century in French and Italian Writings

Is dance an art? And if not, how can it become one? This question was a central issue in the theoretical writings about ballet in the second half of the eighteenth century. During this period, an important volume of texts was produced in French and Italian about how ballet should be reformed in order to be fully considered as an art form, instead of a mere frivolous entertainment: as a liberal art instead of a mechanical one. Among the numerous contributions to this debate, the works of Louis de Cahusac, Jean-Georges Noverre and Gasparo Angiolini¹ are fundamental insofar as they provided grounds for the aesthetics of pantomime-ballet, a narrative form that would lead directly to the great classical ballets of the nineteenth century.

The terms of this debate were the logical consequences of the whole philosophical tradition about imitative arts going back to Aristotle, and of the specific tradition of ballet theory in France going back to the ‘Ballet comique de la reine’ by Balthazar de Beaujoyeux in 1581, and whose most important representatives were Michel de Pure and Claude-François Ménéstrier during the reign of Louis XIV [Pure, 1668], [Ménéstrier, 1682]. In the Aristotle-based philosophical framework which determined the conception of arts at the time, the main defining feature of arts was that they were to imitate nature. In this perspective, dance in itself could not be a liberal art: both ballroom dance and the ballet dances which didn’t imitate anything were necessarily considered as a mechanical art².

The aim of this article is to focus on the contempt of ballet theoreticians for non-imitative dance, bearing in mind that this attitude was part of a strategy to secure the status of art for ballet in a context in which it was impossible to do so for dance itself³. There is a fascinating paradox at the core of these writings, which is that the most enthusiastic defenders of dance can’t seem to find words strong enough

¹Louis de Cahusac (1706–1759) and Jean-Georges Noverre (1727–1810) were French whereas Gasparo Angiolini (1731–1803) was born in Florence.

²The general outline of this central problem has been drawn by Edward Nye in a very inspiring article in 2009 [Nye, 2009].

³About the strategies of ballet masters in order to promote ballet and to boost their careers, see Ignacio Vallejos’s PhD dissertation [Vallejos, 2012].

to lower dancing, constantly depreciating its technical aspects and failing to acknowledge their importance for the aesthetic value of dance.

I will emphasize the striking vehemence of the rejection of non-imitative dance as unworthy of the stage and of the status of art, before tracing the recurring images used to depreciate at once non-imitative dance and the dancers who contented themselves with it instead of giving a soul to their art by adding pantomime, expression and genius to their performance. As a conclusion, I will briefly assess the impact of this strategy on the artistic recognition of ballet and dance itself from the 18th century to our time.

1. The Rejection of Non-Imitative Dance as Unworthy of the Stage and of the Status of Art

One would think theoreticians likely to base their typology of dance on the opposition between ballroom dance and ballet dance, but the distinction they use is the one between imitative dance and non-imitative dance, most of the time without specifying that the latter includes both some ballet dances and ballroom dancing. This dichotomy goes back to Méneſtrier [Méneſtrier, 1682, 18, 156, 154], but Cahusac was the first to endeavour to formalize it by inventing denominations for the two categories in 1754: “*simple dance*” (“*danse simple*”) for non-imitative dance, and “*composed dance*” (“*danse composée*”) for imitative dance [Cahusac, 2004, 222–224]. The second category was called “*composed dance*” because it was supposed to be “*simple dance*” with the addition of pantomime. As for Noverre, he did not use Cahusac’s words but based his works on this opposition nonetheless, though he formalized it only in his old age when he reedited his ‘Letters on Dancing’ in 1803, forty-three years after their first edition⁴.

Two more interesting ways to refer to non-imitative dance should be mentioned here: in Italy, Francesco Algarotti from 1755 and Angiolini in 1773 called it “*material dance*”, as opposed to “*spiritual*” dance [Algarotti, 1764, II, 299], [Angiolini, 1998, 70]; and many writers used the phrase “*dancing for dance’s sake*” [Cahusac, 2004, 236], [Noverre, 1760, 35], [Marmontel, 1777, 232], [Arteaga, 1998, 236].

The whole point of using this dichotomy was to advocate most vehemently the abolition of non-imitative dance in ballets. For many intellectuals, the pre-dominance of this type of dance in the ballet interludes of operas and opera-ballets at the French Royal Academy of Music was a dramatic harmful both to opera and ballet, because it was detrimental to the dramatic interest of the whole show: it ruined theatrical illusion⁵. This idea was expressed repeatedly by Rousseau and

⁴In 1803, he added a chapter which would be entitled ‘Division of dance’ in the 1807 edition.

⁵In Italy, the situation was not exactly the same: there was an old tradition of grotesque imitative dance related to commedia dell’arte, and ballet interludes had no link whatsoever with the plot of the opera, as opposed to the French tradition. However, the same attitude can be found in Italian texts. Noverre and Angiolini shared in fact a strong will to prove that ballet was an independent art, and that pantomime could become a much more noble and

Grimm, who would advocate a reform of French opera during the Parisian controversy which compared its merits with Italian opera, between 1775 and 1779. Like Cahusac before them, Rousseau and Grimm stated very clearly that non-imitative dance was unworthy of the stage [Grimm, 1765, 835].

From this perspective, when ballroom dance was mentioned, it was usually to say that non-imitative dance belonged to balls and should never appear on stage, as in the ‘Critical letter on theatrical dance’ written by Laus de Boissy and published in 1771 [Boissy, 1771, 6–7].

But Rousseau is the one who illustrates this idea in the most interesting way in his article ‘Ballet’, which can be found both in his ‘Encyclopedia of Music’ and in the ‘Supplement to the Encyclopedia’ of Diderot and d’Alembert: “*Generally speaking, every dance that pictures nothing but itself, and every ballet that is only a ball, have to be banished from opera. Indeed, the action on stage is always the representation of another action, and what can be seen is only the image of what is to be imagined; so that it must never be a particular dancer that shows himself, but the character whom he embodies. Therefore, though social dance can represent nothing but itself, theatrical dance has necessarily to be the imitation of something else*”⁶ [Rousseau, 1768, 39], [Rousseau, 1776, 765]. According to Rousseau, dance becomes necessarily theatre when it is performed on stage, and the main difference between ballet and social dance is that a ballet dancer has to embody a fictional character whereas a social dancer doesn’t impersonate someone else: he just seeks to be admired for this extremely codified exhibition of himself, for his conformity to the aesthetic and moral ideal of courtly dance and gallantry. Similar ideas were already expressed by de Pure in 1668 [Pure, 1668, 177–178]. Ballroom dance, because it was non-imitative dance, could only be considered as a particularly commendable mechanical art, in spite of all its social prestige.

Several theoreticians went further than that to depreciate non-imitative dance in order to glorify its opposite: they claimed that it was unworthy of being called “*ballet*”, or even of being called “*dance*”. This was a particularly polemical statement since virtuosity inspired passionate interest and brought great success to the famous dancers of the time. Noverre, like Ménestrier before him [Ménestrier, 1682, 162–163], refused to call non-imitative dance “*ballet*”, naming it instead “*dance entertainment*” (“*divertissement de danse*”) [Noverre, 1760, 26]. But Cahusac was the one who had inaugurated the tradition of refusing to call it “*dance*” at all, with a particularly sarcastic sentence in his ‘Treatise’: “*On our stages we have [...] excellent feet,*

powerful means of expression than it was in the contemporary shows inspired by commedia dell’arte; in their perspective, ballet could become the equal of theatre and embrace tragedy.

⁶“*En général, toute Danse qui ne peint rien qu’elle même, et tout Ballet qui n’est qu’un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l’action de la Scène est toujours la représentation d’une autre action, et ce qu’on y voit n’est que l’image de ce qu’on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu’elle-même, la Danse théâtrale doit nécessairement être l’imitation de quelque autre chose [...].*” All English translations in this article are my own.

*brilliant legs and admirable arms. What a pity the Art of Dance is missing!*⁷ [Cahusac, 2004, 108].

Laus de Boissy used this sentence after Cahusac and developed this idea with even more vehemence than him, by questioning the dichotomy Cahusac had formulated between “*simple dance*” and “*composed dance*”: “*In vain one will try to divide Dance in Simple Dance and Composed Dance. Strictly speaking, simple dance is not dance; it is only a “saltation”, and it should be relegated to the noisy gatherings of Carnival. Composed Dance only must be honoured with the name of Dance; and it is also the only kind that can be used on stage*”⁸ [Boissy, 1771, 7]. The word “*saltation*” being literally the Latin word for both “*dance*” and “*jumps*”, using it is a way to imply that non-imitative dance is just a kind of gymnastics.

Less boldly, some writers stated that imitative dance was the only “*true*” dance: this idea can be found in an anonymous manuscript of the Library of the Paris Opera [Mémoire, XVIII century, NAF 3043] or in the article ‘*Expression (theatre)*’ of the ‘*Supplement to the Encyclopedia*’ which is taken from the ‘*Encyclopedia of fine arts*’ by Johann Georg Sulzer [Sulzer, 1766, 222], and it is also in an interesting comment from a journalist called Linguet quoted by Gardel [Gardel, 1775, 15–16].

2. Recurring Metaphors: How to Depreciate Non-Imitative Dance and the Dancers Who Content Themselves with It

It is clear that ballet theoreticians were keen on rejecting as vehemently as possible non-imitative dance since it could not be considered as art. In order to do so and also to explain by contrast what was in essence expressive dance, they used a set of recurring images which became a commonplace in pantomime-ballet theory: tracing them can help throwing light on the relation they established between the two categories of dance.

2.1. Body and Soul

The first image is that non-imitative dance is only a mechanism to which pantomime can give life: only with pantomime can ballet cease to be a mechanical art and have an artistic value. Noverre and Laus de Boissy often used this image [Noverre, 1760, II, 72] [Boissy, 1771, 6].

But this idea was also expressed in a more striking way with the metaphor of the “*machine-man*” (“*l’homme-machine*”). The earliest occurrence of this comparison can be found in 1741 in the ‘*Thoughts on Opera*’ by Rémond de Saint-

⁷“*Sur nos Théâtres nous avons [...] des pieds excellens, des jambes brillantes, des bras admirables. Quel dommage, que l’Art de la Danse nous manque!*”

⁸“*En vain voudra-t-on distinguer la Danse, en Danse simple, et en Danse composée. La Danse simple n’est pas, à proprement parler, de la Danse ; ce n’est qu’une saltation, et il faut la reléguer aux assemblées bruyantes du Carnaval. La Danse composée doit être seule honorée du nom de Danse ; et c’est aussi le seul genre qu’on puisse employer au Théâtre.*”

Mard: he wrote that dancers should stop looking like “*dancers of cardboard, stirred by machines*”⁹ [Saint-Mard, 1741, 94]. The exact phrase “*machine-man*” is to be found in Noverre’s ‘Letters’, while Jean-Etienne Despréaux uses the term “*machine-dancers*” [Despréaux, 1802, II, 253]. Here are Noverre’s words: “*The steps, their ease and the brio of the enchaînement [...]: these are what I call the mechanism of Dance. When all those things do not come from the mind, when all the movements are not guided by genius [...], I applaud the skill, I admire the machine-man, I do him justice for his strength, his agility; but he does not make me feel any excitement; he does not move me*”¹⁰ [Noverre, 1760, 27–28].

This metaphor which identifies non-imitative dance with the body and pantomime with the soul is inspired by the philosophy of Descartes, and its purpose is to explain that expressive dance is like a complete human being, uniting body and soul [Nye, 2009, 204–205]. The idea behind it is that the dancer who contents himself with non-imitative dance seems to have no soul, that he may be either an animal or something lifeless according to Descartes. For this reason, it is a particularly strong metaphor.

2.2. Analogies with Other Arts

Another category of images is used to glorify expressive dance in contrast with non-imitative dance: its characteristic is the use of a comparison with other imitative arts for which it is obvious that the absence of imitation, meaning or real artistic merit would be perceived as completely absurd. This kind of comparison was part of a strategy conceived to persuade both spectators and dancers that the non-imitative dance they enjoyed so much and thought so high of was a complete aberration. In this category three types of images can be distinguished which seem to have all been initiated by Cahusac.

The first one can be found in a comparison with painting made by Cahusac: a painting would be absurd if it were just “*a vain collection of colours*”¹¹, as he says [Cahusac, 2004, 221]. From a modern point of view, one cannot fail to notice how nonsensical the mere possibility of abstract art appeared at the time.

A second image is that of a raw material which would be nothing without artistic work, like paints in the hands of a painter according to Cahusac [Cahusac, 2004, 93] or like words, syllables or letters for a writer. To the latter category belongs the frequent phrase “*the alphabet of dance*” used to characterize non-imitative dance. This alphabet metaphor can be found in the writings of Cahusac in 1754, Noverre

⁹“Des Danseurs de carton, qu’on fait remuer par machines”.

¹⁰“*Les pas, l’aisance et le brillant de leur enchaînement [...], voilà ce que j’appelle le mécanisme de la Danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l’esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements [...]; j’applaudis alors à l’adresse, j’admire l’homme machine, je rends justice à sa force, à son agilité; mais il ne me fait éprouver aucune agitation; il ne m’attendrit pas [...].*” In order to comment an English version as close as possible to the original words, I chose in this article to translate myself Noverre’s quotations instead of using the English translation of the 1803 edition by Cyril Baumont published in 1930 in London.

¹¹“*Un vain assemblage de couleurs.*”

in 1760, Angiolini in 1761 and 1765, and in the anonymous manuscript of the Paris Opera [Cahusac, 2004, 197], [Noverre, 1803, 29], [Angiolini, 1994b, 151], [Angiolini, 1994a, 157], [Mémoire, XVIII century, NAF 3043]. Only de l'Aulnaye in 1790 used the comparison with an absurd sequence of syllables with no mention of the alphabet of dance [L'Aulnaye, 1790, viii].

Noverre is the most eloquent in his attempt to claim that ballet can be as expressive as language by using the image of the “*alphabet*” of dance: “*Dance has in itself all that is needed for a beautiful language, and [...] it is not enough to know its alphabet. May a genius arrange the letters, shape and connect the words, dance will stop to be dumb, it will speak with as much vigor as energy*”¹² [Noverre, 1760, 29].

As for the third and last kind of artistic images, it consists in suggesting that non-imitative dance is like a preparatory sketch for a painting or a technical exercise for an artist. It was used by Cahusac in 1754 and by Angiolini in 1761 [Cahusac, 2004, 231] [Angiolini, 1994b, 151]. Grimm developed it in these words in 1765: “*What would we say of an academy of painters and sculptors who in a public exhibition of their works would only show us studies, heads, arms, legs, attitudes, with no ideas, no application, no precise imitation?*”¹³ [Grimm, 1765, 834].

In this category can be quoted a metaphor used by Diderot which has the particularity of being about music: “*I would really like to know what all these dances like minuet [...] mean. This man stretches with exquisite grace. He does not make any movement in which I cannot perceive ease, gentleness and nobleness; but what does he imitate? This is not knowing how to sing: this is knowing how to sight-read a score*”¹⁴ [Diderot, 1757, 278].

These various types of comparisons with other arts, just like the metaphor of body and soul, were a way to highlight the difference of rank and nature between imitative dance and its opposite. By belittling technical aspects, theoreticians were consistent with the Christian and philosophical tradition of depreciating the human body. What is more, these two kinds of images have in common the idea that the dancer is responsible for the vacuity of his performance, that he has no soul and contents himself with an elementary knowledge of his art. It made perfect sense for people like Cahusac, Noverre and Angiolini to use these metaphors since all of them wrote in the hope that some dancers and choreographers would read their books and hopefully contribute to reform ballet with their works.

¹²“*La Danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage, et [...] il ne suffit pas d'en connoître l'Alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme et lie les mots, elle cessera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie.*”

¹³“*Que dirions-nous d'une académie de peintres et de statuaires qui dans une exposition publique de leurs ouvrages ne nous montreroient que des études, des têtes, des bras, des jambes, des attitudes, sans idée, sans application, sans imitation précise?*”

¹⁴“*Je voudrais bien qu'on me dit ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet [...]. Cet homme se déploie avec une grace infinie. Il ne fait aucun mouvement où je n'apperçoive de la facilité, de la douceur, et de la noblesse; mais qu'est-ce qu'il imite? Ce n'est pas là savoir chanter, c'est savoir solfier.*”

3. Conclusion

While tracing these significant metaphors through ballet theory, one should bear in mind that the theoreticians of pantomime-ballet were bound to depreciate in their writings non-imitative dance and virtuosity because of the philosophical context of the time: this is the reason why “*dance seems to be, for the classical period, an aesthetic deadlock*”¹⁵, as Edward Nye put it [Nye, 2009, 203]. By accepting the idea that this type of dance was not art, the theoreticians were more likely to convince the intellectuals that pantomime dance was fully an art thanks to the imitation of actions and the expression of feelings it made possible. By showing no restraint in their contempt for non-imitative dance, they wanted to give more energy to their praise of pantomime in order to convince dancers, choreographers and spectators that only by replacing virtuosity with expression could ballet increase its prestige and its artistic value. The result of this strategy was that in a few decades ballet gained a much more important recognition than ever before. But it was to suffer from the lack of prestige of dance itself: at the end of the 18th century, when the modern system of arts rose, ballet was not included; it was not considered as part of the fine arts [Kristeller, 1999]. Its time would come only during the twentieth century with the end of this system and the rise of abstract art.

References

- [Algarotti, 1764] *Algarotti, F.* Saggio sopra l’opera in musica. / F. Algarotti // *Opere del conte Algarotti...*, Livorno: M. Coltellini. — 1764. — Vol. II. — Pp. 253–324.
- [Angiolini, 1994a] *Angiolini, G.* Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis, composé par M. Angiolini, maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le 31 janvier 1765, à l’occasion des fêtes pour le mariage de S. M. le roi des Romains / G. Angiolini // *Calzabigi, R. Scritti teatrali e letterari*, Roma: Salerno. — 1994. — Pp. 147–153.
- [Angiolini, 1994b] *Angiolini, G.* Le festin de pierre / G. Angiolini // *Calzabigi, R. Scritti teatrali e letterari*, Roma: Salerno. — 1994. — Pp. 147–153.
- [Angiolini, 1998] *Angiolini, G.* Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi / G. Angiolini // *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza 1773–1785*, Turin: Paravia. — 1998. — Pp. 49–88.

¹⁵“*La danse semble être, pour l’époque classique, une impasse esthétique*”.

- [Arteaga, 1998] *Arteaga, S.* Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Capitolo decimosesto: Ragionamento sopra il Ballo pantomimico. Della sua applicazione al Teatro. Se convenga, o no, bandirlo dal melodramma / S. Arteaga // *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza 1773-1785*, Turin: Paravia. — 1998. — Pp. 235-266.
- [Boissy, 1771] *Boissy, L. de.* Lettre critique sue notre danse théâtrale, adressée à l'auteur du Spectateur français, par un homme de mauvaise humeur / L. de Boissy. — Paris: L. Jorry fils, 1771.
- [Cahusac, 2004] *Cahusac, L. de.* La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse / L. de. Cahusac; sous la dir. de N. Lecomte, L. Naudeix, J.-N. Laurenti. — Paris: Desjonquères, Centre national de la danse, 2004.
- [Despréaux, 1802] *Despréaux, J.-E.* Mes passe-temps: chansons suivies de l'Art de la danse, poème en 4 chants, calqué sur l'Art poétique de Boileau Despréaux / J.-E. Despréaux. — Paris: Defrelle, 1802.
- [Diderot, 1757] *Diderot, D.* Troisième entretien. — In / D. Diderot // *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu, comédie en cinq actes en prose*, Amsterdam: M. M. Rey. — 1757. — Pp. 229-299.
- [Gardel, 1775] *Gardel, M.* L'avènement de Titus à l'empire, ballet allégorique au sujet du couronnement du Roi... / M. Gardel. — Paris: Musier fils, 1775.
- [Grimm, 1765] *Grimm, F. M.* Poème lyrique (Litt érat.) / F. M. Grimm // *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, Paris: Briasson. — 1765. — Vol. XII. — Pp. 823-836.
- [Kristeller, 1999] *Kristeller, P. O.* Le système moderne des arts: étude d'histoire de l'esthétique / translated by B. Han / P. O. Kristeller. — Nîmes: J. Chambon, 1999.
- [L'Aulnaye, 1790] *L'Aulnaye, F.-H.-S. D.* De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens... / F.-H.-S. D. L'Aulnaye. — Paris: Barrois l'aîné, 1790.
- [Marmontel, 1777] *Marmontel, J.-F.* Pantomime (art dramatique) / J.-F. Marmontel // *Supplément à l'Encyclopédie...*, Amsterdam and Paris. — 1777. — Vol. IV. — Pp. 231-233.
- [Mémoire, XVIII century] *Mémoire sur l'histoire et l'art de la danse et du ballet.* — XVIII century. — Richelieu Library, Paris, NAF 3043, ff. 44-49.

- [Ménéstrier, 1682] *Ménéstrier, C.-F.* Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre / C.-F. Ménéstrier. — Paris: R. Guignard, 1682.
- [Noverre, 1760] *Noverre, J.-G.* Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, et ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. / J.-G. Noverre. — Lyon: A. Delaroche, 1760.
- [Noverre, 1803] *Noverre, J.-G.* Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts. Par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris / J.-G. Noverre. — Saint Petersburg: J.-C. Schnoor, 1803.
- [Nye, 2009] *Nye, E.* L'esthétique du corps dans le ballet d'action. / E. Nye // *In Aux limites de l'imitation: l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Amsterdam: Rodopi. — 2009. — Vol. 1. — Pp. 203–211.
- [Pure, 1668] *Pure, M. D.* Idée des spectacles anciens et nouveaux / M. D. Pure. — Paris: M. Brunet, 1668.
- [Rousseau, 1768] *Rousseau, J.-J.* Ballet / J.-J. Rousseau // Dictionnaire de musique. — Paris: Veuve Duchesne, 1768. — Pp. 38–40.
- [Rousseau, 1776] *Rousseau, J.-J.* Ballet / J.-J. Rousseau // Supplément à l'Encyclopédie. . . . — Amsterdam and Paris, 1776. — Vol. I. — Pp. 764–765.
- [Saint-Mard, 1741] *Saint-Mard, T. R. de.* Réflexions sur l'Opéra, par Rémond de Saint-Mard / T. R. de Saint-Mard. — La Haye: J. Neaulme, 1741.
- [Sulzer, 1766] *Sulzer, J. G.* Expression (Art théâtral). / J. G. Sulzer // *Supplément à l'Encyclopédie. . .*, Amsterdam and Paris. — 1766. — Vol. II. — Pp. 921–922.
- [Vallejos, 2012] *Vallejos, J. I.* Les philosophes de la danse: le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760–1776): Ph.D. thesis / EHESS. — Paris, 2012. — under the supervision of R. Chartier.

Дмитрий Филимонов

Гросфатер в конце XVIII — первой четверти XIX века

В русской мемуарной литературе часто встречается танец Гросфатер¹, который упоминается как заключительный танец бала. До недавнего времени не было известно описаний этого танца, лишь намеки, что это был импровизационный танец в колонну или цепочку. В настоящей работе собраны и проанализированы все доступные автору на момент написания статьи схемы этого танца и подведены некоторые итоги предыдущим исследованиям.

1. История танца

Упоминания танца Гросфатер (от нем. Großvater — «дедушка», возможный вариант этимологии названия указан далее) можно легко отыскать в русской и немецкой литературе. Так, в собрании цитат (<http://hda.org.ru/quotes/>) поиск по названию танца дает более 10 различных ссылок из русской литературы, а некоторые немецкие упоминания были собраны в заметке [Еремина-Соленикова, 2012]. Внимательное исследование этих текстов показывает, что на самом деле Гросфатер был известен в разных странах под разными названиями и что орфография написания также могла сильно отличаться. Все найденные пока варианты написания указаны в таблице 1.

При этом в немецких источниках часто пишут *«так называемый Кераус»*², что может говорить о еще большем множестве локальных названий или же отсутствии названия как такового для завершающего танца. По указанным выше подборкам (к которым стоит добавить несколько упоминаний в учебниках или историографических очерках XIX века³) можно сделать следующие выводы:

¹Как указано далее по тексту, орфография в XIX веке была разная. Выбран вариант соответствующей современной практике транслитерации, когда *ß* заменяется на одиночную «с».

²Например, [Ges, 1812, 118].

³Винер [Wiener, 1829, стр 147], Фосс [Foss, 1869, 345], Бейме [Böhme, 1886, том 1, стр 184], Клемм [Klemm, 1910, 187].

Таблица 1: Варианты написания названия танца.

Россия ⁴	Немецкие земли	Франция
Гроссфатер, Гроссфатеръ, Гросъ-фатеръ, Гросфазеръ	Großvater ⁵ Großvatertanz Großvaters-Tanz	Gros Vater ⁶ Grand-père
А ла грек, Алагрек, А la Greque ⁷	Kehraus ^{8,9} Auskehr	
	Kerhrab ⁹	

Таблица 2: Даты упоминания танца.

	Россия	Немецкие земли	Франция
Первое упоминание	1790-e ¹⁰	1710-e ¹¹	1808 ¹²
Последнее упоминание (как живого танца)	1860-e ¹³	1910-e ¹⁴	с. 1824 ¹⁵

Даты упоминания танца — период с 1710-х до 1910-х годов (см. таблицу 2).

⁴В отличие от более раннего предположения о существовании единственного варианта написания [Стратилатов, 2012].

⁵Если верить тексту Франца Бейме [Böhme, 1886, том 1, стр. 184], название происходит от первого слова песни, на чью мелодию исполнялся танец. Подробнее этот вопрос разобран в описании схемы Коллине.

⁶Название из манускрипта Бигатти [Bigatti, 1780], который, по всей видимости, хоть и писал по-французски, работал в этот момент в Германии (информация получена от Евгении Ереминой-Солениковой в частной беседе). В дальнейшем этот источник отнесен к немецкой традиции.

⁷Это предположение находит свое подтверждение в мемуарах Вигеля [Вигель, 1864]. При этом есть и другое упоминание танца «алагрек», которое указывает на нетождественность этих танцев [Иванов, 1859].

⁸Слово является существительным, происходящим от глагола *auskehren* — «выметать».

⁹На тождественность названий указывают словари: [Krünitz, 1786, 714].

¹⁰Так, в недавней совместной работе автора с Евгенией Ереминой-Солениковой и Борисом Стратилатовым [Филимонов, 2013] было показано, что, несмотря на укоренившуюся традицию считать этот танец танцем еще Петровского времени, Гроссфатер, тем не менее, относится скорее к периоду конца XVIII – первой четверти XIX века.

¹¹[Taubert, 1717, 87].

¹²Танец упоминается в мемуарах герцогини д'Арбантес [Abrantés, 1838, 256, 278]. Существует также манускрипт Жергу [Arbeau, с.1790] (упомянут в книге Гильшера [Guilcher, 2003, 185]), который библиотека датирует с. 1790, однако это, вероятно, неточная датировка. Данного манускрипта нет в распоряжении автора статьи.

¹³[Вигель, 1864], [Петрович, 1864].

¹⁴Клемм [Klemm, 1910, 187], возможно, что танец до сих пор остается в народной традиции, исследования не выходили за рамки XVIII и XIX столетий.

¹⁵Коллине [Collinet, с.1824, 1], частично совпадает по набору танцев со сборником Беккера [Becker, 1824]. Существует также манускрипт 1819 года с почти полностью совпадающим набором танцев, информация получена в частной переписке со Сюзан де Гвардиола.

Основные характеристики танца:

1. Завершающий танец бала, праздника, свадьбы¹⁶ (последнее — немецкая традиция конца XVIII века).
2. Очень живой и громкий¹⁷.
3. Танец для всех, даже для стариков¹⁸.
4. Состоит из двух сменяющих друг друга частей: медленной и быстрой¹⁶.
5. Первая часть похожа на шествие или променад, а вторая часть похожа на экосез и может включать вальс¹⁶.
6. Название «Гросфатер» получил по первому слову песенки «Als einst der Grovater die Groß», в которой первая часть медленная, а вторая быстрая¹⁹.

2. Обзор источников с описаниями танца

К настоящему моменту найдено четыре²⁰ источника со схемами Гросфатера:

1. Bigatti, Le Gros Vater, без даты, с. 1780s [Bigatti, 1780].
2. Anon. Contre Dançesfrançais, [Anon., 1802, 517].
3. J. H. Kattfuß, Choregraphie, 1802 [Kattfuß, 1802, 19].
4. Collinet, Recueil Unique, без даты, с. 1824 [Collinet, с.1824, 1]²¹.

Далее следует разбор каждой из указанных схем с описаниями шагов, фигур, указанием музыкальных особенностей и сопоставление частей танца с известными формами танцев конца XVIII – начала XIX столетий.

2.1. Бигатти, 1780-е

Полное название манускрипта, хранящегося в библиотеке Арсенала Французской национальной библиотеки: Discriptions des Figures du Gros Vater que l'on peut meme danser jusqu'au nombre de 24 paires (Описание фигур Грос Фатера, который может танцевать даже до 24 пар²²).

¹⁶[Лексикон, 1838].

¹⁷[Галахов, 1999].

¹⁸[Дмитриев, 1989].

¹⁹Эти указания содержатся только в словарях или исследованиях середины XIX века (например, Бейме, [Böhme, 1886, том 1, стр 184]), что может указывать на неточность проработки вопроса этимологии.

²⁰Еще одна схема есть в учебнике Клемма 1910 [Klemm, 1910, 187] года, однако эта книга выходит за рамки рассматриваемого периода. Кроме того, Тауберт в 1717 году [Taubert, 1717, 87] кратко описывает одну из фигур, но его описание недостаточно для реконструкции танца. Танец с названием Tydske eller Kehraus-Cotillon (Немецкий или Кераускотильон) есть в учебнике Лунда 1823 года [Lund, 1823, 40], однако этот танец является одним из ранних вариантов вальсового котильона XIX века и поэтому исключен из рассмотрения.

²¹Существует как минимум еще два французских описания: манускрипт 1819 года (информация получена от Сюзан де Гардиолы в частной переписке) и манускрипт Жергу [Arbeau, с.1790] (упомянут в книге Гильшера [Guilcher, 2003, 185]).

²²Перевод данного манускрипта был выполнен Евгением Залазаевым и опубликован в Материалах конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев

Музыкально и хореографически Бигатти разделяет схему на три части: Air lent (медленная мелодия), Air Allemand (аллеманд) и Contredanse (контрданс), однако как видно из схемы, контрданс имеет две совершенно разные части — одна из них больше напоминает именно контрдансы (лонгвеи), а вторая скорее похожа на полонез. Ниже приведены части схемы с реконструкцией и комментариями.

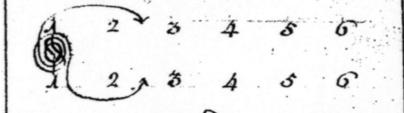
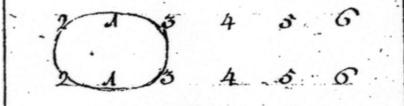
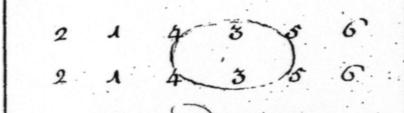
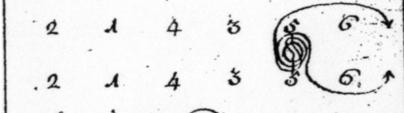
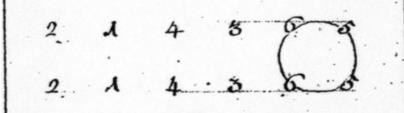
Таблица 3: Схема Гросфатера по Бигатти.

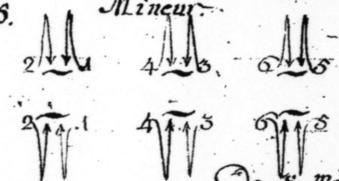
Air lent (Marche)	
<p>Все, взявшись за руки в линиях, делают четыре медленных шага назад²³.</p>	<p>1.</p>
<p>Все, взявшись за руки в линиях, делают четыре медленных шага вперед.</p>	<p>2.</p>
Air Allemand	
<p>Первая пара делает полтора оборота за правую руку и далее шен вдоль противоположной колонны до конца, начиная с левой руки. В конце поменяться с партнером местами.</p>	<p>3. <i>Air Allemand.</i></p>
<p>Первая пара возвращается по центру колонны на свои места.</p>	<p>4.</p>

XIII–XX веков. 2012–2013 годы [Бигатти, 2014]. В данном исследовании используется перевод автора, исследование проводилось по оригинальному тексту рукописи.

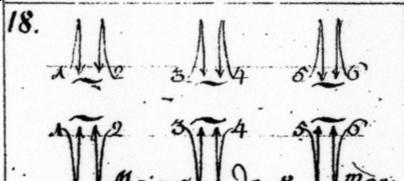
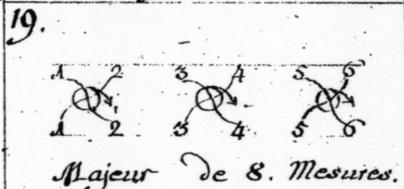
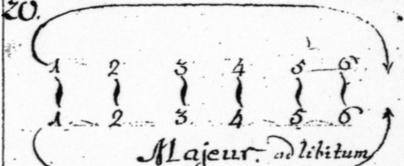
²³Шаги в тексте не указаны явно.

Contredanse

<p>Полтора оборота за обе руки и cast-off.</p>	<p>5. Contredanse.</p>  <p>Majeur de 8. Mesures.</p>
<p>Круг на шестерых.</p>	<p>6.</p>  <p>Majeur de 8. Mesures.</p>
<p>Повторение фигуры 5 для третьей пары.</p>	<p>7.</p>  <p>Majeur de 8. Mesures.</p>
<p>Повторение фигуры 6 для следующих трех пар.</p>	<p>8.</p>  <p>Majeur du 8. Mesures.</p>
<p>Повторение фигуры 5 для пятой пары.</p>	<p>9.</p>  <p>Majeur de 8. Mesures.</p>
<p>Повторение фигуры 6 для следующих трех пар (если осталось только две, то для двух).</p>	<p>10.</p>  <p>Majeur de 8. Mesures.</p>

<p>Все вместе исполняют четыре английских шага²⁴.</p>	<p>11. ::</p> <p>2 4 4 5 6 5</p> <p>2 4 4 5 6 5</p> <p><i>Mineur</i> :: De 4. Mesures</p>
<p>Деми шен в четверках.</p>	<p>12. <i>Mineur</i></p>  <p><i>De 4. Mesures.</i></p>
<p>Повторение фигуры 11.</p>	<p>13. ::</p> <p>1 2 3 4 5 6</p> <p>1 2 3 4 5 6</p> <p><i>Mineur</i> :: De 4. Mesur.</p>
<p>Повторение фигуры 12.</p>	<p>14. <i>Mineur</i></p>  <p><i>De 4. Mesures.</i></p>
<p>Кавалеры уводят стоящих справа от них дам наружу и обратно.</p>	<p>15. <i>Mineur</i></p>  <p><i>De 8. Mesur</i></p>

²⁴ Ливен Барт при личном общении предположил, что так называли падебаск, однако в книге Антуана 1777 года [Antoine, 1777, 10] подробно описывается шаг с таким названием как это что-то похожее на demi-courbé в 3 позицию назад, возможно с последующим прыжком на опорной ноге (фактически, степ-хоп).

Ронды в четверках влево.	<p>16. <i>Mineur</i></p> 
Пары с нечетными (исходно) номерами делают полтора оборота и cast-up.	<p>17. <i>Majeur</i></p> 
В четверках попарно кавалер с кавалером и дама с дамой идут наружу и обратно.	<p>18.</p> 
В четверках мулине правой рукой.	<p>19.</p> 
«Polonaise»²⁵	
Пары, держась за руки, проходят вверх по залу, где раскрываются фонтаном и встречаются внизу зала.	<p>20.</p> 

²⁵Музыкально далее продолжается контрданс, однако фигуры хореографически соответствуют полонезу.

Гранд шен.	
Полумесяц (все кавалеры берутся за руки, и все дамы берутся за руки, и проходят полкруга).	
Пары соединяются и выстраиваются в колонну. При этом кавалер берет даму «à la Strasbourg» ²⁶ .	
Первая пара снаружи колонны уходит на последнее место, после чего весь танец повторяется сначала.	

Схема состоит хореографически из четырех частей: Марша, Алеманда, Контрданса и Полонеза. При этом собственно контрдансная часть включает в себя одновременно исполняемые туры, что требует предварительного изучения танца.

Единственный названный в тексте шаг — pas à l'Angloise, про который также указано, что он исполняется на месте. Это может быть любой шаг для баланса или сета из английских контрдансов конца XVIII века. Обозначение, которое использует Бигатти, также будет популярно у немцев для обозначения сетевого шага и позднее, в XIX веке, некоторые авторы²⁷ будут уточнять, что

²⁶Как в 1808 году пишет Роллер [Roller, 1808, 54], Straßbourger это танец такой же, как Алеманд, но более веселый, поэтому можно предположить, что это променад в некоторой алемандной позиции (например, можно использовать позиции указанные на рисунках в учебнике Гийома [Guillaume, 1769] или Роллера [Roller, 1808, 54]).

²⁷[Helmke, 1829, 252].

это падебаск. Для остальных частей шага предположительно можно восстановить из соответствующей музыкальной формы. Для Марша это простой шаг, для Алеманда это падебурре с 1 или 3 позицией на 2 счет²⁸, для Контрданса это также падебурре²⁹.

Отдельного исследования заслуживает музыка к танцу — Бигатти приводит не только мелодию, но разложение для небольшого ансамбля и тщательные инструкции, что и как играть:

Air Lent:	8 тактов, размер 6/8 (A)
Air Allemand:	16 тактов, размер 3/8 (BC)
Contredanse:	16 тактов, размер 2/4 (DE) (мажор)
	16 тактов, размер 2/4 (FG) (минор)
	16 тактов, размер 2/4 (DE) (мажор)

Описанная Бигатти последовательность исполнения для 6 пар:

ABVCC DEDDED FFGG DED (DED ad libitum)

Реальная практика исполнения показывает, что гораздо удобнее несколько изменить порядок повторений мажорной (DE) части контрданса:

ABVCC DEDEDE FFGG DEDE (DE ad libitum)

Указанные выше особенности дают возможность с уверенностью говорить о том, что данный танец явно является авторской хореографией (скорее всего основанной на реальной практике), но саму практику исполнения финального танца из данной схемы вычлениить невозможно, если не пользоваться другими источниками.

2.2. Анонимный манускрипт *Contre Dançes francais*, 1802

Данный манускрипт хранится в коллекции испанского музыковеда и историка танца конца XIX века Барбьери. Схема помещена на одну страничку и почти не содержит текста. Она совпадает с описанием Бигатти, однако есть несколько существенных деталей:

1. Схема расписана на 12 пар, а не на 6.
2. Для всех фигур, в том числе и для «полонезных», указано количество тактов.
3. В музыке есть только мелодия, однако проставлены темпы (характер): *Grazioso* для Марша, *Allegro* для Алеманда и *Poco Allegro* для Контрданса.

2.3. Каттфусс, 1802

Полное название книги Каттфуса, изданной в двух томах, соответственно в 1800 и 1802 году: *Choregraphie oder vollständige und leicht faß* (Хореография

²⁸Такой вариант описан у Роллера [Roller, 1808, 49, 54], однако дискуссия про варианты шага для Алеманда гораздо шире, например некоторые вариации обсуждались в заметке [Филимонов, 2014].

²⁹Такой шаг описан у Каттфусса [Kattfuß, 1800, 115].

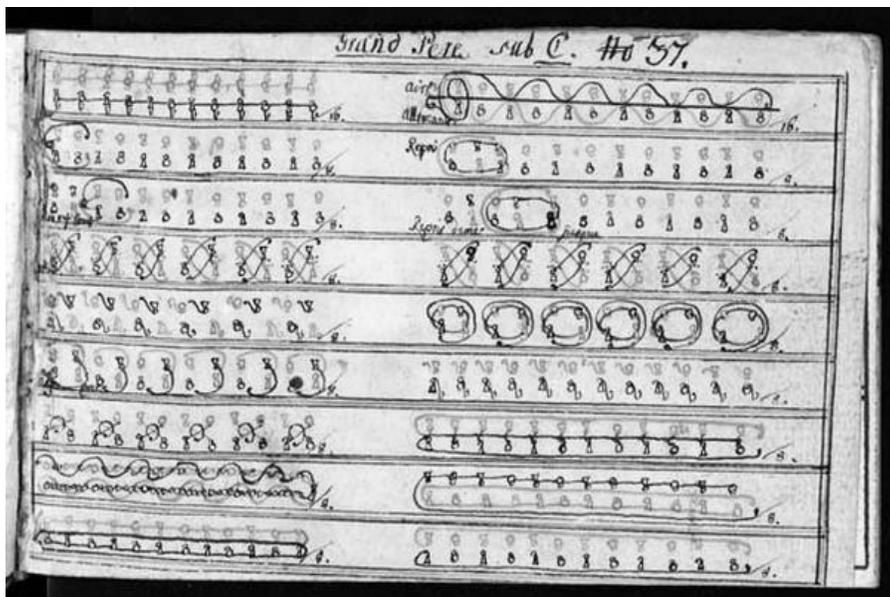


Рис. 1: Анонимный манускрипт Contre Dançes francais, 1802.

или полное и легкодоступное руководство по различным видам любимейших на сегодняшний день общественных танцев для ценителей танцев, распорядителей танцев и танцмейстеров). Схема Гросфатера находится во втором томе и озаглавлена «Kehraus». В отличие от схемы Бигатти и анонимного манускрипта, она содержит только быструю часть. Ниже приведена реконструкция и комментарии к схеме танца:

1. Первая пара делает полный оборот за правую руку и cast-off, полный оборот за левую руку и cast-off, продолжая до конца колонны. Остальные пары проделывают тоже самое, как в контрдансе типа triple minor.
2. Первая пара делает cross и cast-off, продолжая до конца колонны. Остальные пары проделывают тоже самое, как в контрдансе типа triple minor.
3. Первая пара начинает танцевать граншен на всю колонну: меняется правыми и далее, чередуя руки, идут вниз по противоположной колонне. Остальные пары также танцуют граншен.
4. Когда все пары закончат граншен, первая пара начинает следующую фигуру, состоящую из трех частей:
 - а) Первая дама идет вниз колонны и возвращается за левую руку с последним кавалером, потом она возвращается на место и пока она идет обратно, первый кавалер повторяет фигуру дамы симметрич-

но, вращаясь с последней дамой за правую руку. Когда кавалер возвращается обратно, дама начинает танцевать аналогичную фигуру, но вращаться уже с предпоследним кавалером.

- б) Когда первые кавалер и дама закончат первую часть и протанцуют со всеми в колонне, кавалер встает внутри сета, дама снаружи, они подают друг другу обычные руки и, держа их аркой, проходят сначала над колонной кавалеров, а потом над колонной дам обратно на свое место³⁰.
- в) После этого они вальсируют на последнее место в колонне.

Фигуру повторяют все остальные пары.

Музыка также содержит всего шестнадцать тактов размера 2/4 и полное однократное ее исполнение выглядит как ААВВ.

Два упомянутых в тексте шага это шассе (в глагольной форме *chassieren*, что, скорее всего, означает просто фигуру, а не шаг) и вальс. Причем, поскольку музыка без изменений и все время в размере 2/4, это должен быть Сотез, или, как его было принято называть в это время в немецких землях, Экосез-вальс.

Важным отличием схемы Каттфуса является то, что у него отсутствует медленная часть, что противоречит большинству мемуарных описаний танца.

2.4. Коллине, с. 1824

Данный необычный сборник танцев, называемый *Les soirées de famille, Recueil Unique* (Семейные вечера, Уникальный сборник), действительно уникален, поскольку содержит множество нехарактерных для Франции танцев и, по всей видимости, скопирован (или создан совместно?) с альманаха Беккера за 1824 год. Название Гросфатера переведено на французский, и танец назван *Le Grand-Père*. Само описание наиболее подходит под характеристики танца, которые ему дают авторы мемуарной и художественной литературы начала XIX века: здесь есть короткая медленная часть и множество фигур для быстрой части, которые каждый раз начинает первая пара. Ниже приведена реконструкция фигур танца:

1. Все пары выстраиваются в колонну, и во время медленной музыки исполняется *La Marche* (Марш): начиная с левой ноги, все идут вокруг залы до своих мест за первой парой. Далее первая пара начинает фигуры, после каждой фигуры вновь играет медленная музыка и исполняется Марш.
2. *L'Engrenage* (Шестерня) — первая пара делает *cast-off* на последнее место, остальные пары за руку поднимаются вверх по сету и повторяют за первой парой. Фигуру рекомендуется повторить — раза и только после этого начинается марш и потом следующая фигура.

³⁰Эта часть фигуры напоминает очень популярный контрданс (Сэр) Роджер де Каверли, которым в начале XIX века принято было заканчивать балы. Подробнее про этот контрданс можно прочитать в статье Юлии Сальниковой [Сальникова, 2009] из материалов Первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв.

3. Tiroirs (Ящички) — первая пара берется за обе руки и челноком (без поворотов) идет между другими: сначала кавалер идет спиной и выводит пару из колонны, потом дама идет спиной и проводит пару между второй и третьей, далее кавалер проводит пару между третьей и четвертой и так далее. Остальные пары проделывают тоже самое, как в контрдансе типа triple minor.
4. Course (Погоня) — первые кавалер и дама меняются местами за левую руку, обратно за правую, делают полный оборот за две руки и снаружи колонны проходят на последнее место. Остальные пары повторяют фигуру.
5. Chaîne en ligne (шен в линиях) — фактически это фигура Буланже в линиях: первая пара делает пол оборота за левую руку, далее первый кавалер полный оборот за правую со второй дамой, а первая дама аналогично со вторым кавалером и друг с другом полный оборот за левую руку. Далее первая пара продолжает эту фигуру с прочими парами. Остальные пары проделывают тоже самое, как в контрдансе типа triple minor.
6. Le Spirale (Спираль) — в конце марша первый кавалер выводит все пары не в колонну, а в гран ронд и все берутся за руки. Далее начинается фигура, первый кавалер отпускает левую руку и начинает вести всех по произвольной траектории так, чтобы последняя пара оказалась в центре. Когда она в центр зала, то становится неподвижно, а первый кавалер начинает затягивать всех в спираль вокруг этой пары. Когда все уже не могут двигаться, последний кавалер³¹ (который находится в этот момент в центре) выбирается, находя себе путь под руками остальных танцующих. Далее последний кавалер повторяет весь тур сначала так, что в центре остается первый кавалер, который потом выводит всех в линию и на марш.
7. Les Berceaux (Беседки) — после марша первый кавалер с дамой должны оказаться в конце колонны³². Все кавалеры подают руки дамам и формируют арки. Первая за две руки проходят под всеми наверх, остальные с конца повторяют фигуру. Когда фигура исполнена несколько раз, первые говорят последним остановиться и один раз проходят наверх колонны, чтобы начать марш.
8. Les Capucins³³ (Капуцины) — после марша первый кавалер с дамой должны оказаться в конце колонны. Все подают друг другу руку и становятся на колени. Первая пара встает с колен и пробегает в начало колонны, где вновь садятся на колени и подают руку, остальные с конца повторяют фигуру. Когда фигура исполнена — раз, первая пара толкает стоящую на коленях рядом с ними и *«все разваливается в две линии на руки как картонный домик»*.

³¹На самом деле в конце последней стоит дама, поэтому этот ход выполняет именно последняя дама, а не кавалер.

³²Не указано, как именно они должны это осуществить.

³³В названии и описании используется непереводимая игра слов.

9. Le Saut du Mouchoir (Прыжок через платок) — после марша первый кавалер с дамой должны оказаться в конце колонны. Первая пара пронесит платок над рядом дам, кавалер идет внутри колонны. В голове колонны первая пара опускает руки и пронесит платок под ногами кавалеров, которые должны через него перепрыгивать, дама идет внутри колонны. После этого они передают платок следующей паре, которая повторяет фигуру³⁴.

Далее Коллине указывает, что если есть желание продолжить танец, можно использовать фигуры другого танца — Ронд Роша. Описание этого танца выходит за рамки данной статьи, однако в целом можно сказать, что это цепочечный танец с фигурами, напоминающими Фарандолу.

Перед самым началом описания танца Коллине пишет, что *«Количество фигур для танца бесконечно, он лишь предлагает несколько наиболее употребимых и различающихся. Количество танцующих может быть любым, однако те, кто танцуют в первой паре, должны лучше всех знать фигуры, чтобы в случае необходимости помочь остальным»*. Это явно указывает на импровизационный характер в части фигур, но вместе с тем дает нам список наиболее популярных фигур.

Единственный шаг, который упоминает Коллине, — это *«два прыжка на каждой ноге»*, которые используются для исполнения фигур танца (под быструю музыку). Это описание можно интерпретировать как минимум четырьмя различными способами: степ-хоп, хоп-степ (аналог деми-контрато), спринг-хоп и хоп-спринг³⁵. Коллине — это единственный из авторов, который вообще хоть что-то пишет про основной шаг для танца, однако его описание неоднозначно. Из указанных выше четырех вариантов первый (степ-хоп) оказывается чуть более удобным для исполнения продвижения в фигурах, содержит только по одному прыжку на каждой ноге (и потому проще для уставших к концу бала людей или для пожилых танцоров), а также соответствует популярному шагу английской контрадансной традиции и поэтому именно этот шаг выбран в приложении в качестве рекомендованного. Однако, исходя из импровизационного характера танца и отсутствия описаний шагов у других авторов, можно предположить, что конкретный шаг в этой части танца оставался на усмотрение танцующего.

Музыка для танца состоит из следующих частей:

Marche, Largo: 8 тактов музыки размера 6/8 (А)

Presto: 2 раза по 4 такта музыки размера 2/4 (BC)

Для танца используется следующая структура:

А (BVCC ad libitum)

Эта музыка повторяется столько раз, сколько исполняется фигур. Для марша выделено всего восемь тактов, однако в конце стоит фермата и Коллине специально указывает, что музыканты тянут ноту, пока вся колонна не выстроится

³⁴ Аналог именно такой фигуры имеется в описании Готтфрида Тауберта [Taubert, 1717, 87].

³⁵ Здесь использована прямая транслитерация с английского: степ — обычный шаг, хоп — прыжок на одной ноге, спринг — прыжок с одной ноги на другую.

в линию. Мелодия Коллине хорошо известна, это мелодия народной песенки, которая состоит из двух частей, медленной и быстрой:

*Und als der Grovater die Groß
da war der Großvater der Bräutigam
Die Großmutter wurde dann seine Braut
Da wurden die beiden zusammen getraut*

*Mit Dir und mit mir in's Federbett,
Mit Dir und mir auf's Stroh,
Sticht Di und mi kein Feder net
Beißt Di und mi kein Floh.*

Чаще всего исследователями предполагается, что название Гросфатер произошло именно от первой строчки этой песни. Это подтверждается упомянутыми выше цитатами из словаря, где основное название танца звучит как Кераус или Кераб, а Гросфатер как еще одно именование. Более того, исходя из схемы Каттфуса, можно предположить, что слово Кераус могло применяться к более широкому классу завершающих бал танцев, в то время как Гросфатер — это именно танец с двумя различными по скорости частями, как в описании Коллине.

Схема Коллине наилучшим образом соответствует мемуарным и литературным (особенно русским) описаниям Гросфатера. При этом сравнение с другими схемами дает возможность найти наиболее популярные и старые фигуры, поскольку часть фигур могла быть придумана самим Коллине.

3. Выводы

На основании исследованных схем и мемуарной литературы можно сделать следующие выводы:

1. В немецких землях с начала XVIII века существовала традиция завершающего танца для бала или праздника. Он имел различные названия, однако наиболее часто встречается название Кераус или Кераб. Нередко танец называли по названию мелодии, используя первое слово из соответствующей песни — Гросфатер. Танец был в употреблении как минимум в конце XVIII – первой четверти XIX века, возможно сохранялся гораздо дольше.
2. В России указанный танец известен и, судя по всему, достаточно популярен именно в конце XVIII – первой четверти XIX века. При этом в Россию танец уже попадает только с названием Гросфатер (скорее всего вместе с мелодией) и только в одной форме, состоящей из двух частей разного темпа. Второе название танца, найденное в мемуарах Вигеля, возможно является ошибочным отождествлением танца.

3. Во Франции танец был известен предположительно с конца XVIII века и упоминается в первом десятилетии как популярный на балах. Форма танца соответствует известной в России. Известно о существовании трех описаний, однако автору на настоящий момент доступно только одно из них.
4. Скорее всего³⁶, название Кераус более широкое и могло означать не конкретный, а именно завершающий танец бала, который мог иметь разные формы, как вариант, который мы знаем под названием Гросфатера с медленной и быстрой частью, так и другие, например описаную у Каттфуса (близкую как по музыке, так и по фигурам к английскому финальному танцу). При этом в схеме используются популярные фигуры, как, например, проход парой над всей колонной дам и колонной кавалеров.
5. Схема Бигатти, вероятнее всего, представляет собой авторскую хореографию и требует изучения перед исполнением.
6. Схема Коллине является наиболее похожей на мемуарные и литературные упоминания Гросфатера, однако конкретные фигуры могут как быть характерными, так и быть нетипичными для конкретной страны или временного периода.
7. Во всех случаях можно с уверенностью утверждать, что финальный танец Кераус (Гросфатер) составлялся из известных современникам фигур таких танцев как Алеманд, Вальс, Английский контрданс и Полонез. При этом в схеме Коллине также указано, что первая пара может выбирать фигуры по своему усмотрению, что указывает на импровизационный характер танца.

В конце статьи хочется привести цитату из Энциклопедического словаря 1838 года, которая, на взгляд автора, наиболее точно характеризует Гросфатер:

«Грос-Фатер, танец, имеющий свою музыку. Некогда этим танцем, в котором могут участвовать старый и малый, по Немецкому обычаю, кончали свадебные пиршества; нынче иногда оканчивают им детские танцевальные вечера или балы. Гросфатер получил название от начальных слов текст, Als einst der Großvater die Großmutter nahm etc, который поют старинным напевом. Танец этот начинается туром под музыку, похожую на медленный марш, в продолжение которого танцующие проходят через несколько комнат и часто из одного этажа в другой; после этого тура начинается другой, под весьма скорую музыку в 2/4 такта, где делаются разные фигуры похожие на экосез, а иногда является и самый вальс. Грос-фатер танцуется хорошо только после ужина и шампанского.» [Лексикон, 1838, 178].

³⁶ Дополнительным аргументом в пользу предложенного вывода служит то, что название «Кераус» встречается в немецких источниках гораздо чаще, чем «Гросфатер».

А. Вариант схемы для применения на балах начала XIX века, Россия

Музыка — мелодия песни, вариант Коллине или любой другой вариант аналогичных нот соответствующего года (исследование нотных источников подробно не производилось).

Темпы — Largo\Presto у Коллине и Andante\Allegro по другим источникам.

Схема:

Музыка в 6/8 — все идут по кругу вокруг зала простыми шагами и выстраиваются в колонну.

Музыка в 2/4 — первая пара заводит фигуру. Рекомендуется использовать фигуры из Каттфуса и Коллине. Возможно использование «полонезных» фигур из Бигатти. Возможно изобретение собственных фигур первой парой, однако необходимо держаться в стиле имеющихся.

Шаг: степ-хоп, однако, после ужина и шампанского это уже не так важно.

Наиболее употребительные фигуры:

- проход парой арочкой над колонной кавалеров, затем дам (и ее вариации с платком);
- фонтан танцоров: кавалер налево, дама направо и в конец колонны;
- шен (или его разновидность, буланже в линию).

Список литературы

- [Бигатти, 2014] *Bigmati, A.* Description des figures du gros vater / А. Бигатти // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. / Под ред. Е. В. Ереминой-Солениковой; Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца. — КультИнформПресс, 2014.
- [Вигель, 1864] *Вигель, Ф. Ф.* Воспоминания. Ч. 1 / Ф. Ф. Вигель // *Русский вестник*, Москва: В типографии Т. Волкова. — 1864. — Т. 49. — <http://hda.org.ru/quotes/61> .
- [Галахов, 1999] *Галахов, А. Д.* Записки человека. / А. Д. Галахов. — Москва: Новое литературное обозрение, 1999. — <http://hda.org.ru/quotes/54> .
- [Дмитриев, 1989] *Дмитриев, М. А.* Главы из воспоминаний моей жизни (Фрагменты). / М. А. Дмитриев // *Наше наследие*, Москва: Наше наследие. — 1989. — Т. 4. — <http://hda.org.ru/quotes/37> .
- [Еремина-Соленикова, 2012] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Гросфатер (Grossfater), немецкие источники. / Е. В. Еремина-Соленикова. — 2012. — <http://spb-bal.livejournal.com/95970.html> .

- [Иванов, 1859] *Иванов, А.* Воспоминания о воспитании в Горном Кадетском Корпусе, 1815–1822. / А. Иванов // *Современник, журнал литературный и (с 1857 года) политический*, Санкт-Петербург: В типографии Карла Вульфа. — 1859. — Т. LXXVI. — <http://hda.org.ru/quotes/196> .
- [Лексикон, 1838] Энциклопедический лексикон. Том 15. — Санкт-Петербург: В типографии А. Плюшара, 1838. — <http://hda.org.ru/quotes/191> .
- [Петрович, 1864] *Петрович, П. К.* Письма о путешествии государя наследника цесаревича по России, от Петербурга до Крыма. / П. К. Петрович. — Москва: В типографии Грачева и комп., 1864. — <http://hda.org.ru/quotes/199> .
- [Сальникова, 2009] *Сальникова, Ю.* Эволюция танца Сэр Роджер де Коверли (Вирджиния Рил) / Ю. Сальникова // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. / Под ред. Е. В. Ереминой-Солениковой; Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца. — КультИнформПресс, 2009.
- [Стратилатов, 2012] *Стратилатов, Б. Г.* Гросфатер / Б. Г. Стратилатов. — 2012. — <http://bodhij.livejournal.com/88415.html> .
- [Филимонов, 2013] *Филимонов, Д. А.* Был ли танец гросфатер известен при дворе Петра I? / Д. А. Филимонов, Е. В. Еремина-Соленикова, Б. Г. Стратилатов // Труды Государственного Эрмитажа / Под ред. И. В. Саверкина. — Т. LXX. — Издательство Государственного Эрмитажа, 2013.
- [Филимонов, 2014] *Филимонов, Д. А.* Вальс в XVIII веке / Д. А. Филимонов. — 2014. — <http://hda.livejournal.com/162720.html> .
- [Abrantés, 1838] *Abrantés, L. J.* Histoire des salons de Paris : tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration et le règne de Louis-Philippe Ier. / L. J. Abrantés. — Paris: Ladvocat, 1838. — Vol. 6. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29243c> .
- [Anon., 1802] *Anon.* Contre danses français. / Anon. — 1802. — Biblioteca Nacional de España, M/925. — <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000134408> .

- [Antoine, 1777] *Antoine, J.* Danses angloises avec un éclaircissement précis de figures pour les commençans, d'un Boheme. On y a ajouté une appendice de vingt & un tableaux en taille-douce, les figures y appartenantes, & une musique nouvellement composée de douze contredanses de l'invention de l'auteur. / J. Antoine. — Vienne: Joseph Antoine, 1777. — <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000158636> .
- [Arbeau, c.1790] *Arbeau, T.* Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demeurant à Lengres. / T. Arbeau. — c.1790. — Bibliothèque nationale de France, FRBNF43363898. — <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb433638984.public> .
- [Becker, 1824] *Becker, W. G. W.* G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Auf das Jahr 1824. / W. G. Becker. — Leipzig: Friedrich Kind, 1824. — <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858981-2> .
- [Bigatti, 1780] *Bigatti, A.* Description des figures du Gros Vater que l'on peut même danser jusqu'au nombre de 24 paires. / A. Bigatti. — Paris, 1780. — Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms-7395.
- [Böhme, 1886] *Böhme, F. M.* Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben. / F. M. Böhme. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886. — <https://archive.org/details/geschichtedesta03bhgoog> .
- [Collinet, c.1824] *Collinet, E.* Les soirées de famille. Recueil unique ou choix de danses de divers caractères avec figures variées et clairement dessinées, pour le piano. / E. Collinet. — Paris, c.1824.
- [Ges, 1812] Gesetze für die Erholung. — Coburg: Ahl'schen Schristen, 1812. — <https://books.google.com/books?id=6mOAAAAAcAAJ> .
- [Guilcher, 2003] *Guilcher, J.-M.* La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse. / J.-M. Guilcher. — Paris: Complexe et Centre national de la danse, 2003.
- [Guillaume, 1769] *Guillaume, S.* Almanach dansant ou positions et attitudes de l'allemande avec un discours préliminaire sur l'origine et l'utilité de la danse. Dédié au beau sexe. Pour l'année 1769. Ou se trouve un recueil de contredanse et menuets nouveaux. / S. Guillaume. — Paris, 1769. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626149j> .

- [Helmke, 1829] *Helmke, E. F. D.* Neue Tanz und Bildungsschule. Ein gründlicher Leitfaden, für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bolding zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Tänzern zu bilden. / E. F. D. Helmke. — Leipzig, 1829. — <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN769906907> .
- [Kattfuß, 1800] *Kattfuß, J. H.* Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Bortänzer und Tanzmeister. / J. H. Kattfuß. — Leipzig: Heinrich Gräff, 1800. — <https://books.google.com/books?id=vaFAAAAAcAAJ> .
- [Kattfuß, 1802] *Kattfuß, J. H.* Choregraphie oder vollständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Bortänzer und Tanzmeister. / J. H. Kattfuß. — Leipzig: Heinrich Gräff, 1802. — <https://books.google.com/books?id=2KFAAAAAcAAJ> .
- [Klemm, 1910] *Klemm, B.* Handbuch der Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehren und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie. / B. Klemm. — Leipzig: J. J. Weber, 1910. — https://bib.hda.org.ru/books/klemm_1910/pdf/1 .
- [Krünitz, 1786] *Krünitz, J. G.* Oeconomische Encyclopädie oder Allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft, und der Kunst-Geschichte, in alphabetischer Ordnung, 36 Theil. / J. G. Krünitz. — Berlin: Joachim Pauli, 1786. — <https://books.google.ru/books?id=NJgUAAAAQAAJ&hl> .
- [Lund, 1823] *Lund, J. G.* Terpsichore, eller En Veiledning for mine Dandselærlinger til at beholde de Trin og Toure i Hukommelsen som de under mig hav gjennemgaaet. / J. G. Lund. — Mariboe, 1823. — <http://img.kb.dk/ma/danseinstr/LundTerp23.pdf> .
- [Roller, 1808] *Roller, F. A.* Viertes Toiletten-Geschenk für Damen. / F. A. Roller. — Leipzig: Georg Voß, 1808. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Taubert, 1717] *Taubert, G.* Rechtschaffener Tantzmeister. / G. Taubert. — Leipzig, 1717. — <https://books.google.com/books?id=XgQ5AAAAIAAJ> .
- [Voß, 1869] *Voß, R.* Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze. / R. Voß. — Berlin: Oswald Seehagen, 1869. —

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10431791-2> .

[Wiener, 1829] *Wiener, C. W.* Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen. Enthaltend: die neuesten und beliebtesten Pas, Touren, Contretänze and Mazurka's. / C. W. Wiener. — Zwickau: Hoferschen Buchdruckerei, 1829.

Рукопись Александра Ивановича Артемьева
«27 декабря 1839 г. или вот что случается порою»

Фонд А. И. Артемьева в Отделе рукописей РНБ состоит из множества единиц хранения. Действительный статский советник, старший редактор центрального статистического комитета, член статистического совета при Министерстве Внутренних Дел, деятель на поприще археологии, этнографии, географии и статистики, Александр Иванович Артемьев оставил после себя документы, освещающие самый широкий круг вопросов, относившихся ко всем сферам его интересов. Кроме рабочих отчетов, обширной деловой и личной переписки, записных книжек и дневников фонд содержит несколько тетрадей, представляющих собой небольшие беллетризированные фрагменты воспоминаний.

Александр Иванович Артемьев родился 24 октября (в автобиографии — 3 октября) 1820 года в городе Хвалынске Саратовской губернии, в семье винного пристава. Получив начальное образование в местном уездном училище, он перешел в Саратовскую гимназию и по ее окончании в 1837 году поступил казеннокоштным студентом в Казанский университет на восточное отделение историко-филологического факультета по разряду китайской словесности. Освоив по распределению предметов практически полный курс словесного отделения, молодой человек окончил университет со степенью кандидата и с золотой медалью, был оставлен в должности помощника библиотекаря с 10-го января 1842 года. Вскоре, 15 февраля 1846 года, Артемьев получил степень магистра исторических наук. Еще не покинув студенческую скамью, он начал писать для казанских газет статьи на злободневные темы. В будущем он станет редактором «Казанских губернских ведомостей» и сотрудником газет «Русский дневник» и «Северная почта».

Очевидно, что любовь к литературе и привычка к письменному слову сопровождали А. И. Артемьева с юности. Неудивительно, что некоторые разрозненные фрагменты своих воспоминаний он оформлял в виде небольших «рассказов из жизни», безусловно рассчитанных на чтение третьими лицами, Александр Иванович запечатлевал не исторически значимые моменты, а почти интимные воспоминания частного лица.

К подобным рассказам относится и мемуарная зарисовка, озаглавленная «27 декабря 1839 г. или вот что случается порою» — недатированная тетрадь

из восьми листов. Текст разделен автором на четыре главы, каждой из которых предшествует ироничный эпиграф. Установить дату создания текста не удалось, хотя содержание предполагает, что запись была создана девятнадцатилетним Александром Ивановичем вскоре после описываемых событий. Автор молод, амбициозен, грезит о грядущей славе. Он владеет несколькими языками, в своем рассказе свободно переходит на английский, французский, немецкий, древнегреческий, латынь, приводит в тексте несколько китайских иероглифов и с удовольствием демонстрирует читателю знакомство с произведениями современных и классических авторов, цитируя их, конечно, на языке оригинала.

Итак, перед нами эмоциональное, записанное с немалой долей самоиронии воспоминание о домашнем танцевальном вечере в доме знакомого, выпускника Казанского университета и учителя истории в Первой казанской гимназии.

Артемьев Александр Иванович
«27 декабря 1839 г. или вот что случается порою»
[Воспоминание]

Не загадывая вперед — Как Бог
приведет!

Пословица

Иногда и не хотел бы что сделать, а сделаешь; ведь это случается, господа, я сам на себе несколько раз замечал; например, тысячу раз я шел куда-нибудь с твердым намерением — не играть в карты; приду, подадут карточку и я не отговариваясь сажусь по 10 коп. в бостон в складные с надписями, а между тем в кармане ни полушки. Да, я говорю, что не хотел бы иногда приняться за то, ан нет, примешься. Таким образом, испытавши превратность этих зарок, обещаний, методических распределений занятий, я решился делать то, что придется мне делать, что заставит нужда. Но думал ли я когда-нибудь, что я пушусь... на такой риск, на какой пустился вчера?... Решительно никогда, да мне и в голову не приходило, чтобы я... смешно и страшно выговорить... чтобы я... о ужас!... чтобы я когда-нибудь пустился в танцы...

«Как? В танцы? В танцы ты пустился? Ты танцевал? Ты? Вздор! Не верим! Не верим!» — завопиете вы, Г-да, привыкшие меня видеть человеком самым нетанцевальным, каким-то педантом, каким-то [иероглиф], чудом.

Да, судари, да, я танцевал вчера, танцевал до упаду; подивитесь, семь кадрили и полтора часа мазурку.

Но где? И как? — конечно, опять заговорите вы.

Отвечаю: у Шмида, ногами, и препорядочно!... Да, не шутя порядочно; включая нескольких перепутанных переходов (а не шагов, заметьте) и нескольких неловких выражений, которые, впрочем, не принадлежат собственно к танцам.

Со свежими воспоминаниями в душе, с каким-то сомнением, недоверчивостью к самому себе я и теперь рассказываю это происшествие. Мне самому странно кажется, что я танцевал; уж не сон ли это? Кажется, что нет. Да не пьян ли я был? И этого, кажется, не было; с двух-трех рюмок спьяниться нельзя, и притом эти рюмки были выпиты уже после окончания двух кадрилией. Ну, так решено, я не спал, не был пьян, а танцевал. Каким же образом могло это случиться; ну, об этом, погодите, расскажу, по порядку, исторически, в подробности и постепенно дойду до 27 декабря; надобно речь завести ab ovo¹... Итак...

Глава 1.

Первоначально не существовало ни бытие, ни небытие; ни то, ни другое, — а было это.

Веды

Сначала был потоп... потом ни то ни сё... потом то, и сё... или это... я был в Саратове... наконец приехал в Казань... опять ни то ни сё... потом ни сё ни то... и, наконец, настало Это.

Это это есть знакомство с Шмидом. Зри Гл. 2.

Глава 2.

When I lose one, I go to
the St. James's Coffee-house
and take an other...²

Орест мой! Мой Пилад!³

Крылов

¹Ab ovo (лат.) — буквально «от яйца», то есть «с начала».

²When I lose one, I go to the St. James's Coffee-house and take an other (англ.) — букв. «Когда я теряю одного, я иду в таверну Св. Джеймса и нахожу другого». Цитата из примечаний Байрона к 48 строфе 14-й песни «Дон Жуана»:

*«Таков уж человеческий удел:
Друзья, как листья, сами отпадают,
Когда придет ненастье. Ну так что ж?
В таверне друга нового найдешь!»*

(пер. Т. Гнедич)

³Цитата из известной басни:

*«И новые друзья ну обниматься,
Ну целоваться;*

Да не подумают, что мои эпитафии означают что-нибудь такое, иное-прочее, так сказать, совсем нет; думал-думал, лучше не мог ничего придумать и поэтому решился надписать (или написать; *comme voulez-vous*⁴) эти самые строки. А дело произошло вот в каком порядке.

19 Ноября 1839 в Воскресенье в 7 часов утра, еще я спал, явился вдруг Шмидт. Этот Шмидт нынешний год кончил курс в Университете кандидатом с серебряной медалью и сделан учителем Истории в 1ой гимназии. Говорили, что он шарлатан, низкопоклонник, льстец — и будто этим выиграл многое. Не могу все отвергать, не хочу и всему верить безотчетно: я такой человек, если кто мне понравится, то в нем я более вижу хорошего, и даже дурному дам ответ добрый, а Шмидт как-то мне понравился; а след. я вижу в нем более хорошего, чем дурного, более доброго, чем злого, и т. д. Доказавши или показавши этим силлогизмом свои мысли касательно Шмида, я буду продолжать рассказ свой.

Ну, так видите ли, о нем говорили и пято и десято, говорили, может быть, и правду наполовину — а он шел своею дорогой ... может быть и бил челом... но я прощаю такое шарлатанство, когда тот выказывает свои знания, кто уверен в себе, что он знает. А Шмидт в кругу своих товарищей В... С... etc... был всегда отличным, но его за это-то и не любили — и его, может быть, необходимость заставила забежать к тому, поклониться этому... Ну-с, как бы то ни было, да он кончил Кандидатом и с медалью (не забудьте еще, он был казенный) и сделан учителем...

...Мне сказали: «Шмидт дожидается тебя», я должен был встать, промыть глаза, а меж тем обдумывал, за чем бы это явился этот человек? Наконец, я вышел... он сидел, задумавшись, у окна... Я, грешный человек, не желая уронить себя, очень вежливо, но с вальяжностью, как следует, спросил: «Что вам угодно?» Он раскланялся, рекомендовался; я тоже кланялся, жали, трясли друг другу руки, просили полюбить и пожаловать друг друга. После всех этих обрядов посвящения в знакомые Шмидт начал: «Я к вам с покорнейшею просьбою...». Я, как и быть должно, с скромно-вежливым видом наклонил голову немного набок а la Александр Македонский, и сказал: «Если что возможно — будьте уверены...». Шм. пожал мне руку; ответил тем же.

— Вы имеете у себя листочки пр. Иванова?

— Нет, я у него не брал.

— Знаю (Шм. поклонился), знаю; но вы составляете его лекции, а мне их-то

*Не знают с радости, к кому и приравняться:
„Орест мой!“ — „Мой Пилад!“ Прочь свары, зависть, злость!
Тут повар на беду из кухни кинул кость.
Вот новые друзья к ней впуски несутся:
Где делся и совет и лад?
С Пиладом мой Орест грызутся, —
Лишь только ключья вверх летят:
Насилу, наконец, их разлили водою...»*

(Крылов А. И. «Собачья дружба»)

⁴Comme voulez-vous (фр.) — букв. «Как вы хотите».

и надобно; я у многих студентов спрашивал и мне все единодушно сказали, что я могу найти у вас полные, подробные, верные записки.

Я внутренне рад, но не показывал виду.

— Мне очень приятно... но это слишком преувеличено... совсем я не заслуживаю тех похвал, которые мне Гг. студенты отдают...

— О! К чему такая скромность, это не мои слова, а слова всех; глас народа... глас Божий. Я улыбнулся.

— Сделайте милость, дня на два одолжите мне истории Финикии и Египта, вы премного меня обяжете...

— О! Мне весьма приятно обязать вас... с большим бы удовольствием; но эти лекции у меня не составлены...

— Ну, хоть самих заметок нельзя ли?

— Я бы дал, но это будет для вас двойной труд — разбирать мою скоропись, мою стенографию — такие иероглифы, аббревиатуры, что Боже мой... я лучше составлю их на этих днях...

Шм. пожал мне руку.

— О, как вы добры; вы чрезвычайно меня обяжете...

После этого разговор наш продолжился в таком же тоне о лекциях, о том, о сем, etc., etc., etc.

Шмидт звал меня к себе на завтра в 6 ч. вечера...

Он раскланялся, ушел; я сел писать.

Потом меня вытащили из дому к Гап. Этот также просил написать для него... Я и досадовал, и радовался: каков я? О, что-то будет далее? В будущем? Слава! Слава! Тебя я жажду, тебя, тебя мне нужно! И неужель в потоке лет мечты не сбудутся младья?

Дело Гап. требовало большей скорости; я засел за него, писал, писал; в 4 ч. ночи кончил... лег спать — и ночью сделались со мною ужасные спазмы. Я думал, что отправлюсь *ad patres*⁵... И все мечты во прах!..

Спазмы продолжались двое суток; наконец, благодаря порошкам, которые дал пр. Арастов, я поднялся. При встрече с Шм. я извинился, что не был у него, давал слово... Время шло...

Глава 3.

[Фр.]

Ну-с, время шло... я составил Финикию и Египет... Я раза два заходил к Шм. и не заставал его. Он так же не заставал меня и мы при каждой встрече извинялись друг перед другом. Наконец наступила вакация и я 23 декабря прошел к нему с почты, просидел часа два; философски взглянул на его житье-бытьё

⁵*Ad patres* (лат.) — букв. «к праотцам», «к предкам», то есть на тот свет.

и — грешный человек — даже позавидовал. Взял у него три пьесы А. Дюма: Tereza, Antony и Tour de Nesle⁶; а он взял с меня слово что я буду у него непременно на праздник... Мы расстались...

Наступило Рождество; первый день прошел так-и-сяк; на второй утром я сделал этикетный визит, оставил карточку; вечером пошел было к нему, но меня на самом перекрестке встретили вопросом: «Как зовут?» Я отвечал «Ермолаем» и пошел далее, новый вопрос... Это мне так понравилось, что я стал ходить из улицы в улицу — меня спрашивали во многих местах и я был так смел или так счастлив, что сорвал поцелуйчик с нежных мягеньких губок какой-то красоточки-гадательницы...

Вот уже и третий день Рождества, т. е. 27 декабря...

А прогос. P. S. Вышепрописанный эпитаф, Мм. Гг. как я думаю и как вы заметили (также думаю) ни к селу, ни к деревне; вследствие чего к этой Зей главе прошу Вас почитать эпитафом следующие строки:

.....О!....
Я!.....Как?
.....Аминь!

Н. В. Кротков

Глава 4.

Дверь отворена для званых...⁷

Грибоедов

Путру был у меня Шм.; я хотел было идти к Покафидиным, но вместо того целый день проиграл в шахматы; в семь часов вечера отправился к Вильгельму Людвиговичу, или по-русски Василию Львовичу, или, как обыкновенно его зовут, Вильгельму Львовичу Шмиду.

Прихожу... там гости... делать нечего, я воротился домой, переделся, сиречь нарядился в мундир, припомадился, причесался и опять пошел...

Смелым шагом вошел в гостиную, В. Л. зараз меня отрекомендовал отцу и тот начал кланяться, говорить, что он искал всячески случая со мною познакомиться, что теперь чрезвычайно доволен и рад, видя меня в своем доме, что и проч. и проч. Я только повертывался и благодарил за такую внимательность проч. и проч. Потом явили чай, — потом пунш, — между тем отец представлял в лицах Директора, Инспектора, учителей и проч. и проч.

Начали собираться гости — Собрались —

⁶Пьесы А. Дюма «Тереза» (1831), «Антоний» (1831) и «Нельская башня» (1832).

⁷У Грибоедова — «Дверь открыта для званых и незваных» («Горе от ума», действ. II, явл. 5).

Теперь приготовьтесь, Г. Г., дело будет важное...

Вдруг ко мне подступил В. Л., натягивая на правую руку белую перчатку: «Ангажируйте даму...» Я на два вершка вытянулся и на два шага отбежал и странным голосом произнес: «Мне ангажировать? Мне? Да я не танцую...»

— Э, полноте, что за вздор...

— Lui Goth! Я ступить не умею...

— Да не притворяйтесь, пожалуйста...

— Послушайте, к чему мне притворяться; я говорю вам правду и решительно не умею танцевать, потому что с 1834 года я... Да я только насмешу и смешаю всех, помилуйте!..

— Пожалуйста, танцуйте; не бойтесь ничего, свой круг, короткие знакомые; кто будет смеяться? С чего вы взяли? Я вас уверяю, все пойдет прекрасно, — пожалуйста, танцуйте...

— Решительно не могу; я не знаю, как рискнуть...

В это время подошел отец сам и запел ту же песню, потом подлетела старшая сестра и начала поддакивать... Друзья! Друзья! Что мне оставалось делать? Я молчал, упорно молчал... Друзья! Пришла новая беда, да какая миленькая беда-то! И заговорила: «Танцуйте, танцуйте, сударь, это нехорошо, что вы будете делать? Вторую кадрили я с вами танцую, теперь не могу, я ангажирована...» Друзья! Что мне оставалось делать? Я вспомнил слова Дюма: *deux femmes contre seul homme John Brew Fortes* (Teresa Act III Sc VII). Я вспомнил это, сознавая в глубине души, что эти слова справедливы, я не устоял — я отблагодарил за внимательность и за снисхождение и внутренне напевал: уж кутить так кутить; я рискну так и быть, с трепетом и лихорадочной дрожью ангажировал даму... Фортепьяно зазвучало, я подал стул своей даме и стал в четвертой паре. Внимательно слушал я музыку, внимательно присматривался к фигурам — пожалейте, друзья, — спутал, таки спутал православных — и — возрадуются — я же первый засмеялся и дама моя так чинно и так серьезно, как танцмейстерша, начала указывать мне, что у меня вся кровь бросилась в лице.. воображаю, каков я был! О, должно быть, препорядочный малый! Я призывал на помощь [иероглиф] и всех китайских философов. Но, увы!

Вероятно, они оскорбились, что я, верный поклонник их, до того унизился, что забыв всю честь и совесть пустился в танцы... Э, вздор, подумал я, кутить так кутить сошгаге! сошгаге! и я начал отхватывать с важностью — и, хвала Аллаху! кадрили кончилась.

— Ну, вот видите, — заговорила миленькая беда, — Вот видите, ведь прекрасное обошлось дело-то.

— О, вы так добры, что не хотите меня скомпрометировать и хвалите меня, тогда как я не заслуживаю этого.

— Вторую кадрили, надеюсь, что вы будете еще лучше танцевать...

— Не сомневаюсь, потому что вы будете моею учительницею.

Я сказал глупость, но делать было нечего, а между тем мне отвечали:

— Ах, да вы тотчас и комплимент, Merci Mr. Merci.

Я раскланялся.

Теперь позвольте, Г-да, сказать, что это за беда! Не подумайте, что это *Beda venerabilis*⁸, нет, это *Beda felicissima*⁹. Я, право, не знаю кто она; слышал только, что подружки звали ее Лиза, Лизанька; ну а я, само собою разумеется, ограничивался вежливым местоимением второго лица множественного числа, короче сказать, я называл ее: «Вы!» Эта Лиза, Лизанька (в переводе Вы) премиленькая девушка лет 17ти, одета просто, в белом платье, ловка, не красавица, но мила, чрезвычайно мила (NB: на мой вкус, а он кажется Г-да недурен, не так ли Ив. Ив-ч? *N'est pas Mr. Stcherbakow?*) мила, мила, ну просто

Elle a j(g)e ne l(s)ais quoi qu'on ne peut exprimer,
Q(L)ui fait qu'on ne' peut j'empecher de l'aimer(s).

Таких прекрасных бровей, таких черных волос, завитых в длинные локоны, такой миленькой улыбки я никогда и ни у кого не видал, как у Вас (то есть не у Вас, Ив. Ив, а у Лизаньки, по-моему Вы). А как Вы делаете глазками? [фр.] Я, Г-да, просто блаженствовал при взгляде на Вас, т.е. на Лизаньку. Не подумайте, Г-да, что я влюбился, нет, совсем нет, это просто чувство изящного, нет, это просто сознание красоты, уверяю вас, по выражению, опять повторю:

Elle a j(g)e ne l(s)ais quoi qu'on ne peut exprimer,
Q(L)ui fait qu'on ne' peut j'empecher de l'aimer(s).

И вот эта самая Лизанька вызвалась танцевать со мною. И неужели я, други, должен был отказаться? Нет, пусть погибну, посрамлюсь, думал я, но зато буду рядом с нею, возьму ее и за ручку, [нрзб] — разве я дурак какой, [нрзб] я дам [нрзб] каждому — буду, решительно буду танцевать — и начал... потому что началась 2ая кадрили.

И в самом деле я увидел или узнал, что этот вечер был, как говорил сам Василий Львович, был не более не менее как семейный круг, собрание близких, коротких знакомых, такая простота, непринужденность, какое-то равенство, потому что не было ни маменьки, ни тетеньки, одни братцы да сестрицы; везде слышно: «Братец! [греч], *mon frere!*» или вежливое, но не холодное, а дружеское Вы, которое так же приятно звучит в ушах, как и самое короткое Ты. Ей-богу, мило, право, мило! Да еще надобно сказать, что в отношении ко мне я заметил со стороны хозяев какое-то особенное радушие, какую отличную внимательность. За мной ухаживали как за... не знаю, кем. Ищут они во мне что-нибудь? Или это просто простота обращения? Дело закрытое, объяснения нет. Так или эдак, а, я говорю, началась 2ая кадрили и Лизанька заговорила: «Ну, теперь присматривайтесь, первая фигура дело важное». Я отвечал: «О, будьте уверены, что я теперь отлично стану танцевать, даже и потому только, что танцую

⁸*Beda venerabilis* — Беда почтенная. Игра слов: Беда Достопочтенный (ок. 672 или 673 — 27 мая 735) — бенедиктинский монах, автор одной из первых историй Англии, «отец английской истории».

⁹*Beda felicissima* (итал.) — букв. Беда счастливейшая.

с Вами». Я опять, друзья, сказал глупость, но я думал — смелость города берет, думал, что здесь все можно говорить, что здесь люди не взыскательные, не станут требовать каламбуров, bons-mots¹⁰. Я даже, видя, что больше здесь немцев, выпустил несколько немецких фраз — шарлатанил я или нет — думайте, что хотите. Первая фигура кончилась, я стал подле Лизаньки.

— Похвалите? — спросил я.

— Даже очень... — отвечала она.

— Весьма благодарен. Но, знаете, вы должны быть непременно снисходительны ко мне, если бы знали, что я лет 5 как не танцевал... живу отшельником... обкладываюсь книгами... роюсь в них... или задумываюсь и забываю все... Но, между тем, люблю танцы... и все таки никогда бы не решился танцевать, если бы не вы меня вовлекли в этот забытый для меня мир...

— Да, я давно заметила, что вы смотрите профессором; студенту за что такой ученый вид? Он должен быть светским человеком, а не ученым затворником... Да опять, Мг, мне странным кажется, вы говорите любите танцы — а не танцуете? Как это?

— Очень естественно: я люблю музыку — но заметьте опять — я не музыкант! Я люблю музыку и кажется больше, чем танцы, и когда раздаются звуки какого-нибудь инструмента... я очаровываюсь... я улетаю в другой мир, я делаюсь чужд всего... я молчу и надобно суметь заговорить со мною в это время... надобно тронуть струны моего сердца, чтобы зазвучали так хорошо и так очаровательно, что все бы мне зарукоплескали

— Друзья мои, друзья — я позабылся и заговорил бог знает что, я не понимаю каким образом открывал заветные тайники души своей, я не лгал тут — я, говоря, открывал свою душу...

— Вы любите танцы — и не танцуете, любите музыку — и не музыкант. Это чудно! Что ж, если бы вы еще кого полюбили — вы и тут бы не показали виду?..

Друзья, не подумайте, что все это выдумка; нет, это откровенная исповедь моя перед вами.

В это время надобно было нам танцевать. Лиза тронула меня за живое, она отыскала не слабую струну, нет [нрзб] настроенную, хорошую стоило тронуть и она зарокочет... Я не отвечал на ее вопрос — я только вздохнул, вздохнул тяжело, потому что хотел скрыть свой вздох.

— Вы не отвечаете на мой вопрос? — сказала Лиза во время шена. Я молчал, подав только руку. О женщины, женщины, кто вас постигнет — думал я. Что это, кокетство? Танцевальный разговор? Или... не могу выговорить. О женщины, женщины, что вам надобно?

— Вы молчите? Я говорю, если бы вы еще кого или что (новая прибавка, заметьте, Гг.) полюбили — то и тут бы не показали виду?..

Я внутренне перекрестился; я струсил, господа, признаюсь, — я ответил:

¹⁰Bon mot (фр.) — букв. «доброе слово», то есть красное словцо, острота, шутка.

— О, нет, здесь совсем другое; я старался бы показать, что я люблю, но показать не всем, а только именно тому кого люблю. Для прочих пусть это будет тайною?

— Зачем же?

— Любовь тайная кажется слаженнее, крепче, святее...

Друзья, пойте панихиду моему рассудку — я делался глуп... К чему расточал я свои перлы? Но дело было сделано — не возвратишь. Я старался делаться хладнокровнее, но никак не мог.

На мое мнение последовало возражение, я начал доказывать, слова лились, я чувствовал, что говорю убедительно, я был доволен сам собою и в минуту разочарования я сбивался с своего такту — и опять снова я начинал свою анакреонтику.

— Ах, вы еще и поэт?

— И опять, — отвечаю я с выразительной миной, — И опять скажу вам, что я не пишу стихов...

— Боже мой, да вы пречудный человек! Все знаете, все любите, до всего охотник — и ничего не делаете. *Mon Dieu! Je ne puis comprendre, que c'est que vous*¹¹?

Боже, я был убит этой фразой, по мне пробежал струей в одно мгновение, вдруг, вихрем, и жар, и холод... я даже не знал, что делать... Наконец я ответил: — Я не больше, не меньше как чудак! Я чрезвычайно люблю чудаков.

— *Je vous salue*, [нрзб], мы во вкусах с вами сходны.

— Как я счастлив? — ответил я, и потом разговор наш сбился на литературу, мы тотчас заговорили о «Братстве безумия» Полевого, мы разобрали, [нрзб] и к концу кадрили я сказал эпитафия к «Братству безумных» [нрзб] — и раскланялся.

Кавалеры отправились курить трубку: здесь Гап — начал шутить.

— Э, брат ученый, на что похоже так танцевать, [нрзб] в эту Ивановщину, с его Мм. Гг-ми да и дело с концом; уж ты, брат, не рассказывал ли своей даме правила джентельмена или отрывочные сведения о Зенд-Аввесте¹²...

— Ну, это уж знаю я да она, — отвечаю я, проглотив рюмку Шнапской водки.

— Ах, злодей, да это каким тоном ты говоришь? Верно, что-нибудь недаром, верно, ты ехал на своем коньке?

— Да уж я сказал, что это знаем мы двое.

— Славно, брат, славно — бей сороку да ворону, добыешь до [нрзб] сокола. Шмидт повторил эту пословицу по французски, ударив меня по плечу.

— Ну-ка, выпьем-ка, господа, — предложил Гап. и налил себе рюмку, я тоже, и потом закурили трубки. Между тем наверху снова составлялись кадрили,

¹¹*Mon Dieu! Je ne puis comprendre, que c'est que vous?* (фр.) — Боже мой! Я не могу понять, кто вы?

¹²Зенд-Авеста — традиционное название переведенных на среднеперсидский священных текстов зороастрийцев, старейший памятник древнеиранской литературы, составленный на особом, более нигде не зафиксированном языке, называемом в иранистике «авестийским».

мои собеседники мало помалу ушли, остался один я, окруженный со всех сторон горами книг разноязычных: немецких, русских, греческих, английских, французских, латинских... Я был в своей сфере и мечтал:

Прошедшее: счастье... Настоящее: Любовь?! Будущее: ...Слава?!

Так промечтал я всю Зю кадрили. Чего в это время не передумал я? Но мне всего страннее казалось именно настоящее положение: как? я танцую? чудо, право, чудо! Да что это, не с ума ли я сошел? Кажется, я никогда не танцевал, отчего же теперь я танцую? Не понимаю, решительно не понимаю! И то думают теперь обо мне дома? Людям и в голову никогда не придет, что бы я выкинул такую штуку — чай, думают, играю в карты; э! как получают! Дудка, я решительно танцую весь вечер! Alloh, alloh, да уж как бы не пришлось целый год танцевать: ведь я нынче видел месяц с правой стороны. Вот тебе, бабушка, Юрьев день! Не во время пустился я.

Я пришел в залу; началась четвертая кадрили и я [нрзб] около фортепиано; на этот раз и Лизанька не танцевала, а взялась играть. «Что вы не танцуете?» — обратилась она ко мне с вопросом.

— Я сказал вам, что более люблю смотреть на танцующих, и еще более люблю слушать музыку; и на меня именно теперь нашла такая минута, что мне ужасно хочется слушать... и мечтать. В душе моей есть какое-то особенное сочувствие к звукам, и, слушая их, в душе моей возникают все сцены детства...

В. Л., который стоял со своею дамой подле, обратился ко мне и сказал: «Да, да, вы правду говорите... А, кстати, вы не читали (прекрасная пьеса!) «The task» Cowper'a, как он говорит о звуках:

There is in souls a sympathy with sounds:
And as the mind is pitch'd the ear is pleas'd
With melting airs, or martial, brisk or grave;
Some chord in unison with what we hear
Is touch'd within us, and the heart replies...
и проч.

Конечно я этих стихов не знаю наизусть, и не мог бы их сразу записать, но у меня, как нарочно, они были списаны и когда он только заговорил, я вспомнил, что у меня это есть, и ответил Шмиду:

— Да, да, прелестно, прелестно, я читал только этот самый отрывок...

— Если хотите, у меня есть полное собрание сочинений Cowper'a, к вашим услугам.

— Я ведь не знаю английского языка так, чтобы мог читать стихи.

— Да это чрезвычайно легко, вы...

Он не успел договорить, как ему надобно было делать раз-два-три... раз-два! Я молчал.

— Что вы так скучны, А. Л., — спросила меня старшая сестра. — Вам должно быть не по нраву наше угощение и наши гости?

— О нет, напротив, — отвечаю я. — Я так, более люблю молчать, в этом отношении вините мой характер... я всегда и везде одинаков, меня редко встретите веселым, разговорчивым...

— Отчего же это?

Я не успел еще отвечать, как Лиза перебила меня и с плутовским взглядом, за который можно бы и должно бы расцеловать ее, сказала: «Вот, кажется, вы тут изменяете себе — любите молчать и молчите, — а то ведь все вы любите и не показываете виду...»

Я не нашел ответа на это замечание и только улыбнулся, наклонив голову.

Следующую кадрили я отличался с какою-то Мше, которая смотреть так и не дурна, а посмотреть иначе похожа на пиковую даму. Это мне так странно показалось, что я почти всю кадрили наблюдал ее с головы до пят, и дивовался: чудный профиль! Да при том не забудьте, эта Мше так серьезна, так молчалива, что страшно заговорить — а я таких боюсь, как званого обеда, за который садятся в 4 часа и выходят в 7.

Потом я танцевал с меньшею Шм., потом с сестрою Лизы, потом со старшею Шм. (которая в это время явилась уже в другом платье), и последнюю кадрили опять с первою дамой; а Лизанька, не помню хорошенько, но кажется была постоянной дамой самого Вильгельма Львовича, и тот расстелился перед нею, так фантазировал, я расслышал несколько слов из их разговора:

В. Л.: ...вы Абадонну?...

Л.: ...мне мила Генриетта...

— А каков Вильгельм? — почти во всеуслышание воскликнула он. Я тотчас заметил Софье Львовне, с которой танцевал: каков Вильгельм?? — Да, отвечала она, улыбнувшись, большой чудак...

— Ну теперь вперед предсказываю, вы сойдетесь с ним душа в душу

— Я очень рада этому

А между тем я следил [нрзб], замечал с каким выражением говорил он, стараясь по лицу узнать, о чем говорят — и догадывался, или догадываюсь теперь, он, кажется, влюблен в Лизаньку. Это мне и понравилось, и, с другой стороны, стало досадно. Виноват, друзья, я ревнив бываю в этом случае, люблю хорошеньких, скажу вместе с Вугоп'ом:

I like the women too, forgive my folly.

(Охотник я до женщин — простите мне эту глупость)

Так кончились кадрили и через несколько времени началась мазурка, двухчасовое замужество — по выражению одного писателя. Люблю мазурку — но сам не танцую и только теперь рискнул, — да и почему ж? думал я, все равно, начал так уж теперь и кончу, — и после такого глубокого размышления предложил свое прошение своей первой даме, изъявлено было согласие и я начал хлопотать о месте, поставил стулья... та-та, та-та, та-та-та-та — раздалось на фортепьяно и мы уселись в третьей паре. В первой опять отличался хозяин и Лизой.

С своей дамой я завел та называемый «казенный разговор» о том, как зимою холодно, а летом жарко и уже мало-помалу дошел, можно сказать, в [нрзб] точку заговорив о готовящемся маскараде, о святках вообще и наступивших в особенности.

Но мазурка, вы знаете, Гг., такая вещь, что только разговоришься, тут как раз тебя и подцепят и я только что было хотел поэтически описать мыльный пузырь или ридикюль с табакеркой, как меня Софья Львовна изволила вы-брать...

— Что такое? — спросил я.

— Извольте... — отвечала она.

Другим моим товарищем был Мг. Сушин.

— Я ранункул¹³ — сказал он.

— О, к чему так... я буду... скромный ландыш.

И вот нас ведут прямо в Лизе: ранункул или ландыш?

— У меня вкус Мг. Benedictof'a — сказала она, улыбаясь. — Милее ландыш мне и беленький и скромный¹⁴.

Я грациозно наклонил голову и подал руку. Молча сделали мы первый круг.

— После ужина будет кадрили... надеюсь — сказал я.

— Mille merci, — отвечала Лиза. — Я дала слово Мг. Шмидту.

— Как я несчастен, — сказал я. Она улыбнулась, я [нрзб] взглянул на нее и тоже улыбнулся.

— Ландыш, qu'avez-vous¹⁵? К чему такая улыбка?

— К чему такой вопрос, mille?

— Я... — но я уже раскланивался. — После об этом, — докончила она, садясь. А я между тем отправился начинать фигуру с своей дамой и потом выбрал Лизу и ее сестру Сашу — переименованных в Лилию и Фиалку. Мне ужасно хотелось продолжить разговор с Лизой, я подвел их к Гапонову, сказал ему с просительною миною: «Лилия или Фиалка?» — кивнувши легонько головою на Сашу. Тот малый сметливый, притом же и говорил, что ему Саша больше нравится, так я сделал это будто для него — а между тем, ей-Богу, думал: «весь свой [нрзб] лишь мне бы было ладно».

— Если я не счастлив в кадрили, за то мне какая-то звезда благоприятствует в мазурке, сказал я.

— А что?

¹³Ranunculus (лат.) — букв. «маленькая лягушечка», латинское название рода Лютик семейства Лютиковых

¹⁴В. Г. Бенедиктов, сборник стихотворений 1836 года:

Не розою, не лилиею томной
Любуюсь я в быту своем простом:
Мой ландыш мне и беленький и скромный
В уюте под ракитовым кустом.
(«Мой выбор»)

¹⁵Qu'avez-vous (фр.) — Что вы?

— Танцую с вами.

— Mon Dieu, кажется, что скромный ландыш делает комплименты уединенной Лилии? Она благодарит его за это.

— Он так же... — и я сделал легкий поклон. — Но вы, кажется, хотели или обещались что-то мне сказать?

— Ах, да, вы спрашивали, к чему такой вопрос я сделала; причина вот в чем: я не могу и теперь понять, почему вы так улыбались давеча и я спросила.

— Вы не могли? Что же делать? В таком случае позвольте мне сохранить это в тайне... и позвольте вас благодарить... — Я снова раскланивался, сделавши круг около ее стула.

— С кем вы танцевали? — спросила меня моя дама.

— С Лилией — отвечал.

— А другая дама?

— Фиалка.

— Боже мой, вообразите, а мне пришлось быть между Крапивой и Шиповником: одно жжет, другое колет...

— И с кем же вам досталось?

— С Крапивой...

— Ах, я боюсь за вас, не обожглись ли вы? Позвольте, позвольте — и я схватил за руку и начал жать, рассматривать.

— Ах, боже мой, да вы и сами не хуже Крапивы; хоть не жжете, зато жмете, — и она вырвала руку. Я, разумеется, не пускал, она смеялась, я также. Теперь позвольте, Гг., [нрзб] сказать, какова же была дама. Это девочка лет 14, беленькая, тоненькая, маленькая, ребенок, но главное — ужасно, Гг. — у нее глазки серенькие — вот что скверно, хоть эти глазки и живые, но кто их сравнит или с томным голубыми или с пламенными черными? Нет, здесь уж они решительно исчезают и в таком случае на Наденьку (я забыл вам сказать, господа, что так зовут эту девочку) смотреть гораздо лучше, когда она закроет глаза — а то беда, право. Эта причина и заставила меня сначала завести разговор так глупо с зимних морозов; но она смешливая, веселая, довольно бойкая — [нрзб] мое внимание и я, забывши все, начал с нею болтать, смеяться, играть, как с ребенком, который все знает, но не показывает виду. Не то, [фр], Лиза: о, та плутовка, та уже не девочка, а девушка, та уже понимает, что она [нрзб] и умеет этим пользоваться, умеет показать это. Мое занятие прервал новый выбор, и я, взглянувши на Наденьку, подал левую руку выбравшей даме, спрашивая ее:

— Опять цветы?

— Да.

Гапонов вздумал называться Ландышем, я Нетронь-меня. Снова подводят к Лизе и Гап. предупреждает ее, сказав: «Нетронь-меня¹⁶»...

— И Ландыш! — проговорила дама.

¹⁶Не тронь меня (лат. *noli me tangere*) — буквальный перевод видового эпитета научного названия Недотроги обыкновенной, или Бальзамина (*Impatiens noli-tangere*).

— О, будьте уверены, — отвечала Лиза, засмеявшись, — Я не трону вас — и протянула мне руку. Я взял... и начал...

— Зато, вы меня тронули за живое...

— Что такое?

— То, что вы ошиблись, Нетронь-меня — это я...

— Скажите Мг, а я и не заметила, что вы мало того что просто скромны, любите уединение, вы даже не любите, чтобы кто-нибудь тронул вас...

— Да, я согласен с вами, кто-нибудь, — но есть некоторые, которым я позволю тронуть себя; есть еще и такие, которые не спросясь моего позволения, меня трогают...

— К которому же разряду принадлежу я?

— Угадайте...

— О, конечно, мое самолюбие всегда заставит отнеси себя к последнему разряду, — отвечала она, улыбнувшись...

— И самолюбие ваше не обманывается... Притом заметьте... — но я не успел кончить, тур кончился... Я снова отправился болтать с Наденькой.

Фигуры сменяют одна другую, то платок, то рифмы... А ргорос: скажите, господа, пожалуйста, какая рифма к слову: «астра»?... Там говорили «люстра», «бюста», и проч. Каково? Я придумал «Шастра» — слово санскритское id est легенда — кажется близко. А уж божемой сколько подобных рифм слышал я. Особенно отличился в этом брат Лизы — дурак набитый, вы вообразить не можете да еще и уверяет например, что «чудо» рифма к «природа». Делать нечего, я сказал: «Природа... не угодно ли выбрать меня урода» и [нрзб] отправился с Сашей, которая также в свою очередь не менее сестрицы старалась втиснуть меня и в разговор, и в танцы — и я в благодарность просил ее на кадрили, но увы и здесь получил в ответ: «Я ангажирована, очень жаль, что не могу танцевать с вами». Разумеется я пресерьезно раскланивался и благодарил за... за... за... это — [нрзб] — что такое.

Начался снова выбор: качества. Гляжу, меня ташут и подводят к моей же даме, и я разыгрываю перед нею Молчаливость, и танцую с нею и хохочу, и начинаю сам фигуру, и выбираю Софью Львовну и Сашу, и подвожу к Василию Львовичу.

— Ветреность и Постоянство

— Ах, main Gott, отдайте мне Постоянство, я человек степенный, возьмите себе Ветреность.

Я отдал Сашу и начал ветреничать с Премудростью, и сделал ей касательного сего предмета замечание, на которое мне сказали: «Что ж, нет мудреца, который бы не сказал какой-нибудь глупости»

— И вы хотели поддержать это мнение?

— Да, не больше

— А если напротив, сударыня, — подумал я.

Опять меня выбрали и я в противоположность Ревности назвал Любовь — и вот снова перед Лизой, она говорит: «Любовь!», и я подаю ей руку.

— Я тотчас догадалась, что это вы — сказала она

— Почему же?

— Вы то Ландыш, то Молчаливость, то Нетронь-меня... и я догадалась, что вы не выбрали для себя этого бурного чувства ревности... скромность и молчаливость не могут быть ревнивы...

— Нет, вы, кажется, не совсем угадали: я сам ревнив...

— О, [нрзб].

— Я не совсем согласен, мне кажется, ревность есть указатель истинной любви, одной без другой не бывает, так и теперь...

— Вы ошибаетесь, а по-моему ревность есть дурное мнение о любимом предмете и при том боязнь за себя, сознание горькое, что я хуже других...

— Напротив — ревность самолюбие, сознание своих достоинств и сомнение что если предпочтут мне другого?

— А это не значит ли, что вы низко думали о женщине? Поверьте, что женщина всегда может оценить достоинства; вы можете поверить в мои слова, я тоже женщина...

— Я верю вам — но только скажу, что вы напрасно так думаете обо мне, я смею на женщин гораздо выше: [фр] мой девиз.

Между тем мою даму выбирали все, а я, кончивши тур, остался с Лизой и в наш разговор, сам собой разумеется, вступился и В. Л. старался поддерживать меня и заключил: «Если вы называете ревность самолюбием, то М-ль Сталь справедливо называет любовь тоже самолюбием» *L'amour est l'egoisme des deux*¹⁷.

— Как это?— спросила Лиза

— А так — отвечал я, — каждый любит в себе самого себя.

— Ну, теперь понимаю.

Между тем началась новая фигура и, протанцевавши ее, та даже стала просить извинить, что она не может дальше танцевать и стала играть, а Мг. Викулов с меньшою Хозяйкой стал на наше место.

Я прехладнокровно отправился к первой паре и расположился около Лизы. Она еще продолжала с В. Л. мой разговор о самолюбии.

Не буду рассказывать вам подробно, друзья, этого ужина. Я думаю, и без того я уже наскучил и при том я вижу на лицах ваших сомнение; вы хотите сказать: «Ты, братец, все это выдумал». Право, нет! Уверяю вас, это все так было, да я и теперь не могу представить, как я решился танцевать, говорить и проч. и проч. Ей-ей не понимаю; но между тем знаю, что это так было, и ни на сколько не приврал. Это чистосердечная моя исповедь вам, моим однокашникам. Все, что было говорено и делано, врезалось в моей памяти глубоко, потому что случай этот необыкновенен в моей жизни. Вам должно казаться странным, вы привыкли видеть меня чудакон нелюдимым, но вы не видали меня никогда таким разбитым и теперь сомневаетесь... Грех вам, друзья право грех: если бы

¹⁷*L'amour est l'egoisme des deux* (фр.) — Любовь это эгоизм двоих.

я вздумал обмануть вас, то не стал бы писать, а довольствовался бы устным рассказом. А пишу я для себя, стало быть, мне нечего обманывать себя. Ну, что за объяснения! — прочь их.

После ужина я выкурил трубку, прошел опять в залу, там уже танцевали, я встал в угол и стал обдумывать все, что видел и вижу, все что слышал и слышу... и думал, что же думает обо мне дама? Приду — мол — и с ходу Ив. Ив. загадку: «Что я делал?» и поставлю в тупик этого Гаррика.

Так я и сделал...

Ив. Ив. Уже лежал на кровати. «Что я делал?»

Играл в карты!

«Дудки, любезный — и [нрзб] открыл что такое.

Вот что случается порою, друзья! Вот что.

А. И.

ОР РНБ. Ф. 37 (Артемьев А. И.). Ед. хр. 173.

Б. д. Оригинал. Автограф.

8 листов.

Массовая пляска как средство идеологического, физического и эстетического воспитания в советской России 1920-х годов

В России после октября 1917 года бальный танец был изгнан из досуга людей. Для этого нашлось множество причин: и то, что это было наследие царской России, и то, что он являлся способом пропаганды буржуазно-мещанских ценностей в среде пролетариата, и то, что обладал известной долей эротики. В первые годы советской власти было официально признано, что все это вместе взятое пролетариату чуждо, поэтому ему и не нужно такое средство межличностного общения как бальный танец. Но так как желание танцевать у человека сродни инстинкту, то окончательно запретить хореографическую практику было невозможно. Значит, для того, чтобы избежать множества проблем, нужно было предложить такой танец, который удовлетворил бы все претензии новой власти.

На смену дореволюционному бальному танцу, по мнению руководителей государства, должна была прийти массовая пляска, как раз отвечающая всем требованиям нового общества. Ее теоретики призывали относиться к танцу как к одной из частей общей системы классового воспитания. Идеологически воспитывать пролетариат при помощи танца можно было, например, введением в танец речи, песни, лозунга на злободневную тему. Тогда пляска являлась специфической иллюстрацией идеи, заложенной в текст. В качестве доказательства глубокой социальности движения приводился тезис о том, что манерные па и позы дореволюционного бального танца не могли быть естественны для рабочего класса, поэтому их подавляющее большинство не подходило пролетариату. Массовая пляска на основе народных танцев признавалась основной формой организации отдыха трудящихся, представляла как начало воспитывающее, так как могла служить подсобным средством при организации коллектива и общего культурного развития.

Для контроля над становлением и внедрением в жизнь советского человека новой формы общественного танца было создано несколько структур: комиссия по изучению ритма Государственной академии художественных наук, Хореологическая лаборатория ГАХН, Ассоциация ритмистов и секция по пляске Научно-технического комитета Всесоюзного Совета физической культуры. Они опирались на постановление Моссовета о воспрещении танцев в общественных

местах [РГАЛИ, 941-17-5, 46] и согласовывали свою работу с органами ВЦСПС, МГПС, НКП, Центральным Бюро юных пионеров, МОНО, Государственной балетной школой и другими.

В качестве основного практического результата внедрения массовой пляски в жизнь трудящихся советской страны, можно рассматривать деятельность секции по пляске НТК ВСФК.

На своих заседаниях секция обсуждала танцы, которые могли или не могли быть допущены для исполнения детьми и взрослыми на клубных вечерах. После длительного обсуждения было признано, что нельзя допускать в рабочий клуб: «русский» салонный танец, так как он представлял собой «имитацию-шарж» на народную пляску, венгерский чардаш, так как при его исполнении утрировался народный характер, фанданго, из-за его эротичности, и кадрили, из-за ее «слащаво-мещанской» манеры исполнения [РГАЛИ, 941-3-4, 86].

В 1925 году секцией было предложено новое понятие — «физкульттанец», в котором выделялись два вида: клубный и стадионный. Композиция первого должна была быть примитивна и легка по выполнению. Танец же стадионный должен был быть рассчитан на зрителя, и его композиция должна была быть гораздо сложнее и занимательнее [ГАРФ, 7576-3-4, 70].

Физкульттанец должен был стать новым видом танца военно-профессионального характера, основной особенностью которого должны были быть точность и простота. Этот танец как сочетание простейших физкультурных движений должен был быть введен в учебные планы уроков физкультуры в единой трудовой школе [РГАЛИ, 941-17-5, 75].

Сразу же отметим, что термин «физкульттанец» так и не прижился, не стал популярным, а сам танец не вошел ни в учебные планы школы, ни в программы клубных вечеров.

Одним из вариантов физкульттанца были так называемые гимнастические танцы [Малая, 1928], которые неоднократно обсуждались на заседаниях секции по пляске НТК ВСФК [ГАРФ, 7576-3-4, 70]. Гимнастическим танцем назывались комбинации разнообразных танцевальных шагов, сопровождаемые различными сцеплениями, переходами, кружениями и тому подобными действиями, вводимые в занятия кружка по физкультуре. Целью этих занятий было не стремление научить танцевать в прямом смысле этого слова, а содействовать физическому развитию занимающихся. Кроме того, гимнастические танцы должны были способствовать идеологическому воспитанию, так как всегда сопровождались актуальными мелодиями и текстами. Они считались первой, самой примитивной формой танцевального искусства, следом за ними шли народные массовые пляски и клубные танцы [Малая, 1928, 33].

Весной 1926 года в Москве прошла так называемая дискуссия по вопросу о пляске. Она проходила в Клубе ВСНХ, клубах Рогожско-Симоновского и Хамовнического районов Москвы. Ход и результаты ее были отражены в прессе, в частности, в «Вечерней Москве» и журнале «Юный Ленин». Главным итогом дискуссии было то, что широкая общественность признала правильность

выводов секции по пляске НТК ВСФК о ненужности пролетариату буржуазных салонных танцев и о необходимости пропаганды народной пляски для массового исполнения. Кроме того, утверждалось, что танцы могли быть проводимы в качестве элементов физической культуры, как здоровое развлечение или же как средство наиболее легкого привлечения молодежи к препровождению свободного времени в клубах [ГАРФ, 7576-28-19, 27].

Дискуссия была проведена потому, что, несмотря на негативное отношение к дореволюционным балльным танцам, они продолжали исполняться на молодежных вечеринках. Особенно популярны в то время были танцы, основанные на запрещенном фокстроте.

В связи с этим обстоятельством, на заседании секции по пляске 23 октября 1926 года было принято решение о подробном ознакомлении с современными американскими танцами. На секции был прочитан доклад Я. Андронникова об американских танцах, а в ноябре 1926 года в комиссии состоялся диспут на тему «Современные американские танцы». Основанием для диспута послужили материалы доклада и демонстрация перед секцией американских танцев в постановке Я. Андронникова, Н. Глан, Н. Фореггера. В диспуте участвовали профессор А. Сидоров, профессор И. Ермаков, профессор А. Ларионов, Н. Филитис, Ю. Жаворонков, В. Никитин-Горский, В. Авдиев, А. Таиров, В. Мейерхольд, Н. Позняков и другие [ГАРФ, 7576-3-4, 39]. В ходе этого диспута были высказаны весьма интересные мысли.

Базовый фокстрот у американцев, по мнению секции, в принципе являлся простой походкой под музыку; у англосаксов фокстрот имел чисто спортивный вид и тоже превращался иногда в одиночную прогулку. Фокстрот, получив широкое распространение в европейских странах, изменил свой характер в зависимости от расовых и культурных особенностей. Так, в Германии, ступни ног в фокстроте ставились в первую балетную позицию, и нога кавалера помещалась между ступней дамы. Вследствие такой постановки ног изменялся характер танца, появлялось качание в бедрах и иная манера движения. Во Франции кавалер клал обе руки на лопатки дамы, она охватывала шею кавалера руками; тогда, естественно, приходилось точку опоры искать в соприкосновении голов. От такого положения получалось раскачивание в плечах. Кроме того, само исполнение танца у французов приобретало некоторый характер вальса.

Уан-степ являлся родоначальником американских танцев. Для него была характерна жизнерадостность, обилие поворотов. Вальс-бостон представлял собой вальс, состоящий из шагов и глиссадов, в котором передвижение происходило по прямому углу. Вальс-шалюпе был обязан своими неровными движениями по площадке сложному танцующих между столиками кафе. Чарльстон представлял собой усложненное движение для ног ниже колена при сохранении неподвижности корпуса.

В ходе дискуссии было отмечено изначальное отсутствие эротической подкладки в этих американских танцах, так как они были более всего схожи с прогулкой под музыку. Пресловутый эротизм происходил, в сущности, от непра-

вильной постановки фигур и ног и от простого неумения танцевать. Совсем по-другому дело обстояло с танго, созданным на южноамериканской почве. Он признавался темпераментным и чересчур эротичным по своей природе [ГАРФ, 7576-3-4, 41].

В целом, современные североамериканские танцы были признаны весьма интересными. В качестве доказательства был приведен пример, что известные своей элегантностью популярные киноартисты Д. Фербенкс и Р. Валентини перед тем, как добиться славы в мире кино, были инструкторами фокстрота [ГАРФ, 7576-3-4, 38].

В результате дискуссии была принята резолюция секции по пляске по американским танцам. Ее основное содержание состоит в том, что танцы были поделены на три группы. К первой были отнесены те, исполнение которых категорически запрещалось (танго, матчиш), ко второй — исполнение которых с оговорками допускалось (американский фокстрот), к третьей — которые даже рекомендовались к исполнению на клубных вечерах (уан-степ) [ГАРФ, 7576-3-4, 35].

Параллельно с диспутом об американских танцах секция провела диспут о народной пляске. 10 февраля 1926 года были показаны армянская «Зулейка», азербайджанский танец, лезгинка, горский танец «Шамиль», «Во саду ли, в огороде», украинский гопак (старинный запорожский, полтавский и общераспространенный), наурская лезгинка, парная русская [РГАЛИ, 941-17-5, 55].

После демонстрации состоялось обсуждение. Н. Филитис, председатель секции по пляске, указал, что секция имеет своей первоочередной задачей просвещение и пропаганду народных плясок как удобного метода физкультуры, поэтому следует пропагандировать самые несложные виды плясок, чтобы они могли быть доступны массам. Virtuозность в этом отношении, по его мнению, культивировать не стоило. А. Ларионов, заведующий Хореологической лабораторией, отметил, что в демонстрации отчетливо выступили особенности русских и восточных видов пляски, которые нужно учитывать при их широком распространении. А. Сидоров, член Президиума ГАХН, указал на две стороны пропаганды народных плясок: если они будут пропагандироваться в качестве чисто физкультурного средства, то тогда можно стремиться к элементарности движения, но в этом случае они будут лишены всякой увлекательности. И наоборот, если опираться на их художественную сторону, на их эмоционально-зрелищную увлекательность, то следует поставить акцент на разнообразии движений, на художественном творчестве, на повышении уровня мастерства пляски. Ю. Жаворонков, член секции по пляске, врач, указал, что если начать с элементарной народной пляски, то через некоторое время можно будет говорить о массовом художественном движении, поэтому необходимо как можно скорее начинать широкое внедрение массовых элементарных плясок [РГАЛИ, 941-17-5, 57].

В результате секция официально признала народные пляски *«средством физкультуры и искусства, позволяющим пролетариату укрепить здоровье и развить эстетическое чувство»* [ГАРФ, 7576-3-4, 5].

Резолюция секции легла в основу выступления А. Ларионова на конференции научных работников по физической культуре, состоявшейся в ноябре 1926 года. Конференция обсудила целый ряд вопросов, в частности, о пляске как о средстве физкультуры и возможности ее вхождения в программы для школ I и II ступеней и кружков физкультуры для пионеров, крестьянской молодежи, женщин, национальных меньшинств и народов Востока [РГАЛИ, 941-3-4, 95].

Кроме этих диспутов и дискуссий в течение 1926 года секция в тесном контакте с Хореолабораторией ГАХН занималась разработкой анкеты по собиранию и фиксации имеющихся на территории СССР видов народной пляски для последующей рекомендации их в качестве средства физкультуры в школы и клубы СССР. Экспедиция Н. Александровой в Архангельскую и Олонецкую губернию, в частности, привезла народную пляску «Мятелица» [Александрова, 1934, 43]. На заседании секции было сделано сообщение Н. Александровой и проведена демонстрация танца группой членов Ассоциации ритмистов. Заседание завершилось решением, что «Мятелица» по своим внешним и физкультурным достоинствам заслуживает распространения в клубах при условии исключения некоторых сложных фигур пляски [ГАРФ, 7576-3-4, 14].

Весной 1927 года в секции по пляске возникла новая идея — воспользоваться методом словесного обучения танцу, а также средствами радио для ознакомления широких масс с народной пляской. Н. Филитис выступил в эфире с рассказом о предстоящем эксперименте и о значении народных плясок в деле воспитания молодежи [ГАРФ, 7576-3-4, 28]. Кроме того, он сообщил слушателям, что программы подобных радиосеансов, а также клубных вечеров должны состоять только из танцев, разрешенных «Временным положением о пляске», принятым секцией в качестве закона. Из них для передач нужно было исключить такие сложные композиции, как падетруа, шакон, миньон и падекатр. В программы настоятельно предлагалось включить русские пляски: камаринскую, трепак, «Во саду ли, в огороде», барыню, «По улице мостовой» [ГАРФ, 7576-3-4, 28].

В марте 1927 года в клубе Краснопресненского района Москвы был произведен первый опыт словесного обучения пляске. Руководитель без показа одними словами описывал основные движения русской пляски, а собравшиеся в клубе их повторяли. В результате довольно большим количеством людей были усвоены элементарные движения танца. Этот опыт был признан удачным [Александрова, 1931, 27].

Совсем другой результат имела попытка научить людей танцевать по радио. В апреле 1927 года была выпущена передача, посвященная изучению чешского танца «Страшан» [Зеленко, 1927, 41] в постановке А. Зеленко. На заседании секции она была признана неудовлетворительной в техническом отношении из-за излишнего быстрого темпа, а также из-за несвязанности объяснений движения с музыкальным исполнением [ГАРФ, 7576-3-4, 25]. Надо отметить, что впоследствии было произведено еще несколько попыток обучения пляске по радио, но этот метод так и не получил широкого распространения.

В начале 1928 года секцией по пляске были выработаны методические указания о массовой работе в клубах. В них входили инструкции по отбору ком-

плекса танцев, методике обучения, вопросам организации танцевального вечера, проведению пляски в условиях клубной работы в помещении и на открытом воздухе [Бурцева, 1932, 1930а]. Кроме того, секцией были созданы комплексы подготовительных упражнений для кружковых занятий в клубах, в школах и пионерских отрядах, выработаны методические указания о массовой работе по пляске на экскурсиях и прогулках [ГАРФ, 7576-3-4, 77].

Секция постоянно работала в самом тесном сотрудничестве с Хореолабораторией ГАХН. И та, и другая структуры состояли практически из одних и тех же людей. В 1927 году было осуществлено 18 совместных заседаний, на которых были организованы просмотры народных плясок чехов, общекавказских и армянских, Вятской губернии, была разработана анкета для записи народных плясок. Далее был поставлен на обсуждение вопрос о словесном обучении пляске и проведен ряд экспериментов в данном направлении на активе комсомола Пресненского района. Секция организовала доклад и широкую демонстрацию пляски на расширенном Пленуме Советов физкультуры при ВСФК, состоявшемся 4 апреля 1927 года, на котором совместная работа секции и Хореолаборатории получила одобрение [ГАРФ, 7576-3-4, 102].

Постоянными посетителями совместных открытых заседаний Хореолаборатории и секции по пляске были: А. Сидоров и Д. Недович — представители руководства ГАХН, Н. Александрова — представитель Ассоциации ритмистов ГАХН, М. Улицкая — заведующая студией индустриального танца, В. Цветаева — заведующая школой «искусства движения», И. Чернецкая — заведующая студией движения, А. Шаповалова — руководитель собственной студии движения, Г. Фаддеев — представитель Психологического института, А. Зеленко — научный работник по вопросам танца, В. Майя — заведующая пластической секцией Театрального техникума им. Луначарского и другие [ГАРФ, 7576-3-4, 103].

В 1928 году было проведено 11 совместных заседаний, на которых были разработаны программы преподавания пляски в Институте физкультуры, составлен сборник музыкального сопровождения к физкультурным упражнениям, обсуждались вопросы об организации опытной группы при клубе, составлена программа курсов по пляске при ВСФК, заслушаны доклады Н. Филитиса «Пляска как разновидность игры» и Е. Соболевой «Детская пляска».

И Хореолаборатория, и секция по пляске принимали самое активное участие в работе Оргкомитета Всесоюзной Спартакиады, намеченной и проведенной в августе 1928 года, в качестве членов судейской коллегии и организаторов художественного движения и массовых плясок во время Спартакиады [ГАРФ, 7576-3-4, 23].

В результате активной деятельности секции, было создано много практических рекомендаций для проведения массовой пляски в клубе или во время гуляния [Бурцева, 1930а,б; Сборник, 1925].

Наиболее распространенным видом массовой пляски, более всего привычной народу, были варианты исполнения несложных движений русской плясовой

под пение частушек. Так как от танца требовалась идейная подоплека и некий воспитательный эффект, то тексты частушек должны были быть идеологически выдержаны [Всеволодский-Гернгросс, 1927–28; Гаврилов, 1928].

В наши задачи не входит провести исследование результативности подобных мер с идеологической точки зрения. Мы хотим отметить лишь то, что, если массовой пляске, как варианту общественной хореографии, отводилось такое значительное количество времени, значит, танец и в государстве диктатуры пролетариата оставался важнейшим средством организации людей. Отметим также, что, несмотря на полное внешнее изменение отношения к общественному танцу, действия профессионалов в организации танцевального действия были, как это не парадоксально, традиционными, таким же, как и до революции. Чтобы исполнение смотрелось прилично, нужна была тщательная подготовка, желательны предварительные занятия в кружке. Программа вечера поэтапно расписывалась, чтобы люди знали, что за чем идет, и не запутались бы в последовательности действий. Иными словами, функции дореволюционных школьных уроков танца в советские времена должны были выполнять кружковые занятия по физкультуре с элементами хореографии, функции дирижера на балу стал выполнять организатор массового праздника. Получается, что, несмотря на негативное отношение к «салону» и всему, связанному с ним, без опыта организации этих «ненужных» танцев все равно было не обойтись. Данное обстоятельство понималось профессионалами, поэтому изучение этого опыта было поручено специальным структурам.

В целом, в 1920-е годы в СССР дело развития общественной хореографии не осталось без внимания государственных органов. Пляска была признана одним из основных средств физического воспитания и всесторонне внедрялась в виде формы досуга в быт граждан государства диктатуры пролетариата. Руководить и координировать процессом должны были Хореолаборатория ГАХН и секция по пляске при НТК ВСФК. У этих организаций, действующих в самом тесном контакте, были обширные и интересные планы, которым не суждено было осуществиться в полной мере. Главного — создания нового вида общественного танца для советских людей — так и не было создано. Обе эти структуры перестали существовать в начале 1930-х годов. Одна в связи с закрытием ГАХН, а другая в ходе очередной реорганизации ВСФК. Однако идея всестороннего воспитания широких масс физическими средствами при помощи танца, реализацией которой они занимались, остается интересной и актуальной и по сей день.

Список литературы

[Александрова, 1931] *Александрова, Н.* Массовые агит-пляски /
Н. Александрова, М. Бурцева, Е. Шишмарева. — М.-Л., 1931.

- [Александрова, 1934] *Александрова, Н. А.* Массовые танцы / Н. А. Александрова. — М., 1934.
- [Бурцева, 1930а] *Бурцева, М. Е.* Методика проведения массовой пляски / М. Е. Бурцева. — Харьков, 1930.
- [Бурцева, 1930б] *Бурцева, М. Е.* Художественное движение / М. Е. Бурцева. — М.-Л., 1930.
- [Бурцева, 1932] *Бурцева, М. Е.* Массовые пляски хороводные / М. Е. Бурцева. — М., 1932.
- [Всеволодский-Гернгросс, 1927–28] *Всеволодский-Гернгросс, В. Н.* Крестьянский танец / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. — М., 1927–28.
- [Гаврилов, 1928] *Гаврилов, А.* Гулянье / А. Гаврилов, А. Зеленко. — М., 1928.
- [ГАРФ, 7576-28-19] ГАРФ. Ф. 7576. Оп. 28. Д. 19.
- [ГАРФ, 7576-3-4] ГАРФ. Ф. 7576. Оп. 3. Д. 4.
- [ГАРФ, 7576-17-13] ГАРФ. Ф. 7576. Оп. 17. Д. 13.
- [Зеленко, 1927] *Зеленко, А.* Массовые народные танцы / А. Зеленко. — М., 1927.
- [Малая, 1928] *Малая, Е.* Танцевальные шаги и гимнастические танцы / Е. Малая, В. Костюк. — М., 1928.
- [РГАЛИ, 941-17-5] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Д. 5.
- [РГАЛИ, 941-3-4] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Д. 4.
- [Сборник, 1925] Сборник художественно-гимнастических композиций, коллективных танцев, пантомим и инсценировок. — Л., 1925.

Дмитрий Никитин

Липси — несостоявшаяся танцевальная эпидемия
1960-х годов?

Не смотря на богатство музыкальной культуры Европы в новейшей истории, вклад Старого света в мировую хореографию в этот период достаточно скромнен. На примере одного из танцев я попытался показать причины этой диспропорции, а также выявить факторы, определяющие популярность предлагаемой обществу хореографии.

Родина Липси — г. Лейпциг, ГДР¹. Танец был предложен обществу по всем правилам «рождения» оригинальной хореографии:

- новый музыкальный ритм,
- формула (шаг, точка, шаг, точка, шаг, шаг), которая собственно и делает танец бальным и дает возможность построения на ее основе фигур,
- популяризация: показы, песни о танце и так далее.

Музыка Липси имеет характерные синкопированные акценты. Музыкальный размер 3/2. Особенности танца в том, что он, европейский по сути, по музыке, по положению корпуса, отличается легким ведением в паре. Композиция танца отличается достаточно большим хореографическим разнообразием.

Его изобретателями были жители Лейпцига композитор Рене Дубьянски, супружеская пара преподавателей танца Христа и Хельмут Зайферты и певица Хельга Бауэр. Танец был представлен в 1959 году на конференции танцевальной музыки в Лауххаммере. Успех Липси мог дать и политические выгоды. Поэтому в официальных политических кругах его стали усиленно рекламировать, в том числе противопоставляя западным увлечениям, в частности, рок-н-роллу. Заранее надеясь на успех, ГДР запатентовала это название во всем мире.

Для популяризации танца в начале 1960-х годах в ГДР и других социалистических странах делалось очень много. Но именно эта поддержка привела к уменьшению популярности Липси через несколько лет. На Западе успех танца был воспринят как очень политизированный и вызвал идеологическое противодействие. Так, например, в ФРГ якобы по техническим причинам два раза срывалась его телевизионная трансляция. В 1970–80 годы Липси потерял прежнюю популярность, но иногда исполнялся в рамках программы танцев народов

¹В оригинале — нем. Lipsi, от позднелат. Lipsia — Лейпциг.

СССР и стран социалистического содружества, пока эта программа культивировалась.

Наш коллектив (клуб исторического и социального танца города Владимира) реконструировал Липси и показывал его на различных мероприятиях, в том числе в июле 2015 года на ВВЦ в рамках проводимого там «ГТО-феста».

Таким образом, на примере Липси можно предположить, что для «успеха и долголетия» танца необходимы:

- популярность музыки²;
- хореографическое разнообразие;
- благоприятные политические и экономические условия;
- отражения в танце чаяний общества; в сообществе, считающем себя успешным, рожденные в нем танцы также успешны и они заимствуются другими сообществами, кроме того, если общество успешно и стабильно, то силен интерес к культуре низов, хотя последнее к случаю с Липси не имеет отношения;
- отражения в танце чаяний индивида, в первую очередь сексуальных.

Липси, имевший в своем активе лишь хореографическое разнообразие, шансов на популярность не имел. Для выживания танца после его появления и в период становления нужно благоприятное сочетание всех приведенных выше факторов³. Лишь спустя десятки лет наработанный «авторитет» танца будет поддерживать его популярность в борьбе с новыми модными веяниями, хотя и здесь нет никаких гарантий. Интересно задаться вопросом: был бы Липси успешным, если бы появился в Западной Европе? Но там подобный танец появиться не мог, поскольку в это время культивировались совсем другие нравственные, эстетические и музыкальные идеалы. Пример Липси показывает, что в XX веке сдержанной европейской танцевальной традиции достаточно сложно было противостоять чувственным танцам нового света.

В заключении отмечу, что в работе дан лишь качественный анализ причин вхождения в моду хореографических композиций. Количественная сторона вопроса, в том числе оценка уровня популярности и степень влияния факторов, а также уточнение и возможно выявление новых факторов, требуют дальнейших исследований. Вместе с тем, на основе предложенного списка факторов вполне возможно выполнить достоверный прогноз популярности новых танцев.

²Здесь заметим, что она также зависит от некоторых ниже приведенных факторов.

³Примером танца, ярко «вспыхнувшего» и быстро «угасшего» и имевшего все, кроме хореографического разнообразия, является Ламбада.

Александра Миронова

К проблеме несоответствия гендерных ролей в среде любителей исторических танцев

В данной статье я хочу начать исследование понятия «кросспол» (принятие образа партнера противоположного своему полу) и того, как это явление формируется в исторических танцах.

Для начала стоит отметить, что танец — это спонтанная трансформация внутреннего мира в движение, в процессе которой пробуждается творческий потенциал [Айламазян, 2012].

В 1975 году Шэрон Чайклин описала принципы методики ее учителя, состоящие из четырех пунктов: телесное движение, символика, терапевтический контакт через движение, ритмическая групповая активность [Чайклин, 2005].

Именно эти составляющие мы видим в танцах всех народов на протяжении истории.

Исходя из концепции В. Райха, все, что происходит с нашим телом, отражается на психике, и наоборот, все психологические и эмоциональные изменения отражаются в теле.

Некоторые психологи убеждены, что на то, как люди танцуют, влияют гормоны и генетические характеристики. Недавние исследования в Финляндии под руководством доктора Джеффа Лака показали, что стиль танца, выбранный человеком, может служить путем к познанию его личности [Мартынова, 2017].

Экстраверты энергичны и активны, они широко двигаются по всему отведенному пространству и используют множество утрированных движений руками и ногами. Такие люди могут задевать танцующих рядом, много прыгают под бодрую музыку. То есть, когда человек социально адаптирован, он будет блистать на танцполе.

Нервные люди танцуют также нервно, как они ведут себя в повседневной жизни. Танец сопровождается резкими движениями и рывками. Они не стремятся привлечь к себе внимание, поэтому их движения не размашистые. Невротики нетерпеливо качаются под музыку, а потом стараются как можно быстреелизнуть с танцпола.

Если у кого-то из окружающих вы замечаете мягкий стиль танца и нежные, но в то же время уверенные руки, будьте уверены, что перед вами покла-

дистый человек. Люди такого психотипа чаще всего в движении задействуют все тело. Они прекрасно адаптируются к окружению, вежливы и учтивы, что проявляется и в их танцевальном этикете. Такой человек может передвигаться по танцполу и при этом не задеть никого их окружающих. Уверенней всего они чувствуют себя в вальсе [Мартынова, 2017].

Но откуда же все-таки взялась идея «кросспола»?

Все люди знают свой биологический пол, так же все с пяти лет осознают, какого они пола, и точно знают, что с этим делать. Кого-то результаты осознания устраивают, кого-то нет, а есть люди, которые не придают значения такой мелочи.

Разберем существующее в психологии понятие «психологический пол».

Каждый человек является обладателем множества психологических черт характера. Некоторые из них являются как бы «бесполыми», универсальными, а часть традиционно связываются с типично мужской или типично женской психологией. Некоторые типичные мужские или женские черты имеют свои эволюционно-генетические и физиологические основания, предпосылки. Например, уровень агрессивности и доминантности (рассматриваемые как типично мужские черты), как оказалось, коррелирует с уровнем концентрации у индивидов мужских половых гормонов — андрогенов. Другие черты формируются в процессе социализации, воспитания и развития личности. Не случайно существуют социальные стереотипы маскулинности и фемининности. По преимуществу приобретение тех или иных типично мужских или типично женских психологических черт происходит в результате совместного влияния обеих групп факторов — биологического и социального порядка. В этом контексте психологический пол радикально отличается от пола биологического. Остановимся коротко на трех основных понятиях, о которых принято говорить в связи с феноменом «психологический пол» — маскулинность, фемининность, андрогинность.

- Маскулинность — ярко выраженное мужское поведение.
- Фемининность — ярко выраженное женское поведение
- Андрогинность — промежуточная форма, все больше преобладающая в современном мире, так называемый унисекс¹.

В последнее время все чаще звучит понятие «гендера», что в данном случае будет синонимом понятия «психологический пол». В данной работе я буду придерживаться определения английского социолога Энтони Гидденса: *«Гендер — это не физические различия между мужчиной и женщиной, а социально формируемые особенности мужественности и женственности. Гендер — это в первую очередь социальные ожидания относительно поведения, рассматривающегося как соответствующее для мужчин и женщин»* [Гидденс, 2005, 118].

В современном мире происходит множество изменений, в том числе и в соци-

¹Подробнее об этом см.: [Ильин, 2010].

альной среде. Главным субъектом и агентом этих изменений являются не мужчины, а женщины, социальное положение, деятельность и психика которых изменяются сейчас значительно быстрее и радикальнее, чем у мужчин. Дело здесь, вероятно, не столько в более широкой адаптивности женщин (по теории В. А. Геодакяна), сколько в общей логике социально-классовых изменений в жизни женщин даже по сравнению с не таким уж далеким XIX веком. Любые радикальные социальные изменения осуществляют прежде всего те, кто в них заинтересован, в данном случае — женщины. Они шаг за шагом осваивают новые для себя занятия и виды деятельности, что сопровождается их психологическим самоизменением и изменением их коллективного самосознания, включая представления о том, как должны они вести себя в обществе [Вейнингер, 2012].

Естественно, это не обходит стороной и мужской пол, но все-таки традиции мужского поведения изменяются гораздо медленнее.

Многие различия мужского и женского, которые привычно ассоциируются с половым диморфизмом, такие как инструментальный и экспрессивный стиль жизни или мужская гомосоциальность, не столько исчезают, сколько трансформируются и перестают быть обязательной социальной нормой. Это открывает дорогу проявлению множества индивидуальных вариаций, которые могут быть связаны или не связаны с полом и гендером.

Сейчас получили названия формы сдвига гендерности. Они все являются психологической нормой.

Гендерное несоответствие или кроссгендер — это несоответствие поведения человека принятым в обществе нормам и правилам поведения для определенного пола. Например, это мужественные женщины или женственные мужчины. Понятие не связано с сексуальной ориентацией, а касается в первую очередь самоощущения и поведения человека.

Есть варианты людей с гендерным несоответствием, которых полностью устраивает их пол. Есть те, кому комфортнее переодеваться в одежду противоположного пола. Есть люди, которых полностью не устраивает их пол, совершившие операцию по его смене (последнюю категорию мы рассматривать не будем, так как не имеем испытуемых).

Не будем забывать о том, что показания феминильности и маскулинности подвижны и могут меняться под влиянием социальных статусов [Майерс, 2013].

Разные танцевальные направления способны к изменению и развитию психологических аспектов. Так, сейчас уже доказано, что для развития женственности и мягкости подойдут танцы живота. А для укрепления силы воли, уверенности в себе, жесткости — пасодобль или фламенко. Для развития коммуникативных навыков — социальные танцы [Карих, 2016].

Теперь разберемся в том, что нам дают исторические танцы.

Чаще всего мы имеем следующую картину. После работы современные мужчины и женщины собираются в одном зале и начинают учиться танцу, в котором мужчине отводится роль лидера, принимающего решения и берущего на себя

ответственность за них. А женщине — ведомой, олицетворяющей женственность и красоту. К этому добавляется сложность музыки и количество «шаблонов» правильного поведения. Каждый танец танцется с новым партнером.

Первые уроки — самые сложные. На первый план выступают межличностные и гендерные отношения, находящие свое выражение в ролях ведущий-ведомый. И бок о бок с ними идут темы ответственности и доверия, физического контакта и общего пространства. Как правило, в этот период о самом «танце» человек даже думать не в состоянии.

Необходимо, чтобы люди, помимо обучения технике танцев, самостоятельно изменили и свое отношение к окружающему и себя самих.

То, что социальные танцы производят психотерапевтический эффект, доказано достаточно давно. *«Подбор музыки во время сессии созвучен основному эмоциональному фону группы. Группа, в которой царит депрессия, начинает занятия с медленных вальсов и через быстрые вальсы переходит к полькам или кадрилиам и возвращается к быстрым вальсам. В группе возбужденных пациентов занятие начинается с движения под громкую, быструю музыку и заканчивается слушанием созерцательной музыки, например, сюиты Баха или прелюдии Дебюсси»* [Чайклин, 2005].

Изменения, которые происходят с людьми, нельзя назвать односторонними. Скорее, они — уравновешивающие, компенсаторные.

У мужчин, как ведущих в паре, эти изменения видны сильнее, чем у женщин.

С течением времени скромные и нерешительные партнеры обретают качества, необходимые для ведения партнерши — решительность и обдуманность (партнершу надо вести четко, без колебаний и двусмысленностей ведения), оперативность и умение пользоваться пространством (рядом танцуют другие пары, с движением которых приходится считаться), смелость (незнакомую женщину надо не только пригласить на танец, но и обнять).

Женщины, чаще всего приходящие с настроем все сделать самим и не полагаться ни на кого, становятся более женственными и воспринимающими мнение сторонних, что помогает держать баланс между сильной матерью, женой, работником и женщиной, позволяющей себя вести.

Можно сказать, что занятия социальными танцами оказывают целостное влияние на человека. Они меняют физическое тело и изменяют образ мыслей и даже образ жизни людей. Учат управлять своим состоянием и строить отношения с окружающими.

Но такой вариант устраивает далеко не всех. Потребности изначально у всех разные. Мы часто можем наблюдать женщину, имеющую потребность в развитии «мужских» качеств. Если же она еще и имеет в детстве половую неопределенность, то мы получаем чистого кавалера, который гораздо комфортнее будет чувствовать себя в мужском костюме и танцевать исключительно кавалерскую партию, так как в данный конкретный момент определяет себя мужчиной.

Если половое самоопределение в пять лет прошло успешно и женщина считает себя женщиной, а в России иной вариант встретить сложно, то мы полу-

чим женщину с удовольствием ведущую мужчин, находясь при этом в платье и в дамской позиции. Если, конечно, она не настроена на актерскую игру.

У мужчин с этим сложнее, так как в обществе привычно видеть женщин в брюках, а вот мужчина в платье — это редкость и вызывает у окружающих бурю эмоций. Поэтому мужчина, ставящий себя по жизни на женскую роль, встречается в старинных танцах редко, и сомнителен факт, что ему изначально придет в голову идея заниматься парными танцами, предполагающими, что мужчина должен вести, тем более по стандартам прошедших веков.

При сдвиге гендера мужчина будет вестись: встречаются партнерши, которые могут только вестись и никогда не ведут сами.

Что бы доказать влияние старинных танцев на гендерную составляющую были проведены исследования по методике «Маскулинность-фемининность», предложенной Сандрой Бем для диагностики психологического пола. Она определяет степень андрогинности, маскулинности и фемининности личности. Опросник содержит 60 утверждений (качеств), на каждое из которых испытуемый отвечает «да» или «нет», оценивая тем самым наличие или отсутствие у себя названных качеств.

Данная методика позволит определить нам психологический пол танцоров.

В ходе обработки вычисляется индекс IS: при ярко выраженной фемининности он будет положительным и выше 2,322, при ярко выраженной маскулинности индекс будет отрицательным и ниже -2,322.

В исследовании приняли участие 38 человек.

Двадцать три женщины, исполняющие только дамскую партию или предпочитающие ее.

Пятнадцать человек, исполняющие кавалерские партии (женщины, исполняющие только кавалерскую партию, «кросспол», женщины, предпочитающие кавалерскую партию или вести кавалеров, мужчины, исполняющие кавалерскую партию).

Так же в исследовании учитывалось количество лет регулярных занятий старинными танцами (от 1 года).

Проведена проверка значимости выборок по t критерию Стьюдента.

Результат: $t_{Эмп} = 7.5$

При проверке по таблице получаем картину критических значений, представленную в таблице 4.

Полученное эмпирическое значение t (7.5) находится в зоне значимости. Следовательно, мы видим значительную разницу в выборках индекса IS, что подтверждает наше предположение по поводу гендерных сдвигов к полюсам у танцоров.

При анализе данных мы получили коэффициент корреляции Пирсона равный 0.9044 у исполнителей дамской партии и 0.7740 у исполнителей кавалерской (в случае с кавалерами коэффициент корреляции отрицательный, так как индекс IS маскулинности является отрицательным числом). Таким образом, можно

Таблица 1: Исполнители дамской партии.

№	Стаж в социальных танцах	Индекс IS
1	5	6,96
2	13	11,61
3	10	9,28
4	1	0
5	6	9,28
6	7	9,28
7	4	6,96
8	15	32,5
9	1	2,322
10	3	4,64
11	10	13,93
12	2	2,322
13	1	-2,322
14	17	25,54
15	2	0
16	3	4,64
17	11	23,22
18	8	11,61
19	5	6,96
20	6	6,96
21	1	4,64
22	3	6,96
23	12	16,25
	Ср: 6,34	Ср: 8.59

утверждать, что по шкале Чеддока, данная связь является сильной. Из чего следует, что чем дольше человек занимается социальными танцами, тем более выраженный у него психологический гендер.

Список литературы

- [Айламазян, 2012] Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / Под ред. А. М. Айламазян. — Москва: Смысл, 2012.
- [Вейнингер, 2012] *Вейнингер, О.* Пол и характер. / О. Вейнингер. — СПб: Астрель, 2012.
- [Гидденс, 2005] *Гидденс, Э.* Социология. / Э. Гидденс. — Москва: Едиториал Урсс, 2005.

Таблица 2: Исполнители кавалерской партии.

№	Стаж в социальных танцах	Индекс IS
1	5	-6.96
2	14	-23.22
3	8	-25.54
4	10	-20.89
5	5	-13.93
6	2	-4.64
7	3	-4.64
8	1	-4.64
9	2	0
10	7	-13.93
11	1	-2.322
12	5	-13.93
13	2	-9.28
14	4	-6.96
15	17	-16.25
	Ср: 5,73	Ср: -11.17

[Ильин, 2010] *Ильин, Е. П.* Пол и гендер. / Е. П. Ильин. — СПб: Питер, 2010.

[Карих, 2016] *Карих, А. В.* Фламенко: искусство и психотерапия. / А. В. Карих. — Москва, 2016. Отделение танцевально-двигательной терапии. — <http://tdt-edu.ru/flamenko-iskusstvo-i-psixoterapiya-karix-a-v> .

[Майерс, 2013] *Майерс, Д. Д.* Социальная психология. / Д. Д. Майерс. — СПб: Питер, 2013.

[Мартынова, 2017] *Мартынова, М. А.* Социальные танцы в психологической практике (на примере хастла) / М. А. Мартынова // *Молодой ученый.*, Казань: КультИнформПресс. — 2017. — Т. 17/2014. — С. 567–570.

[Степанов, 2015] *Степанов, М. Ю.* Аргентинское танго. Изменение поведенческих и психологических особенностей личности за время обучения. / М. Ю. Степанов // *Материалы 39 Всемирного Танцевального Конгресса.* — СПб: CID UNESCO., 2015.

[Чайклин, 2005] *Чайклин, Ш.* Подход Чейс в танцевальной терапии. / Ш. Чайклин, К. Шмайс // *Научно-практический журнал электронных публикаций института практической психологии и психоанализа.* — 2005. — Т. 1. — <https://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2069> .

Таблица 3: Стандартные отклонения.

№	Выборки		Отклонения от среднего		Квадраты отклонений	
	Кавалеры	Дамы	Кавалеры	дамы	Кавалеры	Дамы
1	-6.96	6.96	4.21	-1.63	17.7241	2.6569
2	-23.22	11.61	-12.05	3.02	145.2025	9.1204
3	-25.54	9.28	-14.37	0.69	206.4969	0.4761
4	-20.89	0	-9.72	-8.59	94.4784	73.7881
5	-13.93	9.28	-2.76	0.69	7.6176	0.4761
6	-4.64	9.28	6.53	0.69	42.6409	0.4761
7	-4.64	6.96	6.53	-1.63	42.6409	2.6569
8	0	32.5	11.17	23.91	124.7689	571.6881
9	-13.93	2.322	-2.76	-6.268	7.6176	39.2878
10	-2.322	4.64	8.848	-3.95	78.2871	15.6025
11	-13.93	13.93	-2.76	5.34	7.6176	28.5156
12	-2.322	2.322	8.848	-6.268	78.2871	39.2878
13	-13.93	-2.322	-2.76	-10.912	7.6176	119.0717
14	-9.28	15.54	1.89	6.95	3.5721	48.3025
15	-6.96	0	4.21	-8.59	17.7241	73.7881
16	-16.25	4.64	-5.08	-3.95	25.8064	15.6025
17		23.22		14.63		214.0369
18		11.61		3.02		9.1204
19		6.96		-1.63		2.6569
20		6.96		-1.63		2.6569
21		4.64		-3.95		15.6025
Суммы:	-178.744	180.332	-0.024	-0.058	908.0998	1284.8708
Среднее:	-11.17	8.59				

Таблица 4: Критические значения.

$t_{Кр}$	
$p \leq 0.05$	$p \leq 0.01$
2.03	2.72

Дмитрий Никитин

Методика преподавания исторического танца

Люди, начинающие заниматься историческим танцем, как правило, представляют собой достаточно «сырой материал», но все они хотят быстрого прогресса. При этом учителя исторического танца зачастую не имеют не только хореографического или педагогического образования, но и сколько-нибудь длительного опыта преподавания. Именно поэтому правильная методика обучения играет решающую роль, позволяя проводить обучение качественно и быстро. Цель данной работы — дать преподавателям исторического танца конкретные рекомендации и показать наиболее эффективные методы обучения историческому танцу и ведения клубной работы.

К сожалению, литературные источники по педагогике исторического танца немногочисленны. Дореволюционные издания, очень точно подмечая отдельные и безусловно важные моменты, в основном ставят проблемы, а не дают конкретного решения. Педагогика находилась тогда в зачаточном состоянии, а психологии в ее современном понимании практически вообще не было. Кроме того, авторы XIX века очень плохо себе представляли историю и происхождение некоторых танцев, о чем можно судить, например, по книге Петрова [Петров, 1903]. Советские издания 1960–70 годов зачастую политизированы. Издания, посвященные спортивному бальному танцу, не вполне подходят по мировоззренческим причинам. Из изданий последних лет я бы рекомендовал работу Зайфферта [Зайфферт, 2015]. Книга, хотя и посвящена современному балету, но вдумчивый читатель найдет в ней много полезного.

1. Значение методики обучения

Необходимость методики преподавания танца ясно понималась в еще в XIX веке [Петров, 1903; Чистяков, 1893]. Цель ее — повысить скорость и качество обучения. Кажется, что эти два понятия исключают друг друга, но правильная методика позволяет преодолеть это противоречие. Однако ее задача не только в этом. Процесс обучения имеет еще как минимум две грани — это воспитание обучаемых и их развитие. И здесь методика обучения в широком смысле слова, а не только дидактика, может оказать существенную помощь.

Основная проблема любого обучения состоит в ответе на вопрос: зачем это

нужно для жизни? И ответ, как бы он ни навязывался преподавателем, осознается обучаемым самостоятельно. Если это нужно здесь и сейчас или хотя бы в близкой перспективе, то все учатся. Если перспектива отдаленная или не очень ясно, что это вообще пригодится, то есть создаст в жизни какие-либо преимущества для индивида, то эффективность обучения резко падает. Таким образом, в процессе обучения очень важна мотивация. С детьми она осуществляется за счет слепой веры ребенка взрослым, однако, начиная с подросткового периода, уровень веры начинает снижаться и примерно к 30 годам падает до определенного уровня. Применительно к преподаванию исторического танца все это выливается в следующие требования:

1. Нельзя заниматься просто так, на перспективу, по принципу — будем учить танцы, а там посмотрим, что получится. Надо всегда готовиться к конкретному балу или какому-либо другому мероприятию. Прошло мероприятие — подводим итоги, объявляем о следующем и готовимся к нему.
2. Надо говорить обучаемым, что, занимаясь танцем, мы сами постепенно изменяемся: вместе уверенностью в движениях появляется уверенность в себе, в том числе уверенность в общении с другими людьми. Это отмечалось еще в XIX веке [Петров, 1903; Чистяков, 1893], хореографы прямо указывали на *«необходимость внешней отделки человека»* через танцевальные упражнения. Особенно это важно говорить молодежи. Делая акцент на том, что занимаюсь танцем, вы обеспечиваете себе интересную жизнь на многие десятилетия. Мой учитель танца — Оллава Джонович Голден — приводил такое сравнение. Представьте себе маленький грязный полустанок в бесплодной степи, дождливо и холодно, медленно проходит поезд, в нем горит свет, негромко играет музыка, слышен смех, сухо, уютно и тепло, этот поезд уходит от нас навсегда, и танец — это шанс зацепиться за подножку исчезающего неведомого мира. Молодым кавалерам, которых всегда не хватает, нужно говорить откровенно: хотите до старости иметь богатый выбор дам — занимайтесь танцем.
3. Если работать над техникой или станком, то ученикам также нужно понимать для каких целей необходимо правильное и красивое исполнение: преподаватель должен и рассказать, что танцевать технично и удобнее, и легче, и показать, как внешне выглядит «грязная» техника и как выглядит техника безупречная.

Эффективность обучения сильно зависит от мотивации и методики преподавания. Этот тезис очень важен, не смотря на его краткость. Можно привести сравнение: все мы учим английский в школе, затем — в институте, и все равно многие не могут объясниться с иностранцем. В спецслужбах же фарси с нуля учат за два месяца. Поэтому при наборе новой группы всегда есть альтернатива: научить людей танцевать и изучить за полгода 15 танцев, сделать свой бал и выезды на пару чужих мероприятий и сохранить группу или сделать то же самое за два года, потеряв при этом большую часть учеников.

Для успеха деятельности (в скобках заметим, что под успехом следует понимать постоянно функционирующий коллектив, способный самостоятельно организовывать балы и другие танцевальные мероприятия, при этом число участников коллектива должно составлять не менее 30–70 человек в зависимости от направления деятельности) необходимо концентрироваться на одном-двух направлениях. В историческом танце сейчас востребованы: танцы XIV–XV веков, XVI века, барокко, ампира, танец второй половины XIX века, европейского модерна (сюда входит и программа русских танцев первой половины XX века), американские танцы эры регтайма, джаза и свинга, танцы времен Второй мировой войны, танцы 1950–1970 годов, исторические стилизации. Руководитель коллектива должен четко понимать, чем он занимается.

Как уже ранее упоминалось, цель методики преподавания — повысить скорость и качество обучения. В зависимости от этих показателей происходят процессы формирования того или иного типа коллектива. Отметим, что скорость и интенсивность обучения — понятия разные, но желая достигнуть высокой скорости обучения, мы используем как правильную методику, так и высокую интенсивность. При низкой интенсивности обучения подтягивается «хвост», то есть плохие ученики достигают успехов средних, но при этом уходят наиболее способные, так как им просто скучно. Аргументом будет: *«Все выучили — работайте над техникой, подачей движения, жестом, эмоциями»*. Это надо не только сказать, но потребовать, контролировать, делать замечания. При высокой интенсивности обучения уходят неспособные, ленивые, несобранные и психологически неустойчивые. Последние (и об этом важно помнить) обычно имеют перспективу в танце и их надо опекавать, например, объяснить, что бывает так, что вы что-то не можете исполнить, хотя все вокруг это делают — это психологический эффект, который никак не связан с типом личности, и подобное может случиться с каждым. В этом случае ученику надо не паниковать и делать нелестные выводы о себе и своей способности к танцу, а просто подойти после занятий к преподавателю. Он все объяснит и постепенно все получится. Таким образом, при высокой интенсивности обучения формируется здоровый коллектив с мотивацией на занятия, на успех, воспитывается серьезность и ответственность. При низкой интенсивности обучения формируется предрасположенность к хорошему времяпрепровождению на занятиях, воспитывается безответственность, иждивенчество и наплевательское отношение к занятиям и мероприятиям. Конечно, коллектив формируется в основном из-за отсева тех или иных обучаемых в течение первых одного-двух занятий, однако и сдвиги в сознании людей даже зрелого возраста в процессе воздействия не столько преподавателя, сколько самого хода обучения не следует недооценивать. Я считаю, что нет ничего страшного в отсеве. Человек может найти другой коллектив или другой вид танцев. Наносимая психологическая травма при этом минимальна.

Тщательный и даже кропотливый подход к изучаемому материалу также формирует соответствующие качества коллектива. Неверно думать, что само-

деятельность — это что-то второсортное по сравнению с профессиональными артистами балета. Разница есть в технических возможностях: высоте подъема ноги, прыжка, скорости вращения. Однако в понимании смысла танца, в мимике и жесте, композиционном построении, а также многих других вопросах танцор-любитель при правильном подходе может достичь многого. Над всеми этими вопросами надо работать, воспитывать стремление к совершенному движению. Танцор хороший и при этом скромный всегда заметен. С легким в общении, уверенно и мягко ведущим и импровизирующим в соответствии с возможностями дамы кавалером приятно танцевать. С «легкой» дамой — тоже. Все эти качества нарабатываются и закрепляются на занятиях.

Если обратиться к практике показательных выступлений, то надо понимать два факта:

- зритель везде: и в Большом театре, и на деревенском празднике — примерно одинаковый;
- зритель видит все: недостатки костюма, композиционный и технический брак, все ваши эмоции. Проблемы исполнителей ему не интересны — он хочет видеть качественное зрелище. Подход, при котором не занятии дается только схема движения, без учета всех остальных особенностей танца, или когда на бале пара, не зная танец, встает в сет, надеясь разобраться по ходу, явно неприемлем. Дело не только в уважении к другим. Желание станцевать на балу все (кстати, вполне естественное и связанное с самооценкой) — это удел начинающих. Нужно разъяснять, что лучше хорошо станцевать 3 танца из 10, чем плохо еще 3, по которым вас запомнят как плохого танцора, встающего в сет без знания схемы. На выступлении это особенно важно: оценка коллектива идет по худшему исполнителю, что, несомненно, должен учитывать руководитель.

Иногда при изучении танца сначала учится основа, а затем она «дорабатывается» до совершенства. Этот подход не совсем правильный, на что указывали хореографы еще в XIX веке. При изучении основы в мышечной памяти закрепляются те движения и позы, которые потом очень трудно изменить. Научить сразу правильно значительно легче, чем переучить.

Раскрою один из секретов успеха великого артиста Андрея Миронова. Во время киносъемок он все свободное время продумывал мизансцены и постоянно их репетировал.

2. Требования к ученику

Преподаватель танца должен совершенно отчетливо осознавать две важные вещи: при правильном подходе научить танцевать можно любого — это лишь вопрос методики и затраченного времени, но чтобы стать заметным танцором нужны определенные данные. Требования к ученику и способы отбора давно и достаточно подробно разработаны, начиная еще с тибетской педагогики и за-

канчивая современными методиками входного контроля. Но, так как желающих заниматься старинными танцами пока не настолько много, чтобы вводить отсев, отметим лишь три главных требования к ученику: музыкальность, удовлетворительная антропометрия и дисциплинированность.

Музыкальность — качество врожденное, однако чувство ритма, важнейшую его составляющую, можно развивать. В историческом танце проблема ритма актуальна для программ XIV–XV веков, барокко, американских танцев эры регтайма, джаза и свинга. В клубах социального танца музыке обычно «прохлопывают», например, при необходимости выделения слабой доли. Это полезно. Я рекомендую для сложных музыкальных ритмов обязать учеников слушать одну мелодию постоянно в течение дня. Выделяемый ими при этом ритм нужно трансформировать в какое-либо мышечное движение: постукивание пальцами, покачивание ноги и тому подобное. Затем нужно целыми днями прослушивать несколько мелодий с тем же ритмом, после чего можно считать его изученным. Косвенным признаком этого будет ощущение, что он ужасно надоел. Естественно, чем больше ритмов изучено, тем лучше чувство ритма, и новые ритмы воспринимаются легче.

Антропометрия также определяет многое. Впервые ее вопросами применительно к спортивным бальным танцам занялись после Первой мировой войны. Резюмируя итоги этих исследований, можно сказать, что латину и джаз лучше танцуют невысокие люди плотного телосложения, а стандарт — высокие и худощавые. При этом важна соразмерность партнеров. Например, очень плохо смотрится худощавый и высокий партнер при упитанной низенькой партнерше. Но гораздо хуже то, что при этом наблюдается психологическая несовместимость и затрудняется взаимодействие (ведение) в паре. Руководитель должен, учитывая антропометрию новичков, ненавязчиво ориентировать их на доступные им программы, особенно если способности к танцу в целом невысоки. Лучшее в течение одного-двух лет заниматься подходящим направлением и достичь определенных успехов в нем, чем испытать разочарование от танца в целом из-за неправильно подобранного стиля. К счастью, в большинстве программ исторического танца антропометрия и соразмерность партнеров не так важна. Однако для показательных выступлений нужно подбирать соответствующие пары, и состав группы по антропометрии должен быть однотипным. Кроме того, следует избегать близкого расположения исполнителей, сильно различающихся по высоте. Для этого, например, на сцене по краям располагаются более низкие пары, а в глубине — более высокие. Один из известных авиаконструкторов сказал: *«Красивые самолеты хорошо летают»*. Можно перефразировать, что красивые люди хорошо танцуют, однако, к сожалению, они подвержены «звездной болезни». Критику эти люди воспринимают болезненно, к тому же она снижает самооценку. Их надо всячески поощрять, заставляя при этом работать больше других. Делать для них сольные номера и заставлять отрабатывать их до совершенства. Они или превратят свою мечту в реальность, и при этом выиграют все, или поймут, что быть «звездой» слишком затратно.

3. Речевое взаимодействие

В педагогике сформулированы следующие принципы правильной речи (в скобках я даю комментарии применительно к репетициям в танцевальном классе):

- **правильное словоупотребление** (важен смысл сказанного, все термины и названия танцев должны объясняться и повторяться для их лучшего запоминания учениками),
- **правильное ударение** (термин несколько устарел, следует говорить о хорошей разборчивости речи),
- **минимальный информационный шум** (преподаватель на занятиях не должен упоминать ничего, что не нужно для выполнения движения; кроме того, для начинающих — только твердые правила, не надо рассказывать об исключениях, если они не будут исполняться; не надо объяснять другие варианты, связи, ассоциации, если они не изучаются в настоящий момент; должно говорить только то, что нужно для выполнения движения).

Темп речи преподавателя — быстрый, для русского языка это около 100–120 слов в минуту. Психологи установили, что это наиболее комфортная скорость для восприятия. Поэтому ошибаются те преподаватели, которые считают, что чем медленнее они говорят, тем лучше их понимают. При медленной речи мозг имеет время отвлечься от источника речи, что он и делает, теряя при этом нить повествования. Медленно и даже по слогам следует произносить только новые термины и названия танцев, а также весьма важные вещи. В последнем случае темп подчеркивает значимость. Таким образом, надо приучать себя говорить мало и быстро, но по делу.

На занятиях дисциплина — это основа быстрого и качественного обучения. Она должна быть поставлена с первого дня и поддерживаться постоянно. Об этом говорить еще у Н. Петрова [Петров, 1903]. В танцклассе может говорить один человек — преподаватель. Никакие «шепотки» недопустимы. Ученики должны слушать и смотреть, когда им говорят слушать и смотреть, исполнять движение, когда их об этом просят. Есть люди, которые хотят до всего дойти сами. Надо объяснять, что метод познания в обучении танцу другой: надо смотреть и слушать, а затем повторять по команде преподавателя. Есть люди, которые любят задавать вопросы во время занятий. Обычно при этом они предвосхищают слова преподавателя. Надо объяснить, что все вопросы после занятий. И после окончания урока обязательно предложить их задать.

Преподаватель должен объяснять так, чтобы движение получалось правильно у большинства с первого раза, пусть и не в полную силу, дабы не закреплять ошибки мышечной памятью. Тем не менее, напряженность обучения должны быть достаточно высокой. Однако бывает, что движение не получается у большинства и при этом возникают, как правило, вопросы у всех сразу. Преподаватель должен признать свою дидактическую ошибку и начать объяснение

с начала, однако используя другой подход, так как предыдущий себя не оправдал. Желательно такие ошибки совершать как можно реже, так как они негативно сказываются на самооценке коллектива в целом. Кроме того, если на занятии планируется изучение каких-либо сложных движений, то руководителю надо заблаговременно продумать, как их дать методически правильно. Хорошо зарекомендовал себя метод аналогий. Он состоит в том, что изучаемое движение сравнивается с ранее изученными движениями или с другими явлениями: движениями животных, физическими процессами (например, колебаниями) и так далее. Конечно, отдельные вопросы могут задаваться, но причина каждого из них должны выявляться — то ли преподаватель что-то не договорил или не так сказал, то ли ученик что-то прослушал, не дослушал или не так понял.

Может сложиться впечатление, что я призываю к тому, чтобы ученики вообще молчали — это не совсем так. Тишина нужна на репетициях. На балах и других танцевальных мероприятиях, а также в процессе выступлений и выездов участники клуба зачастую видят, что что-то нужно сделать иначе, чаще всего это касается организационных моментов. В этом случае ученик должен сначала подумать зачем, что и, главное, как сказать и только после этого подойти к руководителю и выразить свою мысль четко, кратко и без эмоций. Настаивать на своем не надо, кроме случаев, когда промедление грозит опасностью. Далее преподаватель уже сам решает, что делать. Конечно, занимаясь в паре, ученикам трудно отказаться от речевого взаимодействия между собой. Подход аналогичен: надо сначала подумать зачем, что и как сказать и только после этого выразить свою мысль четко, кратко и без эмоций. Именно слова зачастую становятся причиной конфликта: один не так сказал, другой не так понял... Между парами речевое взаимодействие на занятиях надо запретить, как и подсказку в школе. Это — медвежья услуга. Преподаватель должен четко разъяснить: не надо учить других, даже если вы танцуете в одном сете; учу только я, поскольку учу правильно; все слушают и учатся только у меня; слушать всех остальных — значит повторять их возможные ошибки; научить нельзя — можно только научиться самому; каждый должен сделать свои собственные ошибки.

4. Планирование работы коллектива

Планирование бывает долгосрочным (стратегическим), среднесрочным (между двумя мероприятиями), и краткосрочным (внутри предыдущего периода). Его преподаватель осуществляет единолично.

Долгосрочное планирование состоит в выборе направления исторического танца. Недопустимо заниматься всем сразу, нужно выбрать что-то одно и заниматься только им хотя бы год, затем можно приниматься за другое. Нежелательно, чтобы ученик занимался более чем двум-трем направлениями. Если клуб может себе позволить больше трех направлений исторического танца,

Таблица 1: Примерный план занятий.

Танец \ занятие	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Подведение итогов предыдущего мероприятия	X								
Новый 1	X	X	X	X					X
Новый 2			X	X	X	X	X		X
Новый 3					X	X	X	X	X
Забытый 1	X	X							X
Забытый 2		X	X						X
Забытый 3			X	X					X
Забытый 4					X	X			X
Забытый 5 простой									X
Уже изученный 1					X	X			X
Уже изученный 2							X	X	X
Уже изученный 3								X	X
Уже изученный 4 простой									X
Рекомендации на очередное мероприятие									X
ИТОГО	3	3	4	3	4	4	3	3	все

то необходимо создать несколько групп. Кроме того, весьма нежелательно, чтобы вместе занимались люди разных возрастов. Лучше создать две разновозрастные группы, чем бороться с конфликтами отцов и детей. После выбора направления на основе анализа программ балов ведущих коллективов необходимо написать список танцев и начать изучение с самых простых и популярных.

Среднесрочное планирование состоит в распределении материала на занятия между двумя мероприятиями. Исходными данными для такого планирования являются: время до мероприятия (количество занятий), время, необходимое на изучение танцев, время на повторение ранее изученных и в разной степени подзабытых танцев, а также необходимость общего «прогона» танцев перед следующим мероприятием. В таблице 1 приведен примерный план.

Конечно, лучше не учить параллельно два новых танца, но если так получается, то они должны быть различными по характеру. Начинать и заканчивать занятие лучше повторением пройденного. При двух занятиях в неделю лучшие дни — понедельник и четверг. Одно занятие в неделю бессмысленно для начинающих, и при необходимости изучения нового этот вариант возможен для поддержания программы уже состоявшихся коллективов. Если получается заниматься три раза в неделю — то один день нужно выделить для постановки показательных танцев. Выделять день для станка бессмысленно — ходить не будут. Занятия должны идти в строго определенные дни и часы из года в год в одном и том же месте, это способствует посещаемости.

Краткосрочное планирование — это по существу оперативная коррекция среднесрочного в связи с вновь открывшимися обстоятельствами, например, срочными выступлениями, отменами занятий или сложностями на репетициях.

5. Подготовка к занятиям

Преподаватель должен помнить все изучаемые на занятии танцы наизусть. Ему очень нежелательно пользоваться какими-либо материалами во время занятий, это показывает его неподготовленность. Не стоит выкладывать материалы на стол, так как люди все видят.

Конечно, современный исторический танец невозможен без использования компьютеров и интернета. Но только преподаватель может правильно оценить получаемую из всемирной сети информацию и, например, по описанию правильно разобрать танец. Поэтому я не рекомендую учениками изучение танцев путем поиска видеороликов в сети и никогда не обсуждаю с ними видео, а говорю: «*Дайте ссылку. Я разберусь*». Все необходимые им описания и видеоматериалы они получают от меня по почте после каждого занятия. Кроме того, есть ответственный за их хранение, который при необходимости рассылает все (например, новичкам).

Иногда хореографу приходится самостоятельно выполнять постановку танца, к примеру, для показательных выступлений. Ее также надо подготовить заблаговременно. Будучи учеником, я имел «счастье» участвовать в качестве «подопытного кролика» при постановке мазурки. Танец, конечно, получился хороший, но в течение двух месяцев 14 человек два раза в неделю по два-три часа исполняли различные варианты, а хореограф оценивал какой лучше. Временами все было на грани истерики, поскольку требовалось все исполнять «в полную ногу» с жестами и эмоциями, которые не всегда нравились постановщику. Поберегите своих учеников, сделайте основную работу дома. Кроме этого, при создании номера следует всегда учитывать возможность масштабирования танца, то есть исполнением его схемы практически любым числом участников без потери зрелищности. Это особенно важно в самодетельном коллективе, где обычно нет запасных, да и быть ими никто не хочет, а люди опаздывают, болеют и так далее. Тем не менее, на ответственные выступления я всегда готовлю резерв, поясняя, что он очень важен, так как в этом случае выступление не срывается. Впрочем, за несколько лет работы резерв потребовался всего один раз.

Кроме того, необходимо иметь удобную музыку, в том числе треки с замедлением на 10 и 20 процентов. Лучше всего управлять музыкой с пульта, который лежит в кармане. Недостижимая мечта для большинства клубов — собственный аккомпаниатор, который по жесту хореографа регулирует темп и обеспечивает постепенную импровизацию, воспитывая музыкальность.

На занятие преподавателю лучше надевать контрастную одежду. Лучше использовать черно-белые тона, так как цветное больше отвлекает.

Кроме того, желательно подготовить раздаточный материал: описания, схемы, музыку, видео и другие варианты по изучаемым на данном занятии танцам. Он может быть представлен как в электронном виде, так и на бумаге. Раздаточный материал дублирует занятия и выдается (рассылается) строго после занятий. Иногда (если нет времени) его нужно выдавать до занятий, например, когда нужно выучить новую, несущественно отличающуюся от уже известной, схему танца. Можно выдать ее заранее, отметив отличающиеся элементы жирным шрифтом. Соответственно, ученики должны все прочитать и подготовиться. Надо выдавать также материал, не связанный непосредственно с движением: по истории, культуре, традициям и тому подобному.

6. Проведение занятий

При проведении занятий и выполнении намеченных планов преподаватель должен не забывать, что главное — учить людей умению танцевать (для партнера — вести, для партнерши — следовать), а дополнительное — совершенствование техники. Эти две задачи решаются в определенные периоды. Обучение умению танцевать завершается в течение первого полугодия. К сожалению, исторические танцы для этой цели плохо подходят. Я, например, использую бит для обучения ведению, когда партнеры стоят в паре друг напротив друга держась за руки, блюз и вальс бостон для обучения ведению в закрытой позиции и импровизационный фигурный вальс по 3 позиции и румбу (современную) для обучения ведению, когда партнеры держатся за одну или две руки в произвольном положении относительно друга. Последний тип ведения является наиболее сложным, однако, именно он и используется в большинстве исторических танцев. Все варианты изучаются последовательно, но с пересечением по времени. Для каждого танца обучаемым предлагается около семи специально отобранных по приемам ведения фигур. Их ученики сначала учатся танцевать последовательно, потом вразнобой, но под диктовку преподавателя (я называю это танцевальным диктантом), потом импровизационно. На первом этапе, когда фигуры танцуются последовательно, хореографу целесообразно разработать так называемую «золотую композицию», которая укладывается в музыку так, что ее можно танцевать бесконечно по циклу. Это экономит время. Желательно, чтобы такая композиция включала в себя все изучаемые фигуры, которые должны повторяться в ней по несколько раз подряд. Обычно цель достигается уже через два месяца после начала обучения соответствующему типу ведения, в дальнейшем оно только совершенствуется. Нужно стремиться к минимальной силе взаимодействия в паре (в идеале — за мизинец). От партнеров требуется устанавливать такое усилие, которое обеспечивает уверенное ведение данной конкретной партнерши. При обучении пары стоят в кругу и дамы переходят против линии танца к следующему кавалеру каждые три-шесть минут.

Есть еще один тип ведения, существовавший в танцах XIV–XVI веков —

бесконтактное ведение за счет ракурсов, поз партнера и направлений его движения, которые партнерша повторяет симметрично. Этому также нужно обучать, поскольку последние исследования танца эпохи Возрождения установили наличие в нем множества импровизационных элементов.

Обучение технике, в отличие от обучения ведению, растягивается на значительно более длительное время. Здесь также важен принцип «от простого к сложному», однако, оно подчинено долгосрочному планированию. Здесь мы учим танцы последовательно и, соответственно, учим технику к этим танцам, тренируем исполнение элементов, чтобы они исполнялись автоматически и выработался устойчивый навык. И только потом начинаем учить соответствующий танец и исполняем его всегда «в полную ногу». Я не сторонник исполнения «в пол-ноги», поскольку это закрепляет неправильную технику в мышечной памяти. Следует понимать, что на выступлениях и балах мы танцуем технически и эмоционально так же, как мы танцуем на репетициях. Немногие танцоры способны нарушить это правило, и то под влиянием внешних факторов. Уровень мастерства оценивается по трем составляющим: знания, умения, навык.

В первые месяцы после начала занятий танцоры прогрессируют очень быстро. Взрослый танцор формируется в целом в течение года, еще за два-три года он формируется окончательно и дальнейший прогресс существенно затруднен. Танцор может развиваться только количественно: учить новые танцы и новые техники шага, но общий уровень техники, а иногда музыкальность и растанцованность не изменяются. Период может быть увеличен примерно вдвое за счет очень упорного труда.

Хорошо, когда есть возможность набирать новую группу с начала учебного года и есть несколько групп различного технического уровня, но это возможно только в крупных городах. Зачастую люди приходят без подготовки в середине учебного года. Я обычно им говорю следующее: *«Мы занимаемся уже несколько лет, выучили очень много танцев. Вам нагонять будет очень трудно, поначалу все будет непонятно и обидно до слез. Я дам вам все необходимые методические материалы. В клубе есть определенные традиции. Постарайтесь завести друзей, которые будут помогать на первых порах или я дам вам наставника. Не спешите, осмотритесь, но не сидите на занятиях без дела, занимайтесь вместе со всеми. Остается в коллективе не тот, кто лучше всех танцует или имеет подходящие данные, а тот, кто наиболее психологически устойчив и целеустремлен»*. Я опекаю новичков, но без излишеств. Исключением являются люди с хорошими танцевальными данными, их надо сразу выявлять и лелеять. Приходится терпеть их характер и капризы, но это особенность всех талантов. Их не много, да много их и не надо. Зато таких участников не стыдно выставить с показательным танцем на любой площадке России.

Обучение ведению и совершенствование техники безусловно должны превалировать над желанием пройти как можно больше танцев.

Занятие начинается с приветствия — обычно все строятся и кланяются преподавателю и друг другу, так же занятие и заканчивается.

Большинство используемых сейчас разминок пришло из СБТ, но это — спорт и там стоят другие задачи. Цель разминки — подготовиться, чтобы не получить травму. Я включаю в разминку баланс по 3 позиции, немного плие, батманов, работу с головой, корпусом и руками, затем — различные виды передвижения по кругу. Разминку хорошо делать на известных движениях, и каждый раз — одну и ту же. После нее обязательно нужно встряхнуть мышцы. Разминка должна быть минимальна, особенно если вы проводите платный мастер-класс. Но она обязательно перед выступлениями, балами и другими танцевальными мероприятиями. И в этом случае ее надо делать в полном объеме и под руководством преподавателя, уже в костюмах за 5–10 минут до начала. Разминка имеет психологическое значение: успокаивает и придает уверенности. После нее преподавателю следует ободрить учеников, сказав, что все получится.

Я не сторонник серьезной растяжки, особенно в зрелом возрасте. Хореографы XIX века отмечали, что иногда учителя танцев, желая улучшить выворотность у детей, закрепляли их ноги в специальные механические распорки, что вело к травмам. О частом травматизме в XIX веке также упоминается у Гавликовского [Чистяков, 1893]. Для руководителей, придерживающихся иных взглядов, приведу историю, которую мне рассказал мой учитель танца — Оллава Джонович Голден. После войны, когда ему было немного за 20, он, имея уже большой танцевальный опыт, в том числе и европейский, поступил в один из вузов Ленинграда и в процессе обучения занимался танцем. Также он организовал первый в Ленинграде ансамбль бального танца, даже Эдита Пьеха ходила к нему учиться. Но этого ему было мало — Оллава Джонович начал работать еще и в ансамбле классического танца. К этому времени он уже был одним из лучших танцоров Ленинграда. Он был сыном негра и коми, соответственно, наследовал «косолапость». Но он старался, занимаясь станком. Однако вскоре заболели колени, пропал чудесный высокий прыжок. На консультацию пришел старенький балетмейстер и сказал руководителю ансамбля: *«Что же Вы наделали. Вы сломали ему ноги»*. Оллава Джонович как танцор так и не смог до конца восстановиться. Работал преподавателем танца, но ноги болели всю жизнь. В зрелом возрасте упражнениями улучшить выворотность нельзя — но можно и нужно за ней следить. Об этом руководитель постоянно должен напоминать на занятиях и это должно стать привычкой, как и постоянное слежение за положением рук и головы. Я говорю так: *«Рука отставлена и по ней должна скатываться вода, но кисть слегка приподнята, голова смотрит в угол, образованный стеной и потолком»*. Конечно, это весьма общая рекомендация, поскольку в каждом танце свои положения рук, но это должно стать привычкой, если нет иных указаний. Правильная разминка не забивает мышцы, но готовит их к занятиям, снижая общую утомляемость.

Следующим важным моментом при проведении занятия является изучение основного хода танца. Собственно, его наличие и делает танец бальным. Основной ход должен учиться до изучения композиции. Надо требовать, чтобы все импровизационные танцы ученики начинали танцевать с основного хода, до тех пор пока они не почувствуют, что взаимодействие в паре установлено.

При проведении занятий обязательно следует использовать как правильную устоявшуюся терминологию (я категорически против доморощенных терминов, их наличие показывает низкий уровень преподавателя и отсутствие у него связей с ведущими танцевальными школами), так и ее иерархию в описании танца. Выделяют следующие уровни иерархии:

- Шаги. В кадрили это — шассэ, жетэ, ассамблэ, глиссад, сиссон; в танго — рок, кортэ, звено.
- Элементы (связки). В кадрили — шен англез, балансэ, шен де дам, тур де мэн, траверсэ, дозадо, променад, шассэ-круазэ; в танго — левый поворот, правый твист поворот.
- Композиции. Например, В6 в квикестепе, 2 фигура Французской кадрили.

Начало исполнения движения, как под счет, так и под музыку, обозначается хореографом. На затакт произносится союз «И». Перед тем, как его произнести, хореограф должен оценить, все ли он объяснил. Нельзя останавливать уже начавшееся исполнение танца, такие случаи свидетельствуют о недостатках в дидактике.

Есть и другая распространенная ошибка. Преподаватель говорит: «*Встали в пары*» — и затем долго что-то объясняет, а танцоры стоят в закрытой позиции и ждут, тратя силы, нервы и теряя правильное положение в паре. Как судья командует бегунам при начале забега: «*На старт, внимание, марш!*», так и хореограф произносит ключевую фразу с секундными перерывами: «*Встали в пары, приготовились, „И“*». Преподаватель должен научить вставать в пару быстро, в течение секунды-двух после команды, и требовать выполнения этого. Это показатель уровня дисциплины в коллективе. Надо понимать, что если ученики опоздали, встали не в тот ракурс или в неправильную позицию, начали не с той ноги — можно не танцевать, правильно исполнить уже не получится. Хореограф должен при изучении каждого танца объяснить, с какой ноги он начинается и повторить это несколько раз перед каждым проходом, пока всеми это не будет усвоено.

Большим искусством хореографа и распорядителя бала является умение во время исполнения танца подсказывать следующие элементы. Такие подсказки бывают двух видов: в первых подсказываются элементы примерно за две секунды до их начала, во вторых подсказываются шаги прямо в момент их исполнения. Последние можно назвать поддиктовками или речевками и они задают ритм движения, то есть играют роль музыки. Наиболее известна поддиктовка вальса по 3 позиции: «*В сторону, вперед, вперед, в сторону, за себя, поворот*», или поддиктовка основного хода кросс степ вальса: «*Накрест, оттолкнуться, вернуться, накрест, оттолкнуться, вернуться*». Поддиктовки придумывает хореограф. В идеале они должны подходить и для партии дамы, и для партии кавалера, если не получается — то только для кавалера. Они, безусловно, должны идеально ложиться на ритм танца. Надо избегать слов «право», «лево» и их производных — лучше говорить «внешние», «внутренние», «по линии танца» и тому подобное. Слова «вперед», «назад» допустимы, особенно если это шаги в променада. Заметим, что поддиктовки очень эффективны на начальных этапах изучения композиции.

Перед каждым исполнением танца необходимо повторять его технику. Нежелательно проходить танец «в полноги», так как это закрепляет неправильное исполнение.

Не надо в процессе занятий отвлекаться на одного человека или одну пару, так как другие в это время ждут, и время тратится зря. Поправить можно потом, во время общего прогона танца.

Ученики очень плохо запоминают названия и поэтому термины и названия новых танцев нужно произносить громко и внятно хотя бы три раза: в начале обучения, в середине и по завершении. Очень желательно как-то ассоциативно связать название со схемой танца или его особенностью. Ассоциация должна быть проста и ясна всем.

Новое движение нужно показывать со спины как минимум два раза. Это особенность восприятия совсем нового: сначала ничего не понятно, а затем мозг как-то укладывает новое в уже имеющиеся у него модели. Иногда дополнительно нужно показать движение с разных ракурсов, не затягивать это. При изучении техники шагов надо чуть больше объяснять при показе. Он должен быть совмещен с одновременным проговариванием названий шагов — это принципиальный дидактический прием, так как у каждого ученика своя ведущая система восприятия: зрение, слух, кинестетика. С кинестетиками иногда возникают проблемы: все поняли и делают, а они — нет. Им надо сделать знак подождать немного и, когда все приступят к самостоятельной отработке движения, встать сначала с дамой, а затем с кавалером в пару, пройти фигуру и дать им почувствовать, как идет корпус при движении. Танцевать с ними нужно до появления устойчивого навыка. Потом поставить их в пару и, при необходимости, подкорректировать результат.

Желательно не показывать, как делать неправильно. Особенно если на занятии присутствует много людей и есть языковые проблемы. «Неправильный» показ должен быть оправдан и при этом преподавателю нужно постоянно акцентировать внимание на том, что это плохо. Очень редко бывает, что все ученики что-то делают с ошибками, но даже если так делает какая-то часть, это повод задуматься: значит, вы преподаете что-то не верно.

Учить композицию лучше всего в линиях лицом к преподавателю. При этом, если предполагается движение только вперед, то все ученики, упершись в стену, поворачиваются на 180°, преподаватель снова выходит вперед и движение выполняется в противоположную сторону. Это не только экономит время, но и улучшает у учеников пространственную ориентацию. При движении по кругу некоторым ученикам трудно следить глазами за преподавателем. Желательно поставить в круг одного-двух учеников, исполняющих все правильно, и попросить ориентироваться на них. Хороша такая последовательность обучения:

1. Преподаватель показывает и проговаривает движение два раза, все остальные слушают и смотрят.

2. Преподаватель показывает и проговаривает, все остальные делают вместе с ним несколько раз, затем без показа преподавателя.
3. Под музыку преподаватель показывает и проговаривает, все остальные делают вместе с ним несколько раз, затем без него.

Желательно, чтобы композиция была описана словесно максимально семью элементами, каждый из которых может содержать тоже семь элементов. Это связано с особенностями человеческого восприятия. Название должно иметь смысл, соответствующий содержанию фигуры. Плохо называть фигуры просто первой, второй, третьей и так далее. Нужно стремиться к иерархии и использовать правильные термины.

Сложные элементы, например, вращения в алемандах, нужно выполнять в линиях. Сначала все смотрят со спины на преподавателя, затем делают по шагам под счет с паузами. Если кто-то из танцоров в процессе движения поворачивается на 180° и не может видеть преподавателя, то, начиная движение, все стоят боком к преподавателю.

Критика на занятиях должна быть конструктивной. Известны три принципа такой критики: что плохо, почему, как сделать, чтобы было хорошо. Их и надо придерживаться и никогда не переходить на личности. По моему убеждению, нельзя критиковать дам, они все воспринимают очень лично. Их надо просто поправлять, используя при этом минимум слов. Никогда не надо давать категоричные и негативные оценки касательно перспектив. Например, *«Ты никогда не сможешь станцевать этот танец»* или *«Ты никогда не прыгнешь правильно эту каприоль»*. Поскольку ученики, в том числе и взрослые, зачастую слепо верят преподавателю, и такие высказывания, даже обоснованные, наносят психологическую травму и становятся источниками серьезных проблем.

Юмор на занятиях вполне допустим. Его цель — создать ассоциацию для запоминания или небольшую разрядку. Юмор надо использовать редко, и он должен быть очень высокого качества. Если вы шутите спонтанно и ваши слова вызывают улыбки, то стоит это использовать. Если нет — то лучше и не пытаться. Никакие домашние заготовки не работают. Есть масса других способов воздействия на учеников, и юмор — отнюдь не самый важный. Смех, с исторической точки зрения, — это реакция на опасность, которая оказалась ложной, он связан с мыслительной деятельностью. Поэтому, пока ученики смеются, объяснять им что-то бессмысленно. Если один или оба партнера в паре начинают смеяться, то они тотчас точно ошибутся. Вместе с тем, и это отмечали хореографы XIX века, занятия должны приносить радость [Петров, 1903]. Это очень важно, не столько для обучения, сколько для творческого полета. В любом виде искусства важна раскованность. Во время движения улыбайтесь, но не смейтесь.

Если вы проводите занятия для учителей танцев, то подход к занятиям должен быть совершенно иным. Во-первых, разминку следует значительно сократить, так как они наверняка размялись самостоятельно, и каждый так, как он сам считает нужным. Лучше уточнить, проводить ли разминку. Следует определиться с целью занятия. Если вы хотите дать технику, то следует ори-

ентироваться на показ, повторение, отработку и запись учебного ролика. Если вы хотите дать схему, то учить надо достаточно быстро, так как преподаватели все быстро схватывают, и, наверное, не следует заставлять их исполнять изучаемую схему много раз, но дать возможность записать видео, и выполнить рассылку на почту участников, куда приложить аудиозапись и описание схемы. Что касается учебного видеоролика, то съемка исполнения танца ведется со спины ведущего каждым участником самостоятельно. При этом танец исполняется два раза: первый раз медленно без музыки под счет и второй раз под музыку. К сожалению, пока такая практика не распространена в исторических танцах, хотя в других видах это норма. Методика преподавания тоже очень важна, она подчеркивает ваш класс, а отсутствие методических промахов сохраняет хорошее настроение обучаемых.

Во время занятий весьма желательно что-то пить. Лучший вариант — виноградный сок. После занятий, для снятия усталости, я рекомендую обильное питье, чуть подкисленное, если позволяет желудок, или чай с травами (например, горец птичий), выводящими остатки мочевой кислоты из мышц. Далее горячую ванну для ног, затем массаж мышц и суставов, особенно икры и стопы. Можно использовать разогревающую мазь в небольшом количестве. Затем намазать ноги мазью, улучшающей кровоснабжение, например, гепариновой. Это устраняет усталость ног.

7. Клуб и клубная работа

Одной из форм танцевальной работы с взрослыми людьми является клубное формирование. Оно не только организует обучение танцу, но и проводит свои и участвует в чужих танцевальных мероприятиях (имеются в виду не только балы, но и, например, лекции по истории, костюму, быту), ведет культурно-просветительскую работу, организует совместный отдых, не имеющий прямого отношения к танцам: выходы в кино и театр, совместные поездки и тому подобное. В клубе имеется руководитель, хореограф, специалист по костюму, фотограф, видеооператор и так далее. Вся деятельность клуба строится на следующих принципах:

- признание факта, что вне зависимости от его личных качеств каждый человек представляет безусловную ценность для коллектива; как отмечалось еще Петровым [Петров, 1903], все участники должны быть для руководителя одинаковыми, включая актив, который не имеет преимуществ, зато имеет дополнительные обязанности;
- равномерное распределение технических обязанностей между всеми участниками клуба; эти обязанности могут включать в себя подготовку к танцевальным мероприятиям (фуршет, подготовка помещения и тому подобное), работу с костюмами, налаживание внешних связей с другими организациями, подготовку рекламных материалов, техническую работу с музыкальными треками, фото и видеоматериалами и многое другое;

- открытость: участие в мероприятиях других коллективов и сотрудничество с ними;
- опора на силы коллектива при решении задач, это не отменяет кооперации, покупки услуг и другого сотрудничества;
- внутренняя мораль и традиции; о моральной ответственности педагога много говорится у уже упомянутого Петрова [Петров, 1903];
- доступность обучения и мероприятий для всех участников; этот вопрос имеет три аспекта:
 1. экономический — занятия и основные мероприятия клуба по стоимости должны быть доступны всем участникам клуба, дорогие и пафосные мероприятия возможны, но они составляют небольшую часть и участие в них строго добровольное; клуб в целом функционирует в режиме экономии; заработанные, например на выступлении, деньги делятся между всеми участникам выступления поровну; в целом делается все, чтобы деньги не стояли между людьми;
 2. хореографический — поскольку уровень танцевальной подготовки у участников клуба, как правило, очень отличается, то клуб проводит свои и участвует в чужих мероприятиях разного уровня от бесплатных посиделок с танцами и чаем до дорогих пафосных балов со сложной программой; поскольку таких мероприятий достаточно много, до четырех-пяти в месяц, у каждого есть выбор, как потратить свое время и деньги;
 3. управленческий — в клубе вопросы планирования и преподавания — это сфера ответственности руководителя и хореографа, организационные и финансовые вопросы решаются прямым голосованием всех членов клуба, действует система воспитания и разрешения конфликтов — она основана на работе актива клуба, в который входят участники, больше других затрачивающие свои силы и время на нужды коллектива.

Конечно, руководитель клуба может сделать любую работу быстрее и качественнее любого из участников. Но это порождает иждивенческие настроения. Поэтому в иерархии руководство клуба — актив клуба — участники клуба любая работа поручается самому низкому звену, которым она может быть выполнена. Нагрузка в идеале должна распределяться равномерно среди всех. Хотя на деле верхушка пирамиды всегда загружена сильнее. Кроме того, целесообразны ситуационные микроиерархии для решения разовых задач: например, для организации фуршета на балу назначается ответственный, который набирает помощников, они покупают продукты, готовят еду и накрывают столы. Для следующего бала назначается другой ответственный за фуршет. Могут быть и постоянные обязанности, например, казначей, фотограф, видеоператор, ответственный за безопасность на мероприятии. После мероприятия подводятся итоги и совместно вырабатываются рекомендации на будущее. Руководитель обязан отметить и поблагодарить всех: и тех, кто делал черновую техническую работу, и тех, кто выступал с показательными номерами.

Когда коллектив разрастается, кажется, что ценность отдельного индивида падает. Это не так. Пренебрежение отдельными личностями ведет к прекращению существования коллектива в очень короткие сроки: я, например, наблюдал, как известный в России коллектив — ансамбль бального танца «Спектр», насчитывавший около 40 участников — развалился в течении нескольких месяцев, потому что не только у руководителя, но и у части актива возникла иллюзия, что можно разбрасываться людьми.

8. Костюмы

Если каждый участник коллектива изготавливает свои костюмы самостоятельно и за свои деньги, то они принадлежат ему. Но пошив должен идти под контролем руководителя. Надо объяснить участникам клуба, что необходимо иметь правильный историчный костюм. Его нельзя купить в магазине, перешить из других одежд и обойтись другими бюджетными вариантами. Руководителям надо осознать, что для рядовых участников весьма сложно разобраться с особенностями фасонов прошлых веков. Поэтому надо подготовить раздаточный материал с картинками, адресами магазинов тканей и фурнитуры, объяснением как выбирать ткани, в том числе для подкладки, пуговицы и прочие детали, контактами портних и сапожников и ориентировочными ценами. В коллективе надо воспитать несколько специалистов по костюму, двух-трех разбирающихся в материале портних и сапожников. Лучше иметь один правильный и богатый костюм, чем несколько неправильных и простых, а из всех возможных историчных вариантов костюма надо выбирать именно тот, который вам лично нравится. Эту мысль так же надо донести до участников.

9. Заключение

Я готовил этот материал не только исходя из своего танцевального опыта, а я занимаюсь непрерывно с 1975 года, но и опыта обучения в аспирантуре, преподавания в вузе, а также работы с сотрудниками силовых структур для выполнения ими специальных операций. В 2011 году я организовал Клуб исторического и социального танца города Владимира. В клубе две возрастные группы: 20–40 и 40–65 лет. Общее число участников колеблется от 30 до 70. У нас существовали определенные проблемы, поскольку в старшей группе не было людей с танцевальной подготовкой, а многие участники страдали заболеваниями опорно-двигательного аппарата. Тем не менее, благодаря правильной методике обучения и постоянной борьбе за дисциплину, за два-три года мы смогли освоить следующие танцевальные программы: ампир, романтизм, европейский модерн (сюда входит и программа русских танцев первой половины XX века), американские танцы эры регтайма, джаза и свинга, танцы времен Второй мировой войны, советские танцы 1950–1980 годов, исторические

стилизации, современная латина и клубные танцы (в младшей группе). Танцы в программах частично пересекаются, но в каждой из них мы исполняем более 25 танцев, что вполне достаточно для проведения бала. Впрочем, сейчас можно констатировать, что большое количество программ было стратегической ошибкой.

Список литературы

- [Зайфферт, 2015] *Зайфферт, Д.* Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Д. Зайфферт. — СПб: Издательство «Лань», Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015.
- [Петров, 1903] *Петров, Н. П.* Опыт методики обучения танцам в учебных заведениях / Н. П. Петров. — Москва: типография И. Я. Полякова, 1903.
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях... / А. Д. Чистяков. — СПб: Паровая Скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .

Список авторов

Жбанкова, Елена доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Основные направления научной деятельности: культурология, история отечественной культуры, история физической культуры, история отечественного кино

Кондратенко, Ростислав Преподаватель Клуба ТК «Золотые леса».

Область научных интересов: история техники танца, история танцев XVI века.

Миронова, Александра Выпускница Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы.

Основные направления научной деятельности: гендерная психология.

Михайлова-Смоляникова, Екатерина Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, ансамбль танцев эпохи Возрождения «Венто дель Темпо», Европейский университет в Санкт-Петербурге.

Сфера научных интересов: западноевропейское изобразительное искусство, визуальные исследования, теория и история европейских танцев эпохи Возрождения.

Никитин, Дмитрий Кандидат технических наук. Руководитель Клуба исторического и социального танца, г. Владимир.

Область научных интересов: история танцев XX века, методика преподавания танца.

Порсев, Виталий Кандидат химических наук. Доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Руководитель ансамбля «Les Image Baroques», Санкт-Петербург.

Область научных интересов: история танцев XVIII века.

Пфистер, Беатрис Университет Париж III Новая Сорбонна. Специальность «Общее и сравнительное литературоведение». Тема кандидатского исследования: «О стремлении танца к статусу искусства: апология и теория балета во французских и итальянских текстах конца XVI — конца XVIII веков»

Пылаева, Лариса Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

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.

Abstracts

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova

THE SALOMEA PROBLEM: TO THE QUESTION OF ICONOGRAPHIC ANALYSIS
OF DANCE IMAGES

Works of art are important documents, which could be seen as an significant source of information. The use of dance images as a source of factual data must be preceded by a specific iconographic analysis to identify all the variety of factors, which could affect the formation of particular visual formula. Even after this identification, any valid conclusions could be done only in consequence of the comparison of pictorial and dance sources. Article contains a demonstration which factors could have influenced one or another Salomea dance formulas in Renaissance art, as well as description of main iconographical difficulties.

Key words: iconographic source, visual formula, dancing image, dancing Salomea.

Rostislav Kondratenko

SIMPLE, GAY, POITOU: THREE FRENCH BRANLES

The article is about branles most famous dances of 16th century. There we can found interpretation of dances information by different authors, specified dance descriptions, dance steps technique.

Key words: branles, Emeraud, Arena, Thoinot Arbeau, dance steps technique, Renaissance dance, 16th century.

Larisa Pylaeva

TO THE ROLE OF SEMANTICS OF TONALITY IN MUSIC OF FRENCH STAGE DANCE
OF 17TH — FIRST HALF 18TH CENTURIES

The article deals with expressive possibilities of modes and tonalities in the music of stage dances by French composers of 17th — first half 18th centuries. Here is also emphasized the significant role of tonal semantics, which defines the tonic of the dance and has a strong influence upon the key sequence in the musical form. The author gives some original examples demonstrating the diversity of correlation of this aspects in the binary form.

Tonal and harmonic processes in danses chantées by J.-B. Lully and his contemporaries are analysed with a glance of close links between music, theory of the affects, and rhetoric what was typical for baroque era. In the article is accentuated the necessity to extend the rhetorical logic to the musical one in the context of the examined art of French stage dance, what is conditioned by the integrity of artistic practice of Grand siècle.

Key words: stage dance of French baroque, song dance (danse chantée), rhetoric of music, musical theory, theory of modes, semantics of tonality.

Vitaly Porsev

DIFFICULTY DIFFERENCE OF DANCE IN BEAUCHAMP-FEUILLET NOTATION

This article gives us a new method of dance description of XVIII century, written with Beauchamp-Feuillet. It is based on giving some points to each element of notation and put it together for final rating of dance step.

Key words: dance notation, Beauchamp-Feuillet notation, difficulty of a dance, dance description, baroque dance.

Béatrice Pfister

IS DANCE AN ART? THE STATUS OF BALLROOM AND BALLET DANCING DURING THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY IN FRENCH AND ITALIAN WRITINGS

There is a discussion about of the status of ballroom and ballet dancing in the second half of the 18th century in this article. The author analyzes works of main art theorist of 18th century, shows their points of view on dance art.

Key words: intellectual and cultural history, ballet, ballet history, ballet and dance, (baroque) dance.

Dmitry Filimonov

GROSSFATER IN THE END OF 18TH AND FIRST QUARTER OF 19TH CENTURY

The article is about main features of famous Grossfater dance. Author tell about genesis, forms and rules of this dance.

Key words: grossfater, keraus, empire dance, dance history.

Ekaterina Mikhailova-Smolniakova

A. I ARTEMYEV'S MANUSCRIPT "DECEMBER 27TH, 1839 OR WHAT HAPPENS SOMETIMES"

This is a publication of short story by Active State Councillor A. I. Artemiev about home dance evening which he visited at his youth. Short story gives us spirit of home dance evenings and evidence of attitude of dance in XIX century.

Key words: A. I. Artemiev, dance evening, quadrille, mazurka.

Elena Zhbankova

MASS DANCING AS A TOOL OF IDEOLOGICAL INFLUENCE, PHYSICAL TRAINING
AND ESTHETIC EDUCATION IN SOVIET RUSSIA IN 1920'S

This report is dedicated to role of community dance in the Soviet Union in 1920s. As a change to pre-revolutionary ball dance came mass dancing which satisfied all requests of the new society. Mass dancing was also a form of cross-cultural communication, a method of physical training, a way of esthetic education and even a means of ideological influence. For the control of establishing, developing and introducing of a new language of cross-cultural communication into the life of a soviet person the whole system of governmental and social organizations was introduced.

Key words: mass dance, mass playska, language of cross-culture communication, education, physical education.

Dmitry Nikitin

LIPSI — MIGHT-HAVE-BEEN DANCE EPIDEMIC OF 60'S?

The article is about little-known dance of 60's — lipsi. In this case there are several questions of dance popularity factors rised.

Key words: lipsi, 60's, Leipzig, dance popularity.

Aleksandra Mironova

TO THE PROBLEM OF GENDER ROLES IN HISTORICAL DANCE SOCIETY

The article analyses transgender traditions in historical dance society. Author pointed on basic personality traits, causing such transformations.

Key words: transgender, gender roles, historical dance, men variations, women variations.

Dmitry Nikitin

TEACHING TECHNIQUES IN HISTORICAL DANCES

This article is about teaching techniques in historical dance amateur club organization. Author pointed on main problems in teaching and organization.

Key words: teaching techniques in historical dances, historical dance, ballroom organization, historical dance amateur club.

Список аннотаций

Екатерина Михайлова-Смольникова

ПРОБЛЕМА САЛОМЕИ: К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Произведения искусства являются важными документами, которые могут рассматриваться в качестве значимого источника информации. Но прежде чем использовать их как иконографический источник, необходимо провести анализ всех факторов, которые могут повлиять на формирование определенной визуальной формулы. Даже после этой идентификации какие-либо обоснованные выводы можно сделать только путем сравнения живописных и танцевальных источников. Статья показывает, какие факторы могли повлиять на те или иные танцевальные формулы Саломею в искусстве эпохи Возрождения, а также описание основных иконографических трудностей.

Ключевые слова: иконографический источник, визуальная формула, танцевальные изображения, танцующая Саломея.

Ростислав Кондратенко

SIMPLE, GAY, ROIGOU: ТРИ ФРАНЦУЗСКИХ БРАНЛЯ

Статья посвящена анализу дошедших до нас сведений о бранлях — одних из самых знаменитых танцев XVI века. Проводится анализ описаний, помещенных у разных авторов, уточняются схемы танцев и правила исполнения шагов.

Ключевые слова: бранли, Эмеро, Арена, Туано Арбо, техника танцевальных шагов, танцы Ренессанса, XVI век.

Лариса Пылаева

ТОНАЛЬНОСТЬ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В МУЗЫКЕ ТАНЦЕВ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

В статье рассматриваются выразительные возможности ладов и тональностей в музыке сценических танцев с пением, созданных французскими композиторами XVII — первой половины XVIII веков. Акцентируется значительная роль тональной семантики, определяющей выбор главной тональности танца, а также активно воздействующей на организацию тонального плана музыкальной формы. Представлены оригинальные образцы, демонстрирующие разнообразие их соотношений в рамках двухчастной композиционной схемы.

Тонально-гармонические процессы в музыке *danses chantées* Ж.-Б. Люлли и его современников анализируются с учетом характерных для барокко тесных связей музыкального искусства с теорией аффектов и риторикой. Внимание уделено также смыслу и реальному содержанию некоторых терминов и понятий, заимствованных музыкой у риторики. Подчеркивается необходимость осуществления проекций словесно-риторической логики на музыкальную в условиях рассматриваемой разновидности театрального танца, обусловленных особой целостностью художественной практики французского *Grand siècle*.

Ключевые слова: сценический танец французского барокко, танец с пением (*danse chantée*), риторика музыки, музыкальная теория, теория ладов, семантика тональностей, тональный план.

Виталий Порсев

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПО СЛОЖНОСТИ СХЕМ ТАНЦЕВ, ЗАПИСАННЫХ МЕТОДОМ
БОШАНА-ФЕЙЕ

В работе представлен метод определения сложности танцев XVIII века, записанных при помощи нотации Бошана-Фейе. Метод основан на присваивании определенных баллов каждому из элементов нотации, которые затем складываются для получения общей оценки танцевального шага. Предположение о квадратичном законе увеличения сложности элементов нотации позволило получить распределение танцев по интенсивности, согласующееся с исполнительской практикой. Последующий анализ танцев в зависимости от года публикации показал четкий тренд в сторону усложнения балетных танцев с 1700 по 1725 годы.

Ключевые слова: хореографическая нотация, нотация Бошана-Фейе, сложность танца, описание танца, танцы эпохи барокко.

Беатрис Пфистер

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ТАНЕЦ ИСКУССТВОМ? СТАТУС БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ И БАЛЕТА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА ПО ФРАНЦУЗСКИМ И ИТАЛЬЯНСКИМ
ИСТОЧНИКАМ

В статье обсуждается статус бального и балетного танца во второй половине XVIII века. Автор анализирует работы ведущих теоретиков искусства того времени, определяя их отношение к танцевальному искусству.

Ключевые слова: история культуры, балет, история балета, балетный и бальный танец, танец эпохи барокко.

Дмитрий Филимонов
ГРОСФАТЕР В КОНЦЕ XVIII — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Статья посвящена анализу форм известнейшего танца — гросфатера. Проанализировано происхождение танца, его формы, правила его исполнения в XIX веке.

Ключевые слова: гросфатер, кераус, танец эпохи ампир, история танца.

Екатерина Михайлова-Смольнякова
Рукопись Александра Ивановича Артемьева «27 декабря 1839 г. или
вот что случается порою»

Публикация биографической заметки действительного статского советника А. И. Артемьева о посещенном в юности домашнем танцевальном вечере. Заметка передает нам дух домашних вечеринок и свидетельствует об отношении к танцам в XIX веке.

Ключевые слова: А. И. Артемьев, танцевальный вечер, кадрили, мазурка.

Елена Жбанкова
Массовая пляска как средство идеологического, физического
и эстетического воспитания в советской России 1920-х годов

В настоящей работе речь идет о роли общественного танца в советском государстве 1920-х годов. На смену дореволюционному бальному танцу пришла массовая пляска, которая отвечала всем требованиям нового общества. Такой танец был и специфическим языком межкультурного общения, и методом физкультуры, и способом эстетического развития, и даже средством идеологического влияния. Для контроля над становлением, развитием и внедрением в жизнь советского человека нового языка межличностного общения была создана целая система государственных и общественных организаций.

Ключевые слова: массовый танец, массовая пляска, язык межкультурного общения, воспитание, физическая культура.

Дмитрий Никитин

Липси — несостоявшаяся танцевальная эпидемия 1960-х годов?

В статье рассказывается об истории малоизвестного танца 1960-х годов — липси. В связи с этим поднимаются вопросы факторов, способствующих популярности танца.

Ключевые слова: липси, 1960-е годы, Лейпциг, популярность танца.

Александра Миронова

К ПРОБЛЕМЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ ГЕНДЕРНЫХ РОЛЕЙ В СРЕДЕ ЛЮБИТЕЛЕЙ
ИСТОРИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ

Настоящая статья обращается к такому явлению как кросспол (принятие образа партнера противоположного своему пола). Анализируются основные черты личности, обуславливающие подобные трансформации.

Ключевые слова: кросспол, гендерные роли, старинные танцы, смена гендерных ролей, партия кавалера, партия дамы.

Дмитрий Никитин

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ТАНЦА

В настоящей статье освещаются основные вопросы организации любительского клуба по изучению исторических танцев. Отмечены самые важные моменты в преподавании и организационной работе.

Ключевые слова: методика преподавания исторического танца, исторический танец, организация балов, коллективы исторического танца.

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 контрансы,
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>

