

НЕРАЗМѢННЫЙ РУБЛЬ.

Вовсе не нужно имѣть много денегъ, а только нужно почитать эту книгу и Вы дѣйствительно приобретете неразмѣнный рубль и никогда не будете имѣть нужды въ деньгахъ. Книга стоитъ 1 руб., съ пер. 1 р. 30 к.

МУЖЧИНЫ.

любители прочитать пикантное, не жалѣйте 3 коп. на открытку, пишите немедленно и Вамъ вышлютъ соч. Бар—кова,—въ стихахъ и прозѣ, сборникъ пикантныхъ рассказовъ и 110 пикантныхъ рисунковъ, исполненныхъ въ разныхъ видахъ. Высылается въ тщательной упаковкѣ съ налож. плат. 2 руб.

НОВѢЙШІЙ САМОУЧИТЕЛЬ БАЛЬНЫХЪ ТАНЦЕВЪ.

Каждый легко можетъ, безъ помощи учителя, въ короткое время выучиться всевозможнымъ танцамъ, какъ-то: вальсъ, полька-мазурка, мазурка французская кадриль, кадриль-лянсье, камаринская, малороссійская пляска, варшавянка, цыганская пляска, полька, патинеръ, падекатръ, шаконь, бальная лезгинка, миньонъ, падеспань, падегразъ, бальный чардашъ, матчишъ, Кэкъ-уокъ, паде-труа, фанданго, бѣлорусская пляска, граціана, менуэтъ-вальсъ, эlegantъ и многіе танцы. Цѣна 1 р., съ пер. 1 р. 15 к.

НОВАЯ КНИГА.

ЗНАХАРСТВО ИЛИ РУССКІЕ НАРОДНЫЕ ЗАГОВОРЫ.

По этой книгѣ каждый легко можетъ изучить заговоры.

Напримѣръ: Какъ заговорить кровь отъ порѣза. Отъ поруба. Отъ пуль. Противъ ружья стрѣлка. Противъ меча и сабельныхъ ударовъ. Ратнаго человѣка, идущаго на войну. Отъ разнаго оружія. Отъ нечистой силы. Отъ змія, летающаго къ женѣ во дворъ. Призываніе домового на новоселье. Отъ пьянства. Отъ запоя. Отъ похмѣлья. Отъ болѣзни лихорадки. Отъ зубной боли. Отъ грыжи. Отъ сглазу. При родахъ. Отъ всякаго недуга. Отъ болѣзни. Отъ вывиха. Отъ падежа скота. На торговлю. Молодого человѣка на любовь дѣвицы. На ражженія дѣвичьяго сердца. На прилученія парня. На остужу между мужемъ и женой. На разлученіе. Заклинанія любви. Какъ сдѣлать любовь продолжительной. Что нужно сдѣлать, чтобы нравиться всѣмъ. Заставить женщину влюбиться въ себя. Выбрать хорошую жену. Приворотный заговоръ, читаемый на подаваемое питье. И много другихъ заговоровъ можетъ знать всякій, только нужно прочитать одинъ разъ. или можно прямо заговаривать по книгѣ. Книга стоитъ всего 1 руб., съ пересылкой 1 руб. 25 коп. Гг. желающіе имѣть эту книгу, могутъ прислать стоимость ея.

ПОЛНАЯ КНИГА РАСКРЫТІЯ ТАЙНЪ ВОЛШЕБСТВА.

Состав. проф. Малиненко по сочиненіямъ знаменитыхъ френологовъ, хиромантовъ и гипнотизеровъ. Содержитъ 50 разн. рис. и болѣе 300 разн. фактическихъ опытовъ, легко исполнимыхъ, какъ-то: Вызываніе духовъ, призраковъ, умершихъ изъ загробной жизни. Угадывать чужія мысли. Усыпить и подчинить своей волѣ извѣстное лицо. Избавить человѣка отъ чрезмѣрнаго куренія и пьянства. Узнать,—по складу головы, по чертамъ лица, по линиямъ на рукахъ—характеръ, способности, склонности, здоровье, болѣзнь, счастье или несчастье человѣка. Узнать у совершенно незнакомаго человѣка сколько въ карманѣ денегъ. Снять съ человѣка нижнюю рубашку, не трогая верхняго платья. Молоко превратить въ кровь. Воду въ вино. Сдѣлать красное вино бѣлымъ или бѣлое краснымъ. Сжечь нитку и, растеревъ между ладонями, показать ее вновь цѣлой. И много другихъ волшебныхъ секретовъ, карточныхъ и другихъ фокусовъ помѣщено въ этой книгѣ. Книга стоитъ 1 р. 50 к., съ перес. 1 р. 75 к., съ наложеннымъ платежомъ—1 р. 85 к. Въ премію прилагаются бесплатно Волшебно-фокусныя карты.

Бальные и Балетные

ТАНЦЫ.

Практическій

самоучитель.

ТАНЦЫ ВСѢХЪ НАЦІЙ И ВѢКОВЪ.

Составилъ артистъ **Х. Шухминъ.**

Со многими рисунками автора и др.

СОДЕРЖАНІЕ:

Исторія танцевъ,
Анатомія и физиологія,
НОВЫЕ ТАНЦЫ:
Вальсѣ, Мазурка,
Полонезѣ, Па-де-Камрѣ,
Кекѣ-уокѣ, Кагриль,
Матчишѣ, Лянсе,
Галопѣ, Медвѣдѣ,
Лезгинка.

РУССКІЯ ПЛЯСКИ.
Танцы балеринѣ
Мари-Пти и Айседоры Дунканъ,
Устройство домашней сцены
РУКОВОДСТВО
какъ сдѣлаться артистомъ.
Пластика, мимика,
Акробатическіе танцы
и мн. др.

Складъ изданія книгъ **А. С. БАЛАШОВА,**
МОСКВА.

Цвѣтной бульв., уг. Знаменскаго пер., д. Салтыковой № 3/27.



42326

МОСКВА.

Типографія Ф. И. Филатова, Садовники, домъ 48.

1913.



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Назначеніе настоящей книги дать возможность желающему познать законы танцевальнаго искусства (хореографіи) теоретически, для примѣненія этой теоріи на практикѣ.

Въ этой книгѣ я постараюсь не затрогивать никакихъ спеціальныхъ вопросовъ по отношеніи того или иного способа преподаванія, ихъ качествъ и пользы, потому что основныя правила хореографіи въ настоящее время настолько опредѣлились, что стало совершенно безразлично, какой способъ преподаванія будетъ употребленъ для полнаго усовершенствованія этихъ правилъ. Вся моя задача состоитъ въ томъ, что бы, желающій выучиться танцевать могъ безъ помощи учителя усвоить всѣ позиціи и па, т. е., различныя приемы движенія ногъ въ хореографическомъ искусствѣ, при помощи которыхъ могъ бы самостоятельно изучить практически какъ балльные, такъ и балетные, или характерные танцы.

Кромѣ, такъ сказать, обыкновенныхъ, общепринятыхъ танцевъ, я вторую часть книги посвящаю характернымъ танцамъ и балетнымъ съ примѣненіемъ ихъ на публичныхъ сценахъ, думая, что это явится, въ нѣкоторомъ случаѣ, подготовкой для дальнѣйшаго серьезнаго изученія

танцевъ. Прослуживши болѣе тридцати пяти лѣтъ на сценѣ какъ артистъ, а зачастую, какъ режиссеръ, я въ полной увѣренности, что моя книга въ этой отрасли принесетъ нѣкоторую пользу и дастъ возможность учащемуся перейти къ практическимъ занятіямъ хореографическаго искусства.

Этимъ я хочу сказать, что всякая книга, какъ теорія, является большимъ помощникомъ въ практическихъ занятіяхъ, но изъ этого не слѣдуетъ, что можно или должно обойтись безъ учителя, — если даже написать сто такихъ книгъ, то и тогда невозможно выразить словами всѣхъ танцевальныхъ движеній; но зато, даже при слабомъ практическомъ указаніи, книга дастъ ученику полное представленіе и напоминаваніе объясненій учителя для самостоятельныхъ практическихъ занятій. Впрочемъ, не имѣющіе возможность обратиться къ учителю, могутъ при упорномъ трудѣ и полномъ вниманіи достигнуть и по книгѣ благихъ результатовъ.

Свою книгу я дѣлю на 4 части: въ первой части я даю историческія свѣдѣнія по хореографіи, во второй — анатомическія и фізіологическія свѣдѣнія о человѣкѣ, какъ о непремѣнныхъ спутникахъ хореографіи, въ 3-ей — объясненія для практическихъ занятій позиціями, танцевальными упражненіями и современными танцами и, наконецъ, въ четвертой, — упражненія для балетныхъ танцевъ, подготовка къ сценѣ и артистической дѣятельности, гримъ, костюмы, устройство домашней сцены для личной практики и нѣкоторыя акробатическія танцы, за разъясненіе которыхъ шлю благодарность артисткѣ Софи Шти.



І-я часть.

Историческій обзоръ танцевъ отъ древнихъ вѣковъ до нашего времени.

В в е д е н і е.

Съ самаго древнѣйшаго времени танцы всегда были какимъ то чуднымъ даромъ и свяще-ною необходимостью человѣка. Танцы создаютъ пластическую красоту, совершенствуютъ движе-нія и формы человѣка и приближаютъ его не только къ умѣнью держаться въ обществѣ, но и къ эстетикѣ. Извѣстный французскій критики Франсуа-Эли-Жюль Леметръ въ одномъ изъ сво-ихъ сочиненій говоритъ: „Тѣло женщины во время танцевъ кажется почти не подчиняющимся обыч-нымъ законамъ тяжести. Оно представляется не-земнымъ, до того оно гармонично управляется какимъ то нѣжнымъ духомъ облагораживающимъ его и придающимъ ему особенную, сверхъесте-ственную воздушность. Иногда кажется, что это танцуетъ душа, воплощенная въ видимый об-разъ“. Кроме того танцы приучаютъ насъ къ ритму, который исправляетъ угловатости нашихъ

манерь, а потому способствуетъ развитію въ насъ мягкости характера и необходимой деликатности. Танцы насъ соединяютъ другъ съ другомъ въ смыслѣ общности, танцы учатъ простотѣ обращеній мужчинъ съ женщинами и, наоборотъ, и, наконецъ, танцы способствуютъ развитію нашего организма, нашихъ мышцъ, костей и нашихъ физиологическихъ отправленій, а потому укрѣпляютъ наши нервы одухотворяютъ умственные способности. А сколько прелести въ чистомъ балетномъ искусствѣ, когда зритель вмѣстѣ переживаетъ съ танцорами ихъ жизненныя пантомимы, сопровождаемыя талантливой музыкой, соединенной ритмически и одухотворенной поэтически. Тогда ненадо языка. Мимика, пластика, танцы и музыка васъ унесутъ въ другой міръ, гдѣ предъ вами раскроется поэзія жизни, гдѣ сюжетъ не потребуетъ словъ. Этотъ міръ есть иллюзія, этотъ языкъ хореографическое искусство и музыка.

Конечно, если вы на танцы посмотрите съ банальной точки зрѣнія, если вы въ танцахъ будете искать удовлетворенія вашей чувственности, то такіе танцы превратятся въ порнографическія представленія или въ „семейный“ разгулъ необузданныхъ людей. Въ данномъ случаѣ прошу не подуматъ, что я являюсь противникомъ веселья, — наоборотъ, танцы въ семейномъ быту я считаю необходимыми, но только тогда, когда они доставляютъ нравственное веселіе, радость, оживленіе и отдыхъ отъ дневныхъ передрагъ.

Это достигается при отсутствіи пошлости и съ соблюденіемъ законовъ этики.



Хореографія древнѣйшихъ временъ.

Въ сѣдые вѣка, въ незапамятное и неизвѣстное время появленіе танцевъ можно объяснить себѣ только тѣмъ, что человекъ, что бы не дѣлалъ, что бы не мыслилъ, о чемъ бы не разсуждалъ, наконецъ, въ какомъ бы не былъ психическомъ состояніи: зломъ, добродушномъ, молитвенномъ, прибѣгаетъ къ жестамъ и мимикѣ. Вотъ эти-то два движенія тѣла человека и послужили началу образованія танцевъ.

Когда же природа съ ея удивительными явленіями натолкнула первобытнаго человека на мысль объ его происхожденіи, т. е. на сознаніе, что онъ кѣмъ-то сотворенъ и отъ кого-то зависимъ, этотъ человекъ додумался, что есть Богъ, которому онъ долженъ поклоняться и молиться, для чего онъ, вѣроятно, придумывалъ различныя жесты и движенія, изъ которыхъ у него образовалась священная пляска.

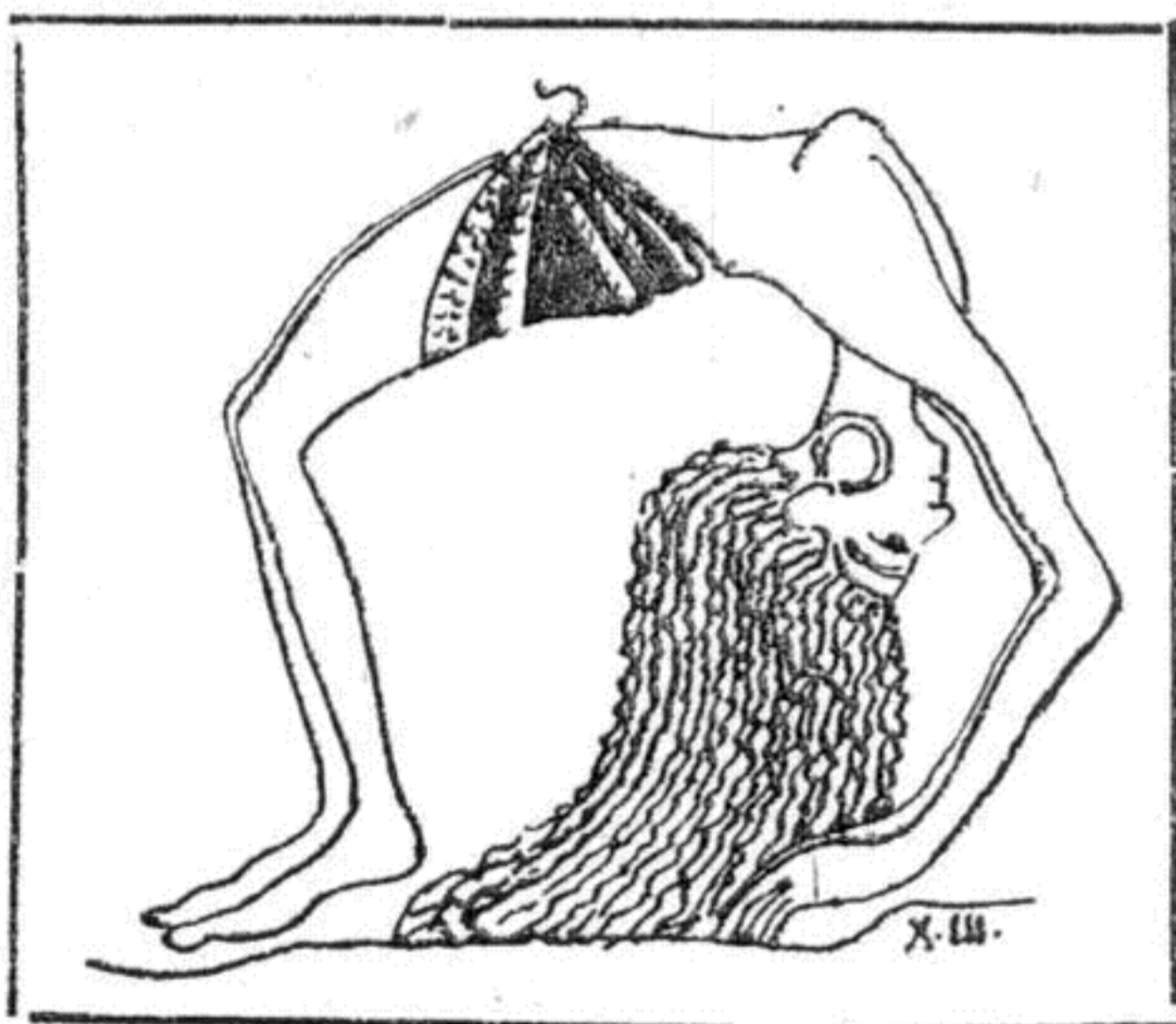


Рис. № 1.

Египетская танцовщица 3000
лѣтъ тому назадъ.

Для такой пляски онъ сталъ воплощать для себя видимыя божества въ образѣ неодушевленныхъ предметовъ: огня, вѣтра, солнца, грозы и т. п. Далѣе человекъ переходитъ на обожествленіе животныхъ и къ политеизму, т. е. обожествленію человеческого тѣла, для чего онъ вырубалъ изъ дерева или камня себѣ боговъ, предъ которыми съ плясками, мимикой и особеными жестами совершалъ свои богослужебныя акты.

Древнѣйшую культуру танцевъ надо считать Китай, Египетъ и Индію. Въ особенности съ основанія Китайской Имперіи, когда была учреждена Императорская академія, гдѣ сыновья мандариновъ и вельможъ обучались музыкѣ и танцамъ.

Китайцы танцамъ въ то время отдавали преимущество предъ другими искусствами и науками, считавши танцы главнымъ воспитательнымъ средствомъ для юношества.

Въ діалогѣ китайскаго мудреца Конфуція съ Пинъ-Му-Кіа прекрасно обрисована техника древне-китайскихъ танцевъ. Такъ, напримѣръ, шаги вправо, влево, впередъ, назадъ и угрожающіе жесты служили доказательствомъ страха или уваженія къ какому-либо герою. Существовали движенія для изображенія величія, добродѣтели, ничтожества и зла.

Кромѣ того существовали пляски всевозможныхъ обрядностей и пляска вѣчности, въ которой танцевали жены умершаго, положивши руки на свои головы ладонями кверху, въ доказательство того что умершій любилъ весело жить. Во время проводовъ умершаго за танцовщицами шли четыре женщины, хлопая въ ладоши въ тактъ исполняемому танцу.

Въ Египтѣ гаремы вельможъ состояли изъ дочерей знатныхъ особъ и изъ чужеземныхъ рабынь, но всѣ онѣ обучались пѣнію и танцамъ, для утѣшенія своего владыки.





Античныя танцы.

Античныя танцы относятся къ мифической древности Греціи.

Прекрасная и богатая природой страна воспитала счастливаго, съ фантастической радостной религіей челоуѣка, боги котораго были такъ же счастливы и радостны, какъ ихъ поклонникъ.

Все у грековъ было основано на искусствѣ, на вдохновенномъ творествѣ, а потому и молились они съ красивой пляской и торжественной поэзіей.

Пляска грековъ была обдуманная, рассчитанная и ритмованная, каждый жестъ былъ отдѣланъ такъ, что бы онъ не нарушалъ общую гармонію природной красоты.

Все обряды и каждое торжество сопровождались у грековъ танцами, и въ нихъ участвовали даже такіе великіе люди-мудрецы, какъ Эсхиль, Сократъ и Софокль. Поэты въ своихъ произведеніяхъ восхваляли танцы, а извѣстный законодатель Ликургъ издалъ законъ для обязательнаго обученія танцамъ, наряду съ гимнастикой. Античныя танцы всегда были облакаемы изяществомъ красотой и, не смотря на то, что дѣвуш-

ки и юноши танцевали безъ одежды, — нагими, они не оскорбляли ни чувства стыдливости, ни чувства нравственности присутствующихъ.

Словомъ, въ Греціи танцевали при всякихъ случаяхъ какъ религіозныхъ, такъ и семейныхъ торжествахъ, въ лѣсахъ, на поляхъ, въ храмахъ, при рожденіи и похоронахъ. По преданію самъ Апполонъ черезъ своихъ музъ передалъ грекамъ законы хореографіи.



Рис. № 2.

Античный танецъ молодыхъ гречанокъ.

Въ то же время, когда жизнь у грековъ сопровождалась всевозможными чисто классическими танцами, суровые римляне имѣли только одинъ воинственный танецъ, основанный Ромуломъ въ память похищенія собинянокъ. Но съ царствованія миролюбиваго Нуллы Помпиля изъ Этруріи въ Римъ стали пребывать танцовщицы, танцовщики и актеры, которымъ римская молодежь на-

чала подражать; а съ возрастаніемъ могущества Римской Имперіи, танцы приняли во всѣ слои общества и они, въ концѣ концовъ, изъ строгаго и чистаго искусства превратились въ развратныя пляски и создали страстныя и необузданныя оргіи.

Этрусскіе танцовщики первые образовали представленія пантомимъ сопровождавшіяся ритмическою игрою на флейтахъ. Актеры, исполнявшіе пантомимы, были у римлянъ въ большомъ почетѣ.

Въ древнее время танцы имѣли могущественную силу.

Въ этомъ случаѣ интересенъ историческій фактъ объ Іоаннѣ и Саломеи, когда она танцевала передъ Иродомъ, предложившимъ ей выбрать себѣ въ подарокъ все то, что она пожелаетъ, — хотя бы полцарства. Она потребовала голову Іоанна.

Извѣстный французскій романистъ Гюставъ Флоберъ описываетъ такъ эту картину: „...она плясала передъ золотымъ трономъ Ирода, осыпая его подножія цвѣтами. Свѣтильники, подвѣшенные къ сводамъ залы, зажигали тысячами сверкающихъ искръ драгоценныя камни, украшавшіе подвѣски и тяжелыя запястья на ея прекрасныхъ рукахъ. Мягкія ткани, затканныя золотомъ, переливались и блестѣли при каждомъ ея граціозномъ и страстномъ движеніи. Крошечныя туфли изъ пуха калибри покрывали ея ноги. Она плясала, какъ индійская жрица, какъ нубійка изъ страны величественныхъ водопадовъ,

какъ лидійская вакханка, уподобляясь прекрасному цвѣтку, колеблемому вѣтромъ“.



Рис. № 3. Вакханка.

Копія съ рисунка Вальтера Крана.

Пляски евреевъ исполнялись во время празднествъ подъ предводительствомъ первосвященниковъ всенародно или большими группами подъ открытымъ небомъ съ пѣніемъ хвалебныхъ гим-

новъ, съ цвѣтами и пальмовыми вѣтвями. Евреи обращались съ своими плясками къ Богу, но не ради просьбъ, а изъ потребности излить передъ Всемогущимъ свои радостныя чувства.

Такія же пляски были въ Ассиро-Вавилоніи, съ тою только разницею что онѣ совершались предъ Вааломъ или другими главными божествами. Пляски ихъ сопровождались рѣдкими ударами въ музыкальные инструменты, а фигуры плясокъ передавались согласно сочетанію и теченію небесныхъ звѣздъ.

О свѣтскихъ пляскахъ этихъ народовъ мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній.





Танцы въ средніе вѣка.

Изслѣдователи христіанства въ первые его вѣка говорятъ, что христіане послѣ паденія Рима, еще слѣдовали древнему обычаю исполнять священныя благородныя танцы, но съ теченіемъ времени религіозныя пляски совершенно исчезли.

Подражая христіанамъ, Магометъ установилъ секту дервишей, которые своими быстрыми и вертлявыми танцами доводили себя до экстаза и до обмороковъ. Они плясали цѣлыми часами, пока не падали въ изнеможеніи на землю.

Пляска дервишей также исчезла, какъ и священныя пляски, хотя въ Испаніи еще до сихъ поръ сохранилось нѣкоторое подражаніе этимъ пляскамъ, исполняемая наканунѣ Рождества съ пѣніемъ священныхъ пѣсень цѣлыми толпами на улицахъ.

Но во Франціи точно также, какъ въ Римѣ или Греціи священныя танцы перемѣнились на свѣтскіе и, несмотря на запрещенія духовенства, синода и проклятія папъ, они приняли особенный чувственный характеръ, и въ заключеніе отъ народа перешли въ высшее общество. Еффектныя дамы и рыцари составляли цѣлыя хороводы, сопровождаемые пѣніемъ юмористическихъ куплетовъ отдѣльными солистами, а припѣвы (*refrein*) повторялись всѣми танцорами.

Знаменитый изслѣдователь среднихъ вѣковъ Поль Лакруа пишетъ:

„Средніе вѣка являются эпохой процвѣтанія танцевъ, — въ особенности во Франціи. Тогда танцевали повсюду и такъ много, что можно предположить, читая старыхъ поэтовъ, что у французовъ не было иного дѣла, какъ только танцовать во всѣ часы дня и ночи“.

Такое явленіе Табуро въ своей книгѣ о танцахъ объясняетъ тѣмъ, „что танцевали для того, чтобы влюбленные могли обоюдно узнать, здоровы ли они и достаточно сильны и бодры. Въ концѣ танца позволялось кавалеру поцѣловать свою возлюбленную, и, такимъ образомъ, они могли убѣдиться въ томъ, насколько пріятно у нихъ дыханіе и не страдаютъ ли они какимъ отталкивающимъ или противнымъ запахомъ“.

Танцы стали, въ концѣ концовъ, въ это вре-



Рис. № 4.

Танецъ во время бала въ
14 мѣ вѣкѣ.

мя настолько разнужданны и пользовались, такою свободою движеній и позъ, что въ наше время можно встрѣтить только въ низкопробныхъ кафешантанахъ.

Съ этого времени на частные балы стало разрѣшаться появленіе постороннихъ и незнакомыхъ лицъ безъ всякаго приглашенія, которымъ разрѣшалось и танцовать съ кѣмъ угодно, при чемъ дамы и дѣвицы, по кодексамъ того времени

не могли отказываться отъ приглашеній танцовать.

Въ Россіи, въ эпоху преобразованія, Петръ Великій, задумавши жизнь русскихъ измѣнить на европейскій ладъ, издалъ указъ въ 1700 г. носить венгерское платье, а въ 1701 году перемѣнилъ его на нѣмецкое. Въ 1705 году онъ приказалъ, кромѣ духовенства, брить всѣмъ борода и усы и постепенно русскихъ людей приближалъ къ тогдашней европейской культурѣ, стараясь освободить женщинъ и дѣвицъ отъ азіатскаго затворничества, для чего собственноручно написалъ слѣдующій указъ объ Ассамблеяхъ:

42326
„Ассамблея, слово французское, которое на русскомъ языкѣ однимъ словомъ выразить невозможно; обстоятельно сказать — вольное, — въ которомъ домъ собраніе или създъ дѣлается, не только для забавы, но и для дѣла: ибо тутъ можетъ видѣть и о всякой нуждѣ переговорить, также слышать, что гдѣ дѣлается при томъ-же и забава“.

„А какимъ образомъ эти Ассамблеи отправлять, опредѣляется ниже сего пунктомъ, покажутъ въ обычай не войдетъ“.

Далѣе въ этомъ указѣ устанавливались правила пріема гостей, при чемъ хозяинъ посѣтителей не обязанъ былъ ни встрѣчать, ни провожать и ни угощать.

Устройство ассамблеи должны были или „письмомъ, или инымъ надлежащимъ знакомъ объявить людямъ куда вольно всякому придти, какъ мужскому такъ и женскому. Ранѣе 5 или 4 не начинается, а долѣе 10-ти пополудни не продолжается“.



Указъ этотъ былъ изданъ 1718 году и положилъ начало европейскимъ танцамъ въ русскихъ домахъ. Общество съ жаромъ принялось изучать тогдашніе шассе, глассады, потпуре и ассамбле.

Кромѣ того, во дворцѣ устраивались придворные балы съ танцами, а также и у знатныхъ особъ давались зачастую подобные вечера. Эти балы отличались большою роскошью и весельемъ. Самъ государь и государыня принимали участіе въ танцахъ. Открывали танцы обыкновенно высочайшія особы польскимъ полонезомъ или нѣмецкимъ танцемъ. Далѣе шли менуэтъ, англезъ и гроссъ-фатеръ. Одни и тѣ-же танцы въ вечеръ повторялись по нѣскольکو разъ.

Балы заключались, обыкновенно, котильономъ, но только безъ мазурки, о которой въ то время не имѣли понятія.

Иногда балъ заканчивался малороссійскою пляскою, казачкомъ или метелицею.

Съ теченіемъ времени танцы стали измѣняться: вырабатывались новыя фигуры, появились мазурка, кадриль, вальсъ, а въ серединѣ прошлаго столѣтія: полька, полька-мазурка и лянсье (*les sanciers*).

Эти всѣ танцы и послужили началомъ современнаго репертуара, который въ настоящее время настолько измѣнился, къ сожалѣнію, къ худшему, что, кажется, если-бы возвратилась та сѣдая старина, то она стала-бы истиннымъ новшествомъ въ нашемъ обществѣ.

Въ настоящее время, какъ въ общественныхъ собраніяхъ, такъ и въ семьяхъ танцы стали такъ вульгарны, такъ не пластичны и настолько потеряли свое изящество, что поневолѣ удивляешься внутреннему упадку чловѣка, обрисовывающемуся его вульгарными наружными движеніями, которыми онъ хочетъ подѣйствовать на чувственную или половую сферу окружающихъ его лицъ. А между тѣмъ самый веселый, быстрый и, или что, по просту называется, „разухабистый танецъ“ при отсутствіи пошлости, можетъ смѣло доставить удовольствіе и строгому критику и желающимъ развлечься легкимъ искусствомъ.





Часть 2-я.

Извѣстный Лейпцигскій профессоръ Карлъ Эрнестъ Бокъ—авторъ многихъ популярно-медицинскихъ книгъ въ своемъ сочиненіи „*Buch vom Gesunden und kranken Menschen*“ (книга о здоровомъ и больномъ человѣкѣ). Между прочимъ говоритъ: „Органы движенія суть мускулы, прикрѣпленные къ подвижнымъ частямъ, преимущественно къ костямъ и хрящамъ.“

Воля, направляясь отъ мозга, помощью нервныхъ волоконъ, т. е. нервовъ движенія, приводитъ въ движеніе мускулы (сокращаетъ ихъ).

Первое условіе произвольнаго движенія есть слѣдовательно, нормальное устройство дѣйствующихъ при этомъ органовъ: мозга, двигательныхъ нервовъ, мускуловъ, системы костей и хрящей.

Поэтому въ этихъ частяхъ должно поддерживаться правильное питаніе (обмѣнъ матеріи) доставкою хорошей крови и хорошимъ обращеніемъ ея.

„Для уничтоженія застоевъ крови, засореній, недѣятельности кожи и т. п. самое лучшее средство—движеніе. Остовъ человеческого тѣла лучше развивается, кости дѣлаются сильнѣе и крѣпнутъ, полость груди и живота получаетъ большой объёмъ, становой хребетъ тоже крѣпнетъ“.

„Но органы движенія требуютъ для своего нормальнаго питанія: кромѣ хорошей пищи, еще правильнаго перехода отъ дѣятельности къ покою, потому что только при этомъ условіи можетъ совершиться въ нихъ надлежащимъ образомъ обменъ матеріи.

Слишкомъ продолжительная и усиленная бездѣятельность вредна такъ же, какъ и продолжительное движеніе“.

И дальше профессоръ Бокъ даетъ полное слѣдующее наставленіе для избавленія вредныхъ послѣдствій отъ движеній, для соблюденія гигиены и правильности упражненій.

- 1) Надобно во время движенія снимать съ себя все узкое, особенно съ шеи и груди. — 2) Всѣ мускулы должны дѣйствовать. — Поэтому всевозможныя движенія должны сообщаться всѣмъ членамъ, конечно, съ должною послѣдовательностью, а не развивать преимущественно отдѣльныя группы мускуловъ. 3) Не слѣдуетъ продолжать движенія до крайняго утомленія; надобно отдохнуть, какъ скоро чувство усталости становится непріятнымъ. 4) Да и въ промежуткѣ движенія надобно, какъ слѣдуетъ, отдохнуть, пока пройдетъ усталость. 5) Силу и продолжительность движенія надобно увеличивать мало по малу, что-бы

мускулы увеличивались отъ усиленнаго питанія. 6) Во время и послѣ движенія надобно стараться, чтобы воздухъ былъ чистымъ. Потому что глубокое вдыханіе и сильное выдыханіе имѣетъ вліяніе не только на перемѣну воздуха въ легкихъ, но также на обращеніе крови, лимфы и питательнаго сока. — 7) Надо приноровлять движенія къ обстоятельствамъ, ихъ надо умѣрять, если начинается частое и сильное сердцебіеніе, короткое и отрывистое дыханіе, если чувствуются непріятныя ощущенія, въ особенности головная боль и головокруженіе, блѣдность, худоба, сильная перемѣна цвѣта лица, сильное разгоряченіе и отдѣленіе пота. Малокровныя и больныя грудью должны особенно быть осторожны въ движеніяхъ. — 8) Незадолго до—и послѣ сильныхъ движеній не надо ѣсть, потому что это можетъ повредить пищеваренію. — 9) Во время движенія и послѣ него надобно избѣгать простуды, потому что отъ нея могутъ быть болѣзни сердца“.

И далѣе:

„Нормальныя движенія во всякомъ возрастѣ благотѣтельно дѣйствуютъ на наше здоровье. Кромѣ того они способствуютъ правильному развитію формъ и укрѣпляютъ организмъ. Разумѣется, въ этомъ случаѣ надо сообразоваться съ свойствами самого организма, а иначе движенія принесутъ скорѣе вредъ, чѣмъ пользу“.

Наконецъ:

„Слѣдуетъ непремѣнно быть знакомому съ строеніемъ и жизнью мускуловъ и тѣхъ органовъ, которые находятся съ ними въ тѣсной связи и уча-

ствують при движеніи, (кости, суставы, нервы и жилы), если онъ желаетъ дать правильное развитіе ихъ дѣятельности; ему слѣдуетъ также хорошо быть знакому съ тѣмъ, что полезно, и что вредно для мускуловъ“.

Такъ какъ:

При невѣрномъ упражненіи мускулами получается ослабленіе ихъ или даже параличъ. Вотъ на основаніи этихъ данныхъ и слѣдуетъ желающему учиться танцовать обратиться прежде всего къ анатоміи и физиологіи человѣка, чтобы вмѣсто пользы и удовольствія отъ хореографическаго искусства не получить вредъ и не поправимыя болѣзни.





Наглядная краткая анатомія и физиологія человѣка.

Человѣческое тѣло, какъ въ цѣломъ, такъ и въ отдѣльныхъ формахъ, величинахъ и во всѣхъ частяхъ своихъ, хотя и имѣетъ нѣкоторое различіе, зависящее отъ вѣса объема, осанки и наружности лица, и, кромѣ того расы, климата, почвы и пола, но таковая разница не идетъ дальше извѣстныхъ предѣловъ.

Въ общемъ, все таки, мы видимъ, что построение человѣческаго тѣла почти однородно и представляетъ симметрію какъ правой, такъ лѣвой стороны. Сумма-же всѣхъ частей человѣческаго тѣла называется тѣлосложеніемъ. Человѣческое тѣло состоитъ по формѣ своей изъ костей, хрящей, мускуловъ, связокъ и сосудовъ, одни изъ которыхъ называются кровеносными, другіе лимфотическими. Кровеносные сосуды т. е. бьющіяся жилы или артеріи разносятъ кровь отъ сердца по отдѣльнымъ частямъ тѣла; лимфатическія доставляютъ со всѣхъ частей тѣла бѣлую жидкость, называемую лимфой, въ кровь, до вступленія ея въ сердце и легкія. Главная задача лимфы служить обновленію крови, которая является нашимъ жизненнымъ двигателемъ или по выраженію профессора Э. Бока „организмомъ въ жидкомъ состояніи“.

Т. к. при жизни человѣка въ его тѣлѣ совершается постоянный обмѣнъ матерій, то для

поддержанія человѣческаго тѣла, надо доставлять въ кровь вещества, требуемая ей для питанія всего организма и выдѣленій изъ него негодныхъ отжившихъ веществъ.

Правильное питаніе создаетъ правильное кровообращеніе а слѣдовательно является хранителемъ жизни мускуловъ и костей человѣка.

Твердыя части человѣка суть кости и хрящи; они посредствомъ твердыхъ, но гибкихъ соединеній (снурковъ), называемыхъ связками костей, образуютъ остовъ человѣка, къ которому примыкаютъ мягкія части (мускулы или мясо), помогающіе движенію остова. Внутри-же остова, т. е. его полостей, образованныхъ костями и мускулами въ груди, животѣ, тазѣ, головѣ, и позвоночномъ столбѣ, лежатъ внутренности, однѣ изъ которыхъ служатъ для поддержанія и питанія тѣла, а другія для отправленія духовной и чувственной дѣятельности человѣка.

Таковъ поверхностный обзоръ построенія и жизни человѣческаго тѣла, знаніе котораго является необходимымъ пособникомъ въ хореографическомъ искусствѣ, въ особенности знаніе скелета, гдѣ сочлененіе двухъ или нѣсколькихъ костей, соединенныхъ связкою, показываетъ норму и правильность движеній при танцахъ. Неправильныя движенія могутъ создавать разрывы скрѣпленій, т. е. связокъ, а также переломы костей и растяженіе мускуловъ.

На помѣщенныхъ здѣсь мною рисункахъ, представленъ костяной снарядъ сзади и спереди. Онъ имѣетъ въ основѣ своей костяной столбъ или позвоночный столбъ (становой хребетъ), имѣющій каналъ, въ которомъ заключенъ спинной мозгъ. Онъ состоитъ изъ 24 позвонковъ и 2 нижнихъ хвостцовыхъ или крестцовыхъ костей. Позвонки соединены между

собою тугими хрящами, но ввиду того, что ихъ много, онъ т. е. костяной столбъ весьма подвиженъ. 7 верхнихъ позвонковъ называются шейными, 12 слѣдующихъ грудными или спинными, а 5 осталь-

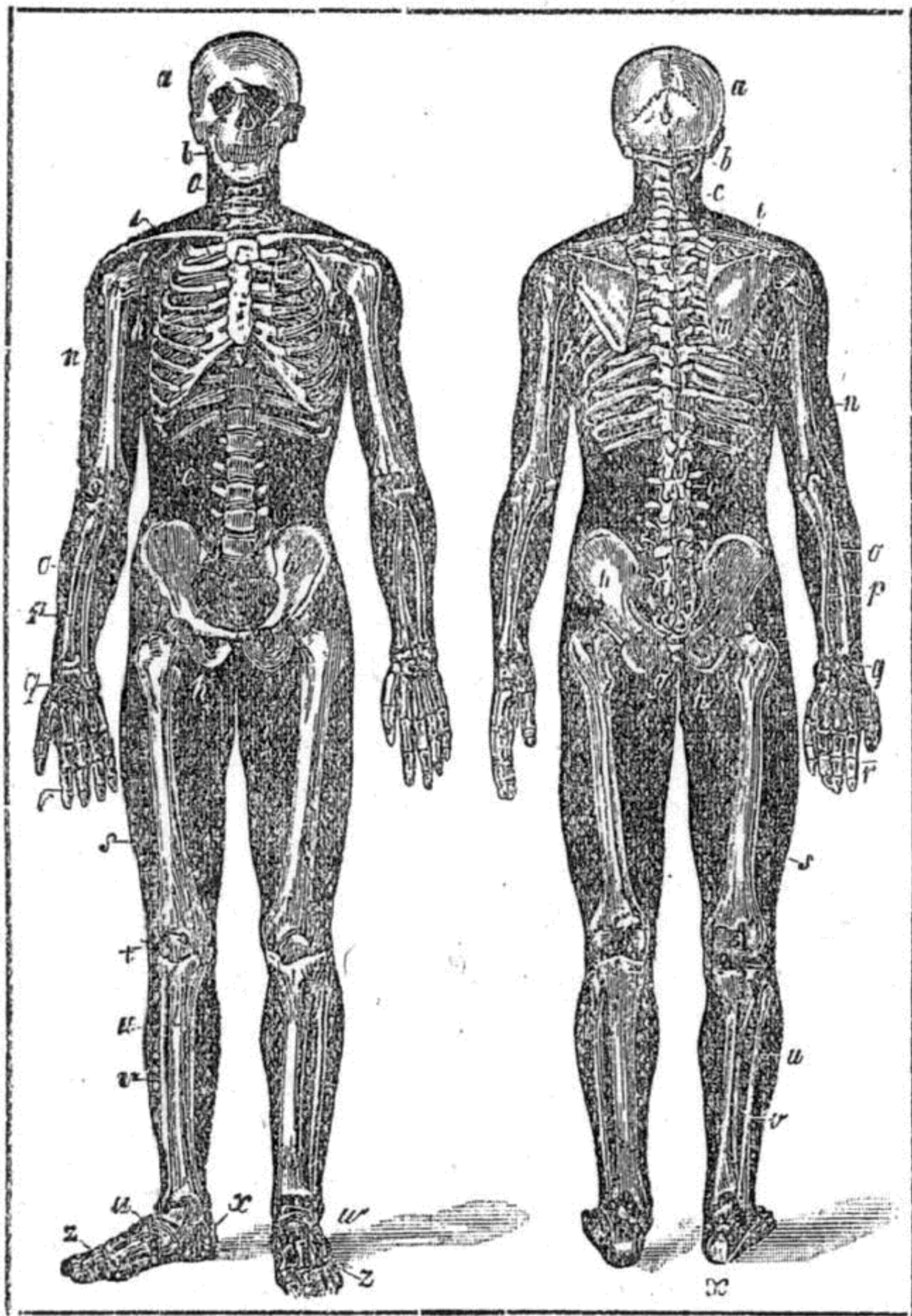


Рис. № 5.

а) Черепъ; б) лицо; с) шейные позвонки; д) спинные позвонки; е) поясные позвонки; ф) крестецъ; г) хвостцовая кость; л) кости таза; и) грудная кость; к) ребро; л) ключица; м) лопатка; н) плечевая кость; о) лучевая кость; п) локтевая кость; р) запястье и пясть; г) пальцы; с) бедро; т) коленная косточка; у) большая берцовая кость; в) малая берцовая кость; w) пятка и плюсна; х) пяточная кость; з) ножные персты.

ныхъ брюшными или поясничными. Съ 12-ю позвонками грудными соединяются ребра, по числу позвонковъ съ каждой стороны, при чемъ, всѣ эти 24 ребра, сочленяясь съ грудною костью, образуютъ грудной ящикъ, въ полости котораго находятся сердце и легкія, а также большія сосуды и нервы.

Посредствомъ мускуловъ, какъ посредствомъ мѣховъ, грудная полость имѣетъ способность расширяться и суживаться, отчего получается процессъ дыханія.

Внизу съ поясничнымъ позвонкомъ соединяется крестцовая кость, съ нижнимъ концомъ которой сдѣлена хвостцовая или копчиковая кость. Справа и слѣва крестцовой кости примыкаютъ кости таза, которыя раздѣляются: вверху подвздошная, спереди лобковая, а внизу сѣдалищная.

Тазовыя, крестцовыя и хвостцовыя кости, соединясь, образуютъ нижнюю часть туловища, гдѣ лежатъ кишки, мочевые и дѣтородные органы. Между грудною и тазовою полостью находятся органы пищеваренія селезенка и почки.

При упражненіяхъ особенное вниманіе должно быть обращено на позвоночный столбъ, который очень часто поддается искривленію, создавая кривобокыхъ, сутулыхъ и горбатыхъ. При пораженіяхъ спинной или поясничной части, создается параличъ ногъ. При движеніяхъ надо слѣдить за груднымъ ящикомъ, который также можетъ уродываться, въ особенности при сдвливаніи его корсетомъ или шнурами юбокъ. Поэтому надо аккуратно и правильно упражняться мышцами рукъ и груди, т. е. ихъ гимнастикой, держа ихъ всегда въ свободномъ состояніи. Тщательно беречься отъ искривленій и вывиховъ бедръ, голеней, колѣнковыхъ и ножныхъ суставовъ, переломы которыхъ получаютъ

отъ нераціональныхъ и насильственныхъ движе-
ній при упражненіяхъ, а также незнанія до ка-
кого вида и мѣры можно развивать различныя
фигуры танцевъ. Въ этихъ случаяхъ танцору ана-
томія—незамѣнимый спутникъ и учитель.





Часть 3.

Современные танцы и изученіе ихъ позицій, упражненій и фигуръ.

Введеніе къ 3-й части.

Приступая къ наукѣ современныхъ танцевъ, каждый учащійся долженъ прежде всего помнить, что танцы имъ будутъ совершаться въ обществѣ, а потому, при изученіи танцевъ, онъ долженъ обращать вниманіе на свой внѣшній видъ, на пріятныя, и въ тоже время совершенно непринужденныя манеры, на тактичность разговоровъ и отсутствіе всевозможныхъ споровъ, насмѣшекъ, осужденій и сплетенъ и, наконецъ, на его умѣніе держаться съ дамой, а дамы съ кавалеромъ, — не жеманничать, не кокетничать, чтобы не дѣлать изъ препровожденія времени въ анцахъ, пошлаго флирта, на который поневолѣ обратятъ вниманіе окружающіе, и который въ обществѣ не долженъ позволять себѣ интеллигентный человекъ. Учащійся долженъ обратить вниманіе на изученіе позицій, такъ какъ безъ полнаго усовершенствованія ихъ по отдѣльности и соединенія ихъ вмѣстѣ нельзя правильно усвоить па и фигуры танцевъ. Танцы субъекта, не изучившаго позицій, будутъ казаться неуклюжими и смѣшны-

ми. Ввиду того, что танцы, какъ и всякое искусство должны быть благопристойны, изящны и красивы, надо избѣгать всевозможныхъ ухарскихъ пристукиваній ногами, размахиваній руками, помня, что такія дѣйствія оскорбляютъ чувство деликатности не только людей высшаго общества — аристократовъ, но и вообще умѣющихъ отличать приличное отъ неприличнаго. Часто изъ вѣжливости эти люди, смотря на такого ухаря-танцора, наружно улыбаются, выказывая якобы удовольствіе, а въ душѣ они его называютъ „хамомъ“.

Въ заключеніе я долженъ сказать, что изучать слѣдуетъ всѣ существующіе бальные и характерные танцы, такъ какъ они, кромѣ физическаго развитія, создадутъ практику, умчатъ манеры танцора и сгладятъ непріятныя угловатости движеній, но танцовать въ обществѣ надо только такіе танцы, къ которымъ исполнитель ихъ способенъ. Это потому, что танцы, какъ и всякое искусство, удаются исполнителю настолько, насколько хватаетъ его способностей въ предѣлахъ личной индивидуальности.

Можно великолѣпно танцовать вальсы и плохо мазурки или отлично умѣть исполнять бытовые, характерныя пляски и въ это же время не станцовать простой польки. Точно такъ же, какъ между художниками: одинъ — прекрасный пейзажистъ, но плохой жанристъ и, наоборотъ. Кромѣ всего этого ученикъ долженъ обратить вниманіе на развитіе ритма, что въ танцахъ, какъ и въ музыкѣ, есть главный фундаментъ или, даже больше, душа этого искусства, безъ чего оно абсолютно непригодно.

Первая позиція.

Первая позиція требуетъ, чтобы каблукъ соединить вмѣстѣ, а носки разставить въ разные стороны. Конечно, надо стараться постепенно приучать ноги держать въ этой позиціи по прямой горизонтальной линіи, что бы, наконецъ, при постановкѣ на нее не ощущалось никакого принужденія и чтобы учащійся могъ бы свободно во время держанія ногъ на первой позиціи присѣдать и вставать.

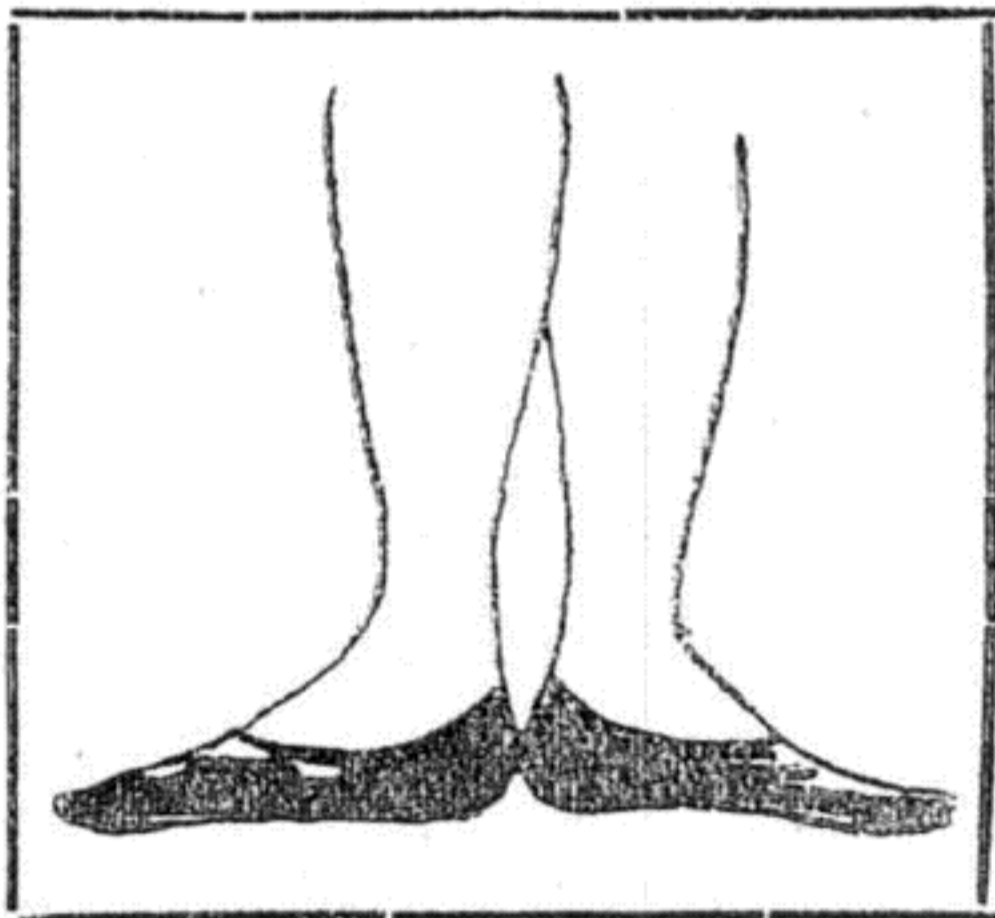


Рис. № 6.

1-я позиція.

Во время упражненій грудь должна выдаваться впередъ, плечи назадъ, а спина вертикально. Присѣдать надо не менѣе трехъ разъ.

Вторая позиція.

Вторая позиція дѣлается изъ первой перестановкой правой ноги въ сторону; при чемъ лѣвая остается на мѣстѣ, а носки, насколько возможно должны смотрѣть въ разные стороны.

Усвоить и присѣдать, какъ въ первой позиціи.

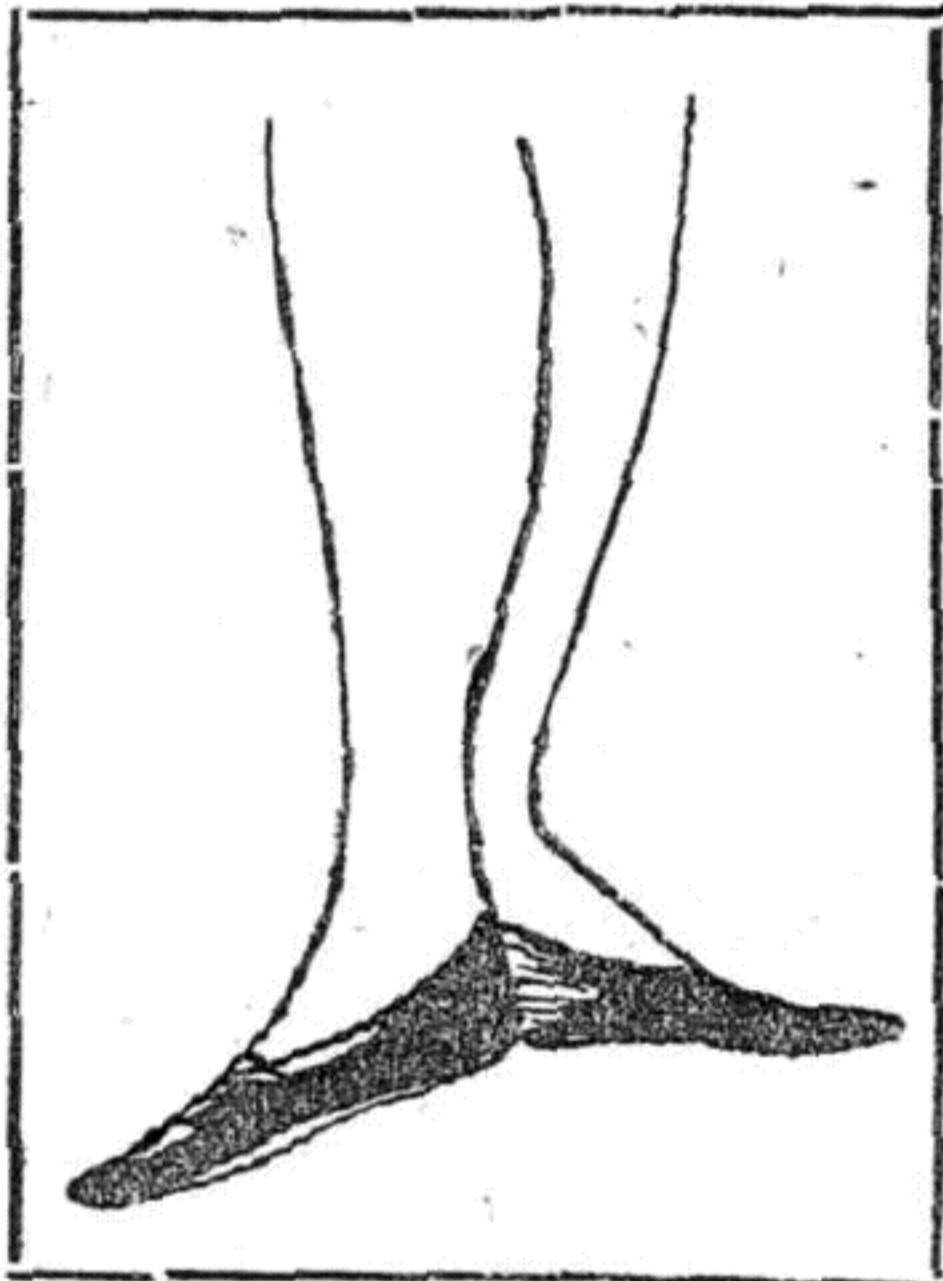


Рис. № 7.

2-я позиція.

Третья позиція.

Теперь правую ногу придвиньте къ серединѣ



лѣвой настолько, чтобы каблукъ правой ноги совершенно плотно прижался къ лѣвой. Это будетъ третья позиція. Въ остальномъ поступать какъ и въ первой позиціи, т. е. присѣдать и подниматься до трехъ разъ.

Рис. № 8.
3-позиція.

Четвертая позиція.

Въ этой позиціи правая нога, будучи въ третьей



позиціи, отставляется впередъ при небольшомъ поднятіи каблука, и опять-таки носками въ разныя стороны. По усвоеніи дѣлается присѣданіе. Эта позиція въ сущности напоминаетъ правильную походку человѣка.

Рис. № 9.
4-я позиція.

Пятая позиція.

Пятая позиція дѣлается изъ четвертой придвиганіемъ каблукѣмъ правой ноги къ носку лѣвой или танцоръ отводитъ правую ногу кругообразно съ своего мѣста, т. е. съ четвертой позиціи и ставитъ ее сзади лѣвой ноги, прижимая къ ней каблукъ правой. Поэтому получается перемѣщеніе ногъ, т. е. правая станетъ позади лѣвой. Остальное какъ и въ первой позиціи.



Рис. № 10.

5-я позиція.

Однако, здѣсь надо добавить о присѣданіяхъ, что при нихъ слѣдуетъ равномерно сгибать обѣ ноги

и, такъ какъ носки при позиціяхъ держатся въ разныя стороны, то и колѣни надо стараться держать въ разныя стороны, т. е. по направленію носковъ.

Присѣданія даютъ большую пользу танцору, ради нихъ ноги его приобрѣтаютъ гибкость, эластичность и силу.





Р И Т М Ъ.

Дѣленіе музыки на такты, а такты на опредѣленный счетъ называется ритмомъ или музыкальнымъ счетомъ.

Ввиду того, что танцы сопровождаются музыкой, они управляются тѣмъ же ритмомъ, т. е. счетомъ, какъ и музыка.

Для начинающаго учиться или непрактиканта въ танцахъ, ритмъ представляетъ сложную задачу, впрочемъ, которая въ концѣ концовъ совершенно легко разрѣшается сама по себѣ.

Я уже сказалъ, что ритмъ есть душа музыки, а также и танцевъ и усвоеніе его зависитъ отъ индивидуальности учащагося и его внутренней способности.

Прежде всего для ритма требуется музыкальный слухъ, воспринимающій быстро опредѣленный счетъ ритмованныхъ произведеній.

Для играющихъ на какомъ-либо инструментѣ ритмъ танцевъ не представляетъ затрудненій, потому что онъ вкоренился въ ихъ мозгахъ, нервахъ и ушахъ и онъ подчиняется ему инстинктивно. Хотя, откровенно говоря, случаются и такіе субъекты, которые играютъ на музыкальныхъ инструментахъ безъ ритма, но у такихъ господъ обыкновенно музыка диллетантская и противная, и такіе субъекты будутъ и въ танцахъ профанами. И такъ, ритмъ есть счетъ даннаго музыкальнаго произведенія.

За большею частью танцы пишутся въ четыре четверти, три четверти, 2 четверти, шесть восьмыхъ и три восьмыхъ.

Въ серьёзныхъ балетныхъ танцахъ или ха-
рактерныхъ ритмуютъ произведенія и болѣе ус-
лаженнымъ счетомъ. Восточные-же или танцы

Потные образцы музыкальнаго ритма.

ЧЕТЫРЕ ЧЕТВЕРТИ.



ТРИ ЧЕТВЕРТИ. (Valse)



ДВѢ ЧЕТВЕРТИ.



ШЕСТЬ ВОСЬМЫХЪ.



ТРИ ВОСЬМЫХЪ.



Рис. № 11.

дикарей пишутъ часто синкопами, т.-е. между
двумя короткими нотами ставится длинная, нача-

до которой получается изъ за удара. По этому неопытныхъ танцоровъ синкопы иногда сбиваютъ со счета.

Конечно, для изученія ритма есть специальная наука, и мы не имѣемъ возможности въ небольшой книжкѣ объяснить всѣ ея подробности, но мало-мальски знающій ариметику можетъ быстро уяснить этотъ счетъ.

Четыре четверти означаютъ, что одинъ цѣлый тактъ музыки дѣлится на четыре равныхъ части, т.-е. считается на четыре: разъ, два, три, четыре, хотя въ этомъ тактѣ количество нотъ, согласно ихъ величинѣ, можетъ быть больше или меньше. При маршахъ четыре четверти считаются на два: разъ два, т.-е. превращаютъ произведеніе въ двѣ четверти. Въ произведеніяхъ въ три четверти считаютъ: разъ, два, три, но вальсѣ музыканты считаютъ на разъ, т.-е., всѣ три четверти такта играютъ на одинъ ударъ:

$$\text{Разъ} = \frac{3}{4}.$$

$$\frac{2}{4} = \text{разъ, два.}$$

$$\frac{6}{8} = \text{разъ, два, три, четыре, пять, шесть.}$$

$$\frac{3}{8} = \text{разъ, два, три, или какъ въ вальсѣ, на одинъ разъ.}$$

Всѣ музыкальныя произведенія танцевъ дѣлятся на „колѣна“, —каждое колѣно, за большую частью, состоитъ изъ 8 тактовъ, которые принято повторять, — слѣдовательно ихъ образуется 16.





Предварительныя упражненія.

Изучивъ, какъ слѣдуетъ, каждую позицію въ отдѣльности, нужно упражняться ими каждый день. Присѣдать надо по счету, что приучаетъ учащагося къ ритму. Присѣданія совершаются на $\frac{3}{4}$ т.-е. при счетѣ: разъ, два, три—внизъ и также вверхъ. Присѣдать надо на всѣхъ позиціяхъ. Впрочемъ, пятая позиція въ балльных танцахъ почти неупотребительна, но очень важна въ балетѣ.

Послѣ позиціи надо перейти къ батманамъ (Ses battemantz), т.-е. къ упражненіямъ движеній ногъ.

Въ хореографіи существуютъ 2 батмана: малый и большой. А эти въ свою очередь дѣлятся на три рода.

- 1) передній батманъ.
- 2) боковой ”
- 3) задній ”

Всѣ батманы начинаются для балльных танцевъ съ 3-й позиціи, а для балетныхъ съ пятой.

1) Малый батманъ.

Передній: отъ третьей позиціи правая нога отодвигается впередъ на носокъ и возвращается

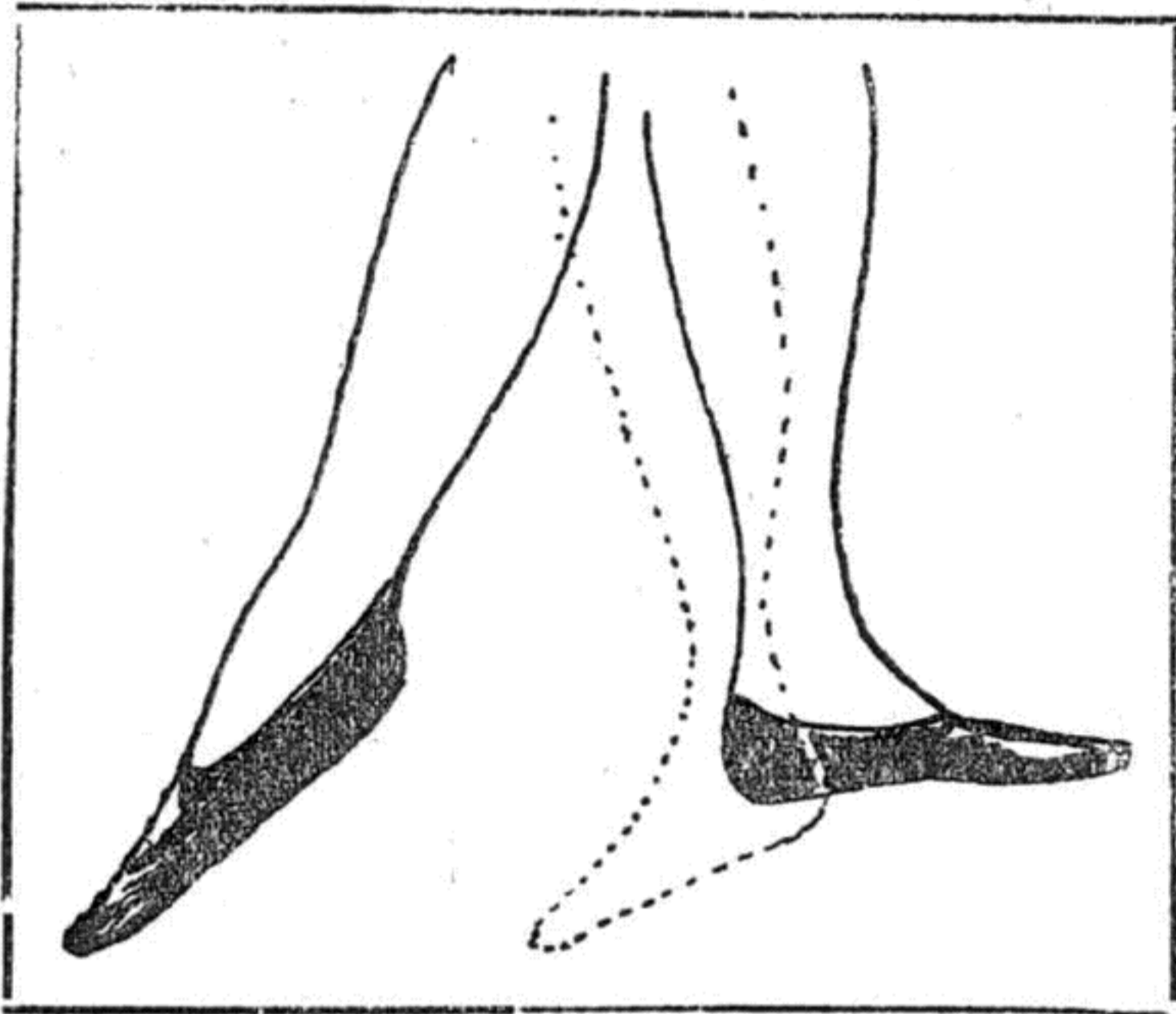


Рис. № 12.

къ третьей позиціи на полный слѣдъ; онъ повторяется 16 разъ, считая на $\frac{2}{4}$, т. е. разъ, два; разъ, два и т.-д.

Боковой: Производить движенія правой ногой съ 3-ей позиціи, носкомъ становясь на вторую позицію и, снова возвращаясь къ третьей, причемъ, надо ставить правую ногу позади лѣвой, опираясь на весь слѣдъ. Обратнo правая нога становится на вторую позицію и, дѣлая движеніе впередъ, становится впереди лѣвой. Такъ повторяется 16 разъ. Счетъ какъ и въ первой.

Задній: Правая нога становится сзади лѣвой въ третью позицію и дѣляетъ движеніе назадъ и обратнo. Повторять 16 разъ при счетѣ въ $\frac{2}{4}$.

2) Большой батманъ.

Передній: Съ третьей позиціи поднимать правую ногу впередъ и возвращаться къ той же позиціи становясь полнымъ слѣдомъ. Продѣлывать 8 разъ на $\frac{2}{4}$.



Боковой: Съ третьей позиціи поднимать ногу въ бокъ и ставить ее назадъ, прижимая плотно къ лѣвой и обратно 8 разъ — на $\frac{2}{4}$.

Задній: Правая нога ставится сзади лѣвой въ третью позицію и поднимается вверхъ и назадъ, опускаясь обратно на полную ступню 8 разъ — на $\frac{2}{4}$.

Тѣ же батманы слѣдуетъ продѣлывать лѣвой ноги.

Рис. № 13

3) Балетные батманы.

Эти батманы дѣлаются точно также, какъ и балетные, но начинаются не съ третьей, а съ пятой позиціи, причемъ требуется, гисадъ, т.-е. при движеніи шаркать ногою.



Шассе и другія упражненія.

Теперь надо постепенно приучаться къ танцевальной ходьбѣ (шассе). Она весьма несложна, но она послѣ позицій, служитъ главнымъ переходомъ къ танцамъ.

Вы встали на третью позицію, причемъ, правая нога у васъ впереди; сдѣлайте три шага: правой, лѣвой, правой и наконецъ, придвиньте лѣвую на ту же позицію такъ, что правая опять будетъ на своемъ мѣстѣ, т.-е. впереди. Назадъ: отступите лѣвой три шага, а правую придвиньте. Выйдетъ лѣвой, правой, лѣвой и придвинется правая. При этомъ дѣлать движеніе корпусомъ, а при четвертомъ соединеніи ногъ, надо становиться на носки. Покачиваніе корпусомъ при этой ходьбѣ образуетъ балансе (balancer)—качаніе; а постановка ногъ на носки и безшумная ходьба предастъ этимъ упражненіямъ видъ танцевъ. Эта ходьба называется шассе (chassé).

Главное достоинство шассе плавно, красиво и безъ лишняго шума шаркать или скользить ногами, и притомъ надо стараться продѣлывать эти движенія на носкахъ.

Извѣстный преподаватель балльных танцевъ артистъ Императорскихъ театровъ Л. П. Стуколкинъ объясняетъ шассе такъ: „Когда мы ходимъ или шагаемъ, то мѣняемъ ноги такъ: правой, лѣвой; правой лѣвой, а для того, чтобы сдѣлать шассе надо переставить одну и ту же ногу два раза. Для шага впередъ, мы переставляемъ

обѣ ноги, а что бы вышло шассе слѣдуетъ сдѣлать полтора шага, и притомъ скользя, а не переставляя ноги. Хотя въ этихъ шассе три движенія, т.-е. ноги переставятся или передвинутся три раза, на примѣръ, — правая, лѣвая, правая, — мы дѣлимъ эти шассе на $\frac{2}{4}$: на первую четверть передвигаются обѣ ноги, на вторую — одна“. А дальше говоритъ:

„Шассе это значить скользить или шаркать ногами такъ, чтобы одна нога сшибала съ мѣста другую и тѣмъ давала бы толчекъ подвигаться впередъ“.

Здѣсь надо замѣтить что во время счета описанное шассе дѣлится на четыре, такъ какъ на шассе приходится 2 четверти, да на каждый шагъ по четверти, итого 4. Второй приѣмъ объясняетъ г. Стуколкинъ такъ:

„Сдѣлать одно шассе, одинъ шагъ и повернуться лицомъ въ другую сторону на той ногѣ, которою вы сдѣлали шагъ впередъ; опять таки вы со считаете четыре, т. к. шассе составитъ 2 четверти, шагъ впередъ — третью, повернутся — четвертую. Оба эти приѣма дѣлаются для того, чтобы дойти до середины даннаго пространства и отступить назадъ, на то мѣсто, съ котораго вы начали. Для того же, чтобы пройти все данное пространство, надо сдѣлать три шассе и считать уже не четыре, а восемь, т. к. три шассе составятъ шесть ($2 \cdot 3 = 6$), шагъ впередъ — семь и повернуться восемь“.

Такъ объясняетъ г. Стуколкинъ учить шассе, но есть учителя, которые для исполненія шассе показываютъ совершенно другія приѣмы, однако я съ своей стороны нахожу, что приѣмы г. Сту-

колкина самые простые, удобнопонятные и не затемняют учащагося, т. е. не заставляют терять лишняго времени на изученіе шассе.

При шассе мы дошли счетомъ до восьми, чѣмъ соединились съ музыкой танцевъ и ея восьмитактною формою.

Хотя шассе есть фундаментъ танцевъ, но ученикъ долженъ еще имѣть представленіе о „па“ и постараться запомнить ихъ, хотя всѣ они состоятъ изъ извѣстныхъ ученику пяти позицій, батмановъ и шассе.

Въ сущности эти па есть тѣже шассе, но только болѣе въ сложномъ видѣ и очень интересны какъ упражненія. Эти па носятъ слѣдующія французскія названія: 1) Les pas élavès, 2) Le pas sûr les'paihtes, 3) Les pas sautés, 4) Les pas balances, 5) Le pas soutenus.

1) Исполняется приговорительнымъ прыжкомъ, продѣлываемымъ при помощи сгибанія колѣна съ остановкою той же ноги, причемъ другая нога удерживается на вѣсу сзади или спереди.

2) При вытянутыхъ колѣняхъ, надо стать на носки, такъ что бы пятки были подняты высоко, отъ чего эти па весьма коротки и малы.

3) Это па служитъ подготовленіемъ къ танцевальному бѣгу или, такъ называемымъ, летучимъ прыжкамъ, при чемъ, надо соблюдать, чтобы опусканіе на носки совершалось красиво и плавно при легкомъ сгибѣ колѣнъ.

4) Это па совершенствуетъ балансъ туловища, которое должно при немъ обязательно сохранять ровное прямое и красивое положеніе. Сна-

чала оно продѣлывается тремя движеніями впередъ правой ногой, т.-е. ея опускаемъ и поднимаемъ; послѣ чего надо становиться на носокъ этой же ноги, стараясь балансировать туловищемъ. Послѣ правой тоже самое дѣлается лѣвой и такъ далѣе.

5) При этихъ па къ выставленной впередъ ногѣ присоединяется — вторая, которая должна быть нѣсколько отодвинута назадъ на носокъ. Послѣ присоединенія этой ноги, продѣлывается второе па...

Когда учащійся въ совершенствѣ изучилъ позиціи, батманы и всѣ упражненія и можетъ ими владѣть совершенно свободно, — онъ можетъ перейти къ изученію танцевъ и ихъ фигуръ. Но какъ нельзя написать слово и фразу, не зная буквъ, такъ нельзя и танцевать неизучивши подготовительныхъ упражненій. Способные ученики, обыкновенно, быстро усваиваютъ эти правила, а потому имъ для нихъ не требуется много времени.





Поклоны и манеры.

Нѣкоторые учителя очень долго и при томъ до мельчайшихъ подробностей останавливаются на поклонахъ и манерахъ своихъ учениковъ, сами не замѣчая того, что вычурность поклоновъ и манеръ создаетъ ихъ угловатость и дѣланность. Значить, получается не польза, а вредъ и изъ субъекта награжденнаго природой физической красотою, получается какая то малоестественная фигура.

Начну съ манеръ.

Ни что такъ не опредѣляетъ воспитаніе и культу челоуѣка какъ манеры. Какъ-бы плоховоспитанный челоуѣкъ не старался скрывать грубости своихъ манеръ они, все таки, помимо его воли выдадутъ его. Хорошо вырабатываются манеры, конечно, съ дѣтства, но разумный челоуѣкъ можетъ, будучи и взрослымъ, сгладить свои недостатки.

Впрочемъ, въ этомъ случаѣ, кромѣ личнаго желанія, воли и школы большую роль играетъ сама природа, наследственность и общество, окружающее субъекта.

Манеры должны быть просты т.-е. руки не должны производить никакихъ особенныхъ, иду-

щихъ въ разрѣзъ правильности суставовъ и мышцъ, человѣка; при разсужденіяхъ съ помощью рукъ, онѣ должны быть согнуты въ суставахъ соединенія плечевой, локтевой и лучевой костей, причемъ слѣдуетъ стараться, управлять одною рукою, а другая, чтобы въ это время была спокойна или, если въ экстазированныхъ моментахъ говорящій помогаетъ своей рѣчи обѣими руками, то онѣ не должны быть симметричны и не должны въ одно и тоже время производить одни и тѣ-же движенія, что будетъ напоминать дергунчика или Петрушку на шалнерахъ. Самое же лучшее и пріятное, когда человѣкъ, разговаривая, совершенно держитъ руки спокойно, т.-е. не машетъ ими, а при необходимости дѣлаетъ легкія движенія кистью руки. Пальцы не надо растопыривать или держать одинъ отъ одного широко; обыкновенно у интеллигентныхъ людей они пріучены быть нѣсколько согнуты къ ладони, причемъ, сгибы должны быть постепенны: наибольшій—мизинца, наименьшій—указательнаго пальца,—большой палецъ нѣсколько соединяется съ указательнымъ. Впрочемъ, такое положеніе пальцевъ необязательно и красиво только въ томъ случаѣ, если это ими дѣлается произвольно,—не натянуто. Иначе это будетъ противно и безобразно. Не надо сгорбливаться, но и не надо выпрямляться столбомъ. Шагать слѣдуетъ не быстро, не дѣлая крупныхъ шаговъ, что въ обществѣ считается неприличнымъ въ особенности, когда еще при этомъ стучать каблуками. Во время разговора съ кѣмъ либо, надо только смотрѣть на того или на тѣхъ съ кѣмъ вы разговариваете и отнюдь не оборачиваться въ ту сторону, гдѣ въ отдаленіи отъ васъ есть другія лица, не принимающія участія въ вашемъ разговорѣ: они могутъ подумать, что

вы ихъ осуждаете или на нихъ сплетничаете. Конечно, смѣшно говорить, что на полъ плевать, сильно сморкаться и хохотать до неприличія нельзя, потому что эти примитивные кодексы нынѣче и мужики прекрасно понимаютъ.

Очень много бы можно сказать о манерахъ и о томъ, какъ держать себя въ обществѣ, но учащійся въ этомъ случаѣ долженъ обратиться къ спеціальнымъ сочиненіямъ, наша же задача заключается въ томъ, что бы объяснить эти правила на столько, на сколько они нужны для танцевальнаго искусства.

Единственно надо знать, что всѣ правила манеръ могутъ быть приняты учащимся тогда, когда онъ при помощи ихъ исполняетъ манеры вполне свободно, недѣланно и когда онъ настолько вкоренился въ немъ, что вошли въ полную привычку и сроднились съ его внутренними наклонностями, какъ что-то необходимое и изящное.

Теперь о поклонахъ.

Поклонъ есть кодексъ вѣжливости, но при этомъ онъ составляетъ часть тѣхъ манеръ, о которыхъ мы только что говорили. По этому, если манеры у васъ некрасивы, то и вашъ поклонъ будетъ угловатымъ и не изящнымъ.

Прежде мужчины отставляли одну ногу въ сторону, а другую предвигали къ ней, т. е. разшаркивались. Теперь такъ дѣлаютъ только дѣти. Мужчина обыкновенно совершаетъ поклонъ наклономъ головы. Правила поклоновъ требуютъ отъ мужчинъ, чтобы они кланялись дамамъ всегда и вездѣ, даже и тогда, когда дама входитъ въ помещеніе послѣ мужчины, а также лицамъ старшимъ по положенію и несравненно старше по лѣтамъ, обязательно первые.

Барышни отвѣчаютъ на поклоны или, вообще, кланяются при помощи реверанса, т. е. легкимъ присѣдавіемъ на одну ногу, отставляя ее въ то же время немного назадъ. Но дамы дѣлаютъ реверансъ только при танцахъ и послѣ нихъ, а въ другое время отвѣчаютъ на поклонъ и кланяются легкимъ наклоненіемъ головы. Для встрѣчъ, прощаній и, вообще, для усиленій поклоновъ принято подавать другъ другу руки и слегка ихъ жать.

При этомъ надо помнить, что дамы и лица старшія подаютъ руки первыми. При при глашеніи танцовать даму, мужчина долженъ подойти къ ней и сдѣлать предъ ней поклонъ головой, при чемъ, руки надо держать отвѣсно.

Усвоивши всѣ необходимыя упражненія и ихъ детали, можно приступить къ изученію танцевъ.

Ввиду того, что считаю вальсъ главнымъ танцемъ, отъ котораго идутъ, какъ отъ дерева отростки, всѣ остальные, я начинаю школу танцевъ съ вальса.



Рис. № 14

Приглашеніе танцовать.



В а л ь с ь.

Видѣли-ли вы когда нибудь полеть ласточекъ? Видѣли-ли вы какъ плавно, какъ спокойно и какъ величественно онѣ кружатся въ громадномъ голубомъ пространствѣ неба, утопая и снова красиво поднимаясь въ этихъ тихихъ и прозрачныхъ волнахъ? Замѣтили-ли вы, сколько въ нихъ граціи, сколько въ эти минуты въ нихъ собственного достоинства, самоувѣренности и въ это же время необыкновенной простоты? Видѣли-ли вы, когда онѣ раздѣлясь по парамъ, вьются въ воздухѣ около другъ друга, еле слышно щебечутъ и мило, и нѣжно, наивно и чисто заигрываютъ другъ съ другомъ? Если вы это все видѣли, то вы уже знаете, что такое вальсъ. Но то вальсъ небесный, а здѣсь вальсъ земной. Тамъ вальсъ управляется невидимымъ жезломъ природы, а здѣсь умомъ человѣческимъ, умѣющимъ управлять собственными манерами и граціей. И тогда, когда человѣкъ сумѣлъ внушить самъ себѣ эту пластику, онъ будетъ въ вальсѣ напоминать собою ласточку, порхающую въ воздухѣ.

Вотъ каковъ по моему долженъ быть вальсъ.

Для изученія на практикѣ вальса, надо непременно изучить шассе, чтобы плавно и скользя на носкахъ, можно было бы танцовать вальсъ. Первый пріемъ вальса какъ, самый легкій, но очень удобный для практики, мы возьмемъ въ два па.

Надо помнить, что музыка вальса идетъ на $\frac{3}{4}$, то первое шассе при своемъ движеніи займетъ 2 четверти и второе — 1 четверть. Но удареніе счета для отчетливости темпа вальса будетъ при первомъ шассе. Такія движенія лучше всего достигать одному, безъ партнера, при чемъ, все это дѣлать безъ прыжковъ, при вытянутыхъ ногахъ и вертѣться исключительно въ правую сторону.

Вотъ второй легкой и простой способъ для изученія вальса.

При началѣ правая нога должна быть впереди; сдѣлайте ею шагъ направо, чѣмъ образуете первое движеніе.

Для второго движенія выдвиньте лѣвую ногу впередъ,—и для третьяго движенія поднимите разомъ оба каблука.

Такимъ образомъ у васъ получится: разъ, два, три.

Теперь, на оборотъ. сдѣлайте движеніе на лѣво—(1); отбросьте правую ногу назадъ—(2), и поднимитесь—(3).

Получилось еще три движенія, а всего съ первыми шесть.

Теперь надо покачиваться изъ стороны въ сторону, при чемъ, при движеніи влѣво,—отодвигается правая нога, при движеніи вправо—лѣвая.

Усваивать эти движенія надо до тѣхъ поръ, пока они не будутъ совершенно свободными.

Обращаю ваше вниманіе на то, что при совместныхъ упражненіяхъ кавалера съ дамой, они начинаются съ разныхъ ногъ.

Примѣрно: кавалеръ—съ лѣвой, дама—съ правой; кавалеръ—съ правой, дама—съ лѣвой. Послѣ такихъ шассе пара дѣлаетъ вращательное дѣйствіе въ правую сторону; послѣ котораго совершаются опять тѣ же движенія. При выдвиганіи

ноги кавалеромъ впередъ, дама должна успѣвать прятать ногу назадъ и на-оборотъ, — иначе танцующіе будутъ наступать другъ другу на ноги.

Вотъ еще способъ, таеъ называемаго, нѣмецкаго вальса, въ три па.

Вы выступаете отрывисто впередъ, но не поднимая ногъ, т. е., исполняя шассе; переставляете ноги, начиная съ правой правой, лѣвой, правой большимъ шагомъ шаркаете лѣвой ногой впередъ, приближаете къ ней правую, ставя ее на пальцы, дѣлаете круговое вращеніе, опуска-



Рис. № 15.

Вальсъ.

етесь на весь слѣдъ и снова выдвигаете правую ногу впередъ, чтобы возвратиться къ первымъ приѣмамъ и безостановочно продолжать танцы.



НОВЫЙ ВАЛЬСЪ.

Въ настоящее время принять какъ въ Парижскихъ салонахъ, такъ и въ русскомъ аристократическомъ обществѣ новый вальсъ.

Для совершенія танца кавалеръ беретъ свою даму правой рукой немного выше талии, при чемъ кисть руки должна быть поставлена нѣсколько вертикально, а локоть опущенъ внизъ. Лѣвая рука кавалера не должна быть вытянута какъ въ обыкновенномъ вальсѣ, а согнута къ себѣ, чтобы рука дамы была совершенно вытянута. Лѣвая рука дамы находится ниже плеча кавалера. Лица танцующихъ должны быть обращены другъ къ другу.

Начинается вальсъ съ балансе, которое производится четыре такта или 12 четвертей. Во время балансе кавалеръ и дама подвигаются впередъ, при чемъ, дама движется спиною впередъ, а кавалеръ ею управляетъ, смотря впередъ по направленію своего движенія. Послѣ балансе идетъ вальсъ въ три па съ легкимъ покачиваніемъ въ лѣвую и правую сторону при нѣкоторой быстротѣ. Послѣ 4-хъ тактовъ вальса, начинается опять балансе, но теперь управляетъ балансе не кавалеръ, а дама, т. е. кавалеръ движется впередъ спиною. Послѣ балансе опять повторяется вальсъ и такъ до конца.

Нужно замѣтить, что при танцованіи этого вальса всѣ движенія его должны быть плавны, граціозны и безшумны. Въ первый разъ этотъ вальсъ былъ исполненъ въ Миланѣ на цвѣточномъ балу въ присутствіи высокопоставленныхъ особъ и аристократовъ, которые остались въ восторгѣ отъ новаго вальса.

П о л ь к а.

Полька, въ сущности, національный танецъ страны, расположенной въ верховьѣ рѣки красавицы Эльбы, Богеміи.

Въ сороковыхъ годахъ 19-го столѣтія она перешла во французскіе салоны, откуда перенесена и къ намъ.

Этотъ легкій, изящный и по темпу быстрый танецъ сразу завоевалъ симпатіи всѣхъ обществъ и до конца девятнадцатаго столѣтія былъ однимъ изъ излюбленныхъ танцевъ на балахъ и вечерахъ.

Но съ появленіемъ разнаго рода современныхъ танцевъ, полька стала утрачивать свою прелесть и нѣжность, а подъ вліяніемъ всевозможныхъ авторовъ-штукарей, ее настолько опошлили, что въ лучшемъ нашемъ обществѣ ее стали избѣгать.

Музыка для польки пишется въ $\frac{2}{4}$ и дѣлится обыкновенно на три части (третья часть трио), предъ первой частью многіе композиторы пишутъ небольшую интродукцію, — въ 4 такта.

Предъ началомъ танца поставьте ноги въ третью позицію. Танецъ начинается кавалеръ съ лѣвой ноги, дама — съ правой, при чемъ и тотъ и другой слегка приподнимаютъ ноги: дама правую, а кавалеръ лѣвую, становясь на носки, затѣмъ дама лѣвую, а кавалеръ правую ногу переставляютъ по тому же направленію, слегка и подпрыгивая, становятся вновь на третью позицію.

Значить:

Танцоръ, ставшій на третью позицію, на разъ выставляетъ лѣвую ногу впередъ, на два придвигаетъ правую, и на три слегка толкаетъ правой ногой лѣвую ногу впередъ.

Во второй разъ повторяетъ па съ правой ноги, при чемъ легко поворачивается на носкъ лѣвой ноги и такъ продолжаетъ этотъ танецъ.

Полька иногда танцуется съ тѣми же па, но безъ тура, т. е. безъ поворотовъ.

Для такихъ фигуръ дама и кавалеръ становятся лицомъ другъ къ другу и идутъ впередъ: дама затылкомъ, кавалеръ лицомъ или на-оборотъ.

Съ такими па полька можетъ танцеваться какъ въ лѣвую сторону, такъ въ правую.



Рис № 16.
Полька.

Въ заключеніе описанія польки я долженъ сказать нѣсколько словъ о положеніи манеръ дамы кавалера во время этого танца.

Кавалеръ долженъ поддерживать даму правою рукою за талию, при чемъ стараться держать даму непринужденно, не слишкомъ близко и не слишкомъ далеко. Выборъ такого разстоянія зависитъ отъ танцующихъ, чтобы легко можно было исполнять всѣ обороты и дви-

женія. Лѣвая рукака валера должна быть не слишкомъ протянута и нѣсколько согнута. Дама должна держать правую руку въ лѣвой рукѣ кавалера, а лѣвою опираться на его руку.

Голова ея должна находиться въ естественномъ положеніи, преимущественно наклонена въ лѣвую сторону. Такъ какъ направленіе танца и переходы на то или другое мѣсто залы зависятъ отъ кавалера, то дама должна повиноваться его движеніямъ, отъ чего тачецъ пріобрѣтаетъ легкость, правильность, а танцоры грацію.

М а з у р к а.

Польша — родина мазурки, поэтому этотъ танецъ и имѣетъ характеръ той націи, гдѣ онъ родился: необыкновенную энергію, гордость, горячность, ловкость и въ тоже время пріятную мягкость и полная грацію.

Нѣкоторые говорятъ, что мягкость въ мазурку внесли французы, гдѣ она привилась какъ балетный танецъ впервые въ парижскихъ салонахъ, но это несправедливо: французы, на-оборотъ, исковеркали у себя этотъ танецъ, сдѣлавъ его достояніемъ всевозможныхъ танцовалокъ средняго пошиба.

Только одна польша можетъ претендовать на правильность и дѣйствительную изящность мазурки. Только одни полячки и поляки могутъ показать истинную красоту этого танца. Мазурка пишется или въ $\frac{3}{4}$, или $\frac{3}{8}$.

Одна извѣстная артистка, изучившая до тонкости этотъ танецъ, объясняетъ такимъ образомъ его правила:

Мазурка начинается глиссадомъ, т. е. плавнымъ движеніемъ ноги. Обыкновенно первый глиссадъ дѣлаютъ съ правой ноги въ продолженіи двухъ четвертей такта, а во время третьей четверти дѣлается легкій прыжокъ тою же ногою.

Тоже самое продѣлывается и съ правой ноги. Таково первое па мазурки.

2-е па, или голубецъ, начинаетъ кавалеръ бокомъ, но лицомъ къ дамѣ, которая находится съ правой его стороны. Первое движеніе начинается съ правой ноги съ легкимъ на ней прыжкомъ, во время котораго дѣлается ударъ каблуконъ правой ноги въ лѣвый каблукъ, далѣе надо отступить лѣвою ногою отъ правой и придвинуть правую къ лѣвой. Значитъ, на 1-ю четверть—легкій прыжокъ съ ударомъ каблука о каблукъ, на вторую—отступленіе лѣвой ноги отъ правой и на третью—приближеніе правой къ лѣвой.

Потомъ тотъ же голубецъ продѣлываютъ съ лѣвой ноги.

Какъ въ первомъ па, такъ и во второмъ фигуры исполняются, принимая во вниманіе начало съ каждой ноги по 4 такта музыки, т. е., позволяю себѣ сказать для большаго разъясненія учащемуся, по 12 четвертей.

На шестую четверть каждыго па надо дѣлать поворотъ лицомъ къ дамѣ, при чемъ этотъ пово-

ротъ дѣлается самостоятельно, т. е. не мѣшая ногамъ для продолженія танца и его ритму.

Послѣ описанныхъ па, обыкновенно дѣлается пристукиванія кавалеромъ. Для этого онъ подь счетъ—разъ, два, три дѣлаетъ короткій бѣгъ на одномъ мѣстѣ съ пристукиваніемъ каблуками.

Первое па мазурки дама дѣлаетъ такъ:

Приподнявши правую ногу, надо на лѣвой прыгнуть и въ тотъ же моментъ приставить къ ней правую. Тоже самое сдѣлать и съ лѣвой ноги. Дамы дѣлаютъ голубецъ такъ же, какъ и кавалеры, но только гораздо мягче и изящнѣй. Словомъ, дамскія па въ мазуркѣ не отличаются отъ шассе, но они должны быть еще плавнѣе и изящнѣе и дама должна заботиться о граціи своей фигуры.

Во время танцевъ дама кладетъ лѣвую руку на правую руку своего кавалера, а правую держитъ или отвѣсно или красиво прижавши ее къ боку. Плечи слѣдуетъ держать по возможности ровно и, не смотря на сильныя движенія мазурки, они должны быть покойны. Голова дамы обращена всегда къ кавалеру. Въ фигурѣ дамы не должны быть излишнія движенія, которыя только погубятъ красоту танца.

Конечно, стройность фигуръ танцующихъ, и легкія и не пошлыя пристукиванія, спокойныя движенія и въ это же время жгучіе и захватывающіе толпу порывы, составляютъ, яко-бы, главные элементы мазурки; но при отсутствіи правилъ и законовъ ея, пропадаетъ красота пластика танцующихъ и изящество ихъ манеръ.

Поэтому на мазурки надо изучать до тѣхъ поръ, пока учащійся не втанцуется настолько въ нихъ, что они ему будутъ казаться легкою шалостью или пріятною забавою, а ритмъ настолько освоится, что ни на одинъ моментъ не уйдетъ во время танцевъ съ ритмомъ музыки, въ особенности съ первою четвертью cadaго такта, которую надо отчетливо выдѣлять для приданія мазуркѣ особеннаго характернаго колорита.





Полька-мазурка.

Полька-мазурка представляет изъ себя очень интересный и изящный танецъ.



Рис. № 17

Мазурка.

Само названіе показываетъ, что онъ является соединеніемъ двухъ танцевъ: мазурки и польки.

Темпъ его такой же, какъ и мазурки, т. е. $\frac{3}{4}$.

Въ немъ; какъ и во всѣхъ балетныхъ танцахъ, кавалеръ руководить дамой и точно также слегка обхватываетъ ее правой рукой за талию, а лѣвой согнутой рукою поддерживаеъ ея правую руку.

Начало:

Ставши въ третью позицію, кавалеръ начинаетъ съ лѣвой ноги, а дама съ правой.

Кавалеръ отставляетъ лѣвую ногу во вторую позицію, ведя носкомъ по полу и становясь на носокъ, а дама дѣлаеъ тоже самое правой ногой.

Получается первое движеніе па: разъ.

Кавалеръ правую ногу подводитъ къ лѣвой на первой позиціи и откидываетъ ее на 2-ю позицію, приподнимая ее немного отъ пола. При чемъ надо замѣтить, что приподнять и откинуть лѣвую ногу надо въ тотъ моментъ, когда приближается къ ней правая.

Дама дѣлаеъ тоже самое съ правой ноги.

Таково второе движеніе: два.

Кавалеръ почти не отдѣляя правой ноги отъ полу, дѣлаеъ слабый прыжокъ этою же ногою, а лѣвую ногу придвигаетъ къ правой сзади, становя ее на носокъ.

Получилось третье движеніе: три.

Такъ образовалось первое па.

Второе па:

Кавалеръ дѣлаетъ первыхъ два движенія перваго па и дѣлаетъ прыжокъ на лѣвую ногу, ступая на носокъ. Дама дѣлаетъ тоже самое съ правой ногой.

Тожe самое дѣлается и съ другой ногой.

При второмъ па кавалеръ дѣлаетъ лѣвымъ плечомъ впередъ, какъ въ полькѣ, для круга и поворота.

Полька-мазурка обыкновенно танцуется въ соединеніи съ полькой, а потому кавалеръ не долженъ злоупотреблять па польки, которое въ это время дѣлится на три, такъ какъ отъ этой односторонности можетъ потеряться характеръ польки-мазурки, что, конечно, и некрасиво, и тривиально. А также, не смотря на веселость этого танца, не надо усиленно при па мазурки отбивать каблуками, такъ какъ это принято только въ дурномъ обществѣ.





КОТИЛЬОНЪ.

Котильонъ можно назвать танцевальнымъ по-пурри, такъ какъ отдѣльнаго танца онъ не представляетъ, а въ него входятъ другіе танцы: мазурка, вальсъ, полька, которые перемежаются съ разными кадрильными или другими какими-либо фигурами.

Котильонъ за большею частью исполняется съ заранѣе приготовленными для него аксессуарами, а въ семейныхъ вечеринкахъ таковыя замѣняются домашними предметами: вѣеромъ, платкомъ, цвѣткомъ, бантикомъ, шляпою, перчаткою, словомъ, какими угодно вещами.

Обыкновенно съ аксессуарами танцуютъ такъ:

Распорядитель танцевъ или одинъ изъ танцующихъ, взявши на себя обязанность распоряжаться, раздаетъ четыремъ кавалерамъ и четыремъ дамамъ какія-либо вещи, записанныя на маленькихъ билетикахъ. Первыя четыре билетика, съ вещами данными дамамъ, кладутъ въ шляпу, изъ которой кавалеры вынимаютъ каждый себѣ билетикъ. Дама, имѣющая вещь, написанную на билетикѣ, вынутомъ кавалеромъ, должна составить его пару.

Вначалѣ котильона всѣ дамы становятся въ одну ширину, а напротивъ ихъ, лицомъ къ нимъ мужчины въ другую.

Распорядитель обходитъ мужчинъ со шляпой съ билетиками для выбора каждому себѣ дамы, послѣ чего предлагаетъ каждой парѣ что-либо протанцовать: вальсъ, польку, мазурку или какой-либо бальный танецъ. Конечно, распорядитель долженъ не ставить танцующихъ въ неловкое положеніе, предложивши иной парѣ такой танецъ, который танцоры или не танцуютъ или танцуютъ дурно.

Послѣ мужчинъ билетики выбираютъ дамы, отъ чего получается перетасовка танцующихъ.

Иногда котильонъ соединяется съ фигурами кадрили, въ серединѣ которыхъ по распоряженію распорядителя и по заранѣ условленнаго знака съ музыкантами, танцуются какія-либо легкія бальные танцы.

Фигуры котильона иногда соединяются съ общепринятыми играми въ жмурки, фанты и т. д., при чемъ наказаніемъ является обязанность протанцовать какой-либо танецъ.

Очень красивая фигура котильона слѣдующая:

Изъ 4-хъ дамъ и 4-хъ кавалеровъ образуется большой кругъ, конечно, согласно помѣщенія. Кавалеры поочереды держатъ за руки дамъ, образуя, такимъ образомъ, ручную цѣпь.

По назначенію распорядителя одинъ изъ кавалеровъ входитъ въ кругъ и поочереды танцуетъ съ каждой дамой какой-либо танецъ, но безпрерывно. Значить, взявши даму, онъ дѣлаетъ съ ней, допустимъ, нѣсколько туровъ вальса, на послѣдней четверти такта оставляетъ ее, беря въ слѣдующую первую четверть другую даму, а эта уходитъ на мѣсто. Когда первый протанцуетъ со всѣми дамами, начинается другой, потомъ третій и четвертый.

Послѣ кавалеровъ выбираютъ себѣ танцора дамы.

Эта фигура котильона будетъ только тогда интересной, когда какъ мужчины, такъ и дамы подготовлены къ перемѣщенію, чтобы не произошло непріятной сумятицы и некрасивыхъ перерывовъ тактовъ музыки, что произведетъ потерю танцевальнаго ритма.

Въ первый разъ такой котильонъ авторъ этой книги, по просьбѣ присутствующихъ, ставилъ на вечерѣ въ Дворянскомъ Собраніи нѣсколько лѣтъ тому назадъ.

Интересенъ котильонъ и съ спеціально заранее приготовленными для него аксессуарамн: хлопучками съ разными мужскими и дамскими костюмами, оригинальными вѣерами, вѣнками, бантиками, ленточками, духами и т. д.

Котильонъ иногда дѣлается съ разными дѣтскими играми: съ удочками для ловли рыбы, съ мячиками, съ флагами и тому подобными игрушками.

Котильонъ весь находится во власти распорядителя и чѣмъ онъ новѣе, чѣмъ задуманъ умнѣе, тѣмъ онъ больше оживить общество и доставить танцующимъ громадное удовольствіе.

Въ котильонѣ допускаются шутки надъ танцующими и остроты, но въ такой формѣ, чтобы эта шутка была милою забавою, какъ для общества, такъ и для того, надъ кѣмъ шутятъ, иначе это будетъ равняться дерзости и можетъ произвести недоразумѣніе, а распорядитель въ этомъ случаѣ докажетъ, что онъ не пригоденъ для такихъ общественныхъ танцевъ, какъ котильонъ и, вообще, не долженъ браться за трудную обязанность быть распорядителемъ, который долженъ уметь руководить обществомъ для его непринужденнаго и безобиднаго веселія.





Французская кадрили.

Французская кадрили танцуется въ четверомъ: двою мужчинъ и двѣ дамы.

Обѣ пары становятся другъ противъ друга, при чемъ, дамы съ правой стороны каждаго кавалера.

Передъ каждой фигурой надо выждать первые восемь тактовъ музыки, т. е. не танцовать. Это правило соблюдается для того, чтобы танцующіе не сбивались съ общаго ритма и подготавливались къ нему первыми восемью тактами музыки каждой фигуры.

Кадрили обыкновенно пишется: 1, 2, 4, 5 и 6 въ $\frac{2}{4}$, а 3-я— $\frac{6}{8}$. При чемъ, шестая имѣетъ темпъ галопа.

1-я фигура.

Обѣ пары одновременно начинаютъ первую фигуру переходомъ на мѣсто своихъ визави (*Vis-à-vis*), дѣлая легкое шассе. Такой переходъ называется шеномъ.

Послѣ чего, кавалеръ становится лицомъ къ лицу своей дамы и дѣлаетъ балансе направо, по-

томъ 4 па назадъ (Марше) и туръ де-Манъ (tour de main). т. е. кавалеръ беретъ свою даму за руку и дѣлаетъ кругъ на мѣстѣ, послѣ котораго, какъ дама, такъ и онъ становятся на свои мѣста.

Теперь дамы дѣлають шенъ де-дамъ (Chain de dames). Каждая дама, оставивши свое мѣсто, переходитъ къ кавалеру визави, который, сдѣлавши съ своего мѣста одно шассе, подаетъ дамѣ-визави правую руку. А дамы въ свою очередь дѣлають три шассе.— Въ первомъ каждая изъ дамъ подаетъ другой дамѣ правую руку, во второмъ, опустивши правую, даетъ лѣвую кавалеру-визави и при третьемъ шассе дѣлаетъ кругъ въ правую сторону. Послѣ этого дамы переходять на свои мѣста и дѣлають шенъ де-дамъ съ своими кавалерами. Потомъ дѣлается обѣими парами променадъ (promenade), т. е. переходъ кавалера съ своей дамой на мѣсто своихъ визави, которые совершаютъ тоже самое, при чемъ кавалеръ правой рукой беретъ правую руку своей дамы, а лѣвою — лѣвую, иначе говоря, крестообразно. Съ такимъ положеніемъ рукъ променадъ и совершается и заканчивается шеномъ съ переходомъ на свои мѣста, какъ это было въ началѣ.

Итакъ первая фигура кадрили состоитъ:

Шенъ	8	тактовъ.
Балансе	4	”
Туръ де-манъ	4	”
Шенъ де-дамъ	8	”
Променадъ.	4	”
Шенъ	4	”
<hr/>		
Итого	32	такта.

2-я фигура.

Вторая фигура начинается дамой, но это не обязательно, она может начинаться и мужчиной, что зависит от общего соглашения.

Дама дѣлаетъ передъ кавалеромъ визави четыре шага впередъ, четыре шага назадъ (анаванъ-де), потомъ четыре шага направо и четыре шага назадъ (анаванъ-э-анарьеръ) и при переходѣ встрѣчается правымъ плечомъ (траверсе). Затѣмъ возвращаясь на мѣсто съ своимъ кавалеромъ, дѣлаютъ крестообразное движеніе (шассе Круазе) направо 4 и налево 4. Дальше происходитъ встрѣча со своими визави при 4 тактахъ (балансе) и, возвратившись, дѣлаютъ кругъ на своихъ мѣстахъ 4 т. (туръ де-манъ). Само собой разумѣется, что вторая пара послѣ первой дѣлаетъ тоже самое, что и первая.

Вторая фигура состоитъ:

Анаванъ де-акарьеръ	4 такта.
Адруать э-аканьеръ	4 „
Траверсе	4 „
Шассе круазе	4 „
Балансе	4 „
Туръ де-манъ	4 „
Итого.	24 такта.

Эти 24 такта повторяются.

3-я фигура.

Начинавшая дама вторую фигуру, начинаетъ и третью съ кавалеромъ визави, дѣлая траверсе,

т. е. переходъ: кавалеръ на мѣсто визави-дамы, а дама на мѣсто кавалера, а потомъ совершаютъ обратное траверсе, становясь на свои мѣста, причемъ, каждый кавалеръ даетъ лѣвую руку дамѣ визави, а правую своей дамѣ, исполняя шассе анарьеръ, то есть ходъ назадъ; въ это же время дамы продѣлываютъ шассе анаванъ (шагъ впередъ). Послѣ этого дѣлаютъ кавалеры шассе анаванъ, а дамы шассе анарьеръ. Затѣмъ кавалеръ, держа руки своей дамѣ, дѣлаетъ ходъ или променадъ на мѣсто визави, гдѣ оставляетъ свою даму, съ дамой визави, а самъ дѣлаетъ шассе впередъ, назадъ, въ бокъ и назадъ. Послѣ чего беретъ свою даму за руку, а другой кавалеръ-визави свою и дѣлаютъ вмѣстѣ шассе впередъ и назадъ и становятся на свои мѣста.

Значить:

Траверсе туда и обратно	4 такта.
Балансе—въ четверомъ	4 „
Променадъ.	4 „
Шассе анаванъ, шассе анарьеръ съ визави	4 „
Шассе кавалеръ съ дамой.	4 „
Шенъ на свои мѣста.	4 „

Итого. 24 такта.

Всѣ 24 такта въ томъ же порядкѣ повторяются.

4-я фигура.

Дама даетъ руку своему кавалеру и дѣлаетъ съ нимъ 2 такта впередъ и 2 такта назадъ, послѣ чего оставляетъ своего кавалера и переходитъ къ своему визави, становясь по лѣвую его руку. Въ то же время тотъ кавалеръ дѣлаетъ шассе впередъ и назадъ, послѣ чего дамы дѣлаютъ шенъ

и на третьемъ шассе расходятся. Слѣдующая дама дѣлаетъ движеніе вправо и становится съ лѣвой стороны кавалера, при чемъ кавалеръ будетъ въ срединѣ между дамами, а другой кавалеръ переходитъ на сторону визави (траверсе), проходя между дамъ и становясь по лѣвую сторону кавалера-визави. Финаль 4-й фигуры: кавалеры и дамы становятся по своимъ мѣстамъ лицомъ къ лицу, исполняютъ балансе и туръ де-манъ, т. е. совершаютъ круговращеніе подъ музыку.

Значить:

Шассе анаванъ и шассе анарьеръ	4 такта.
Шенъ двухъ дамъ, а для кавалеровъ траверсе	4 "
Балансе и туръ де-манъ	8 "
<hr/>	
Итого	16 тактовъ.

Эти 16 тактовъ повторяются.

5-я фигура.

Пятая фигура начинается первой парой за руку. Дама и кавалеръ дѣлаютъ 2 такта впередъ, два такта назадъ. Послѣ чего дама переходитъ къ кавалеру-визави и становится по лѣвую его сторону; значить, кавалеръ находится въ срединѣ между двухъ дамъ на своемъ мѣстѣ. Другой же кавалеръ дѣлаетъ въ это время шассе впередъ и назадъ. Послѣ чего дѣлаютъ эти шассе кавалеръ-визави съ дамами. Теперь кавалеръ съ двумя дамами стоятъ на мѣстѣ, а кавалеръ-визави дѣлаетъ шассе-соло: анаванъ, анарьеръ, де-коте и анарьеръ, въ заключеніе же беретъ правою рукою лѣвую руку своей дамы и дѣлаетъ променаль полукругомъ въ лѣвую сторону и становятся на мѣста своихъ визави. Другая пара въ тоже время

дѣлаеть тоже самое, что и первая.

Значить:

Дама съ кавалеромъ дѣлають противъ своихъ визави шассе впередъ и назадъ и переходять на мѣста визави.

Кавалеръ съ двумя дамами дѣлають шассе по 2 раза впередъ и назадъ.

Соло одного кавалера.

Променады и деми-шенъ на свои мѣста.

6-я фигура.

Шестая фигура танцуется сначала какъ вторая, только съ прибавленіемъ галопа. Танцюющіе дѣлають 4 па галопа и съ галопомъ отходятъ на свои мѣста. Потомъ съ тѣмъ же галопомъ дѣлають траверсе, т. е. переходять на мѣста своихъ визави, придерживаясь правой стороны. Потомъ опять галопомъ дѣлають 4 па противъ своихъ визави и переходять съ галопомъ же на свои мѣста. Послѣ чего исполняется 2-я фигура. Галопъ, 2-я фигура и галопъ.

Значить:

Галопъ обѣихъ паръ другъ противъ друга.

Траверсе галопомъ на мѣста визави и обратно на свои.

2-я фигура.

4 па галопа другъ противъ друга.

Траверсе галопомъ на мѣста визави и обратно на свои мѣста.

Исполняться кадрили должна спокойно безъ шаржа и въ особенности въ шестой фигурѣ галопъ не долженъ быть безшабашной и безобразной пляской, такъ какъ кадрили семейный и общественный танецъ, служащій для общаго удовольствія и массоваго развлечения.



Лансье.

„Les lanciers“ Quadrile de la cour.

Кадриль лансье или уланская кадриль произошла изъ французской, но когда и кѣмъ она составлена совершенно неизвѣстно.

Французскую кадриль обыкновенно танцуютъ двѣ пары, т. е. въ одно и то же время могутъ танцовать и много паръ, но всѣ онѣ должны раздѣлиться по двѣ пары, чтобы составить кадриль.

Въ лансье участвуютъ четыре пары, такъ что по отношенію другъ друга кромѣ визави и первой пары, будутъ танцовать контръ визави. Каждый кавалеръ, найдя себѣ даму, становится въ карре, (Carré построение четырехугольникомъ).

a и *a* первая пара; визави ея *г* и *г*, а контръ-визави *б* и *б*, *в* и *в*.

Начинать танецъ можетъ и дама, и мужчина, это зависитъ, какъ и во французской кадрили, отъ соглашенія.

Допустимъ, что начинаетъ кавалеръ.

1) Кавалеръ оставляетъ свою даму и подходитъ къ дамѣ-визави, дѣлая съ ней шассе впередъ и назадъ, и одинъ туръ. Послѣ чего становятся на свои мѣста.

2) Кавалеръ беретъ свою даму за руки и дѣлаетъ променадъ, а другой кавалеръ въ это время дѣлаетъ шенъ на мѣста своихъ визави, пропуская кавалера и даму въ середину во время ихъ променада.

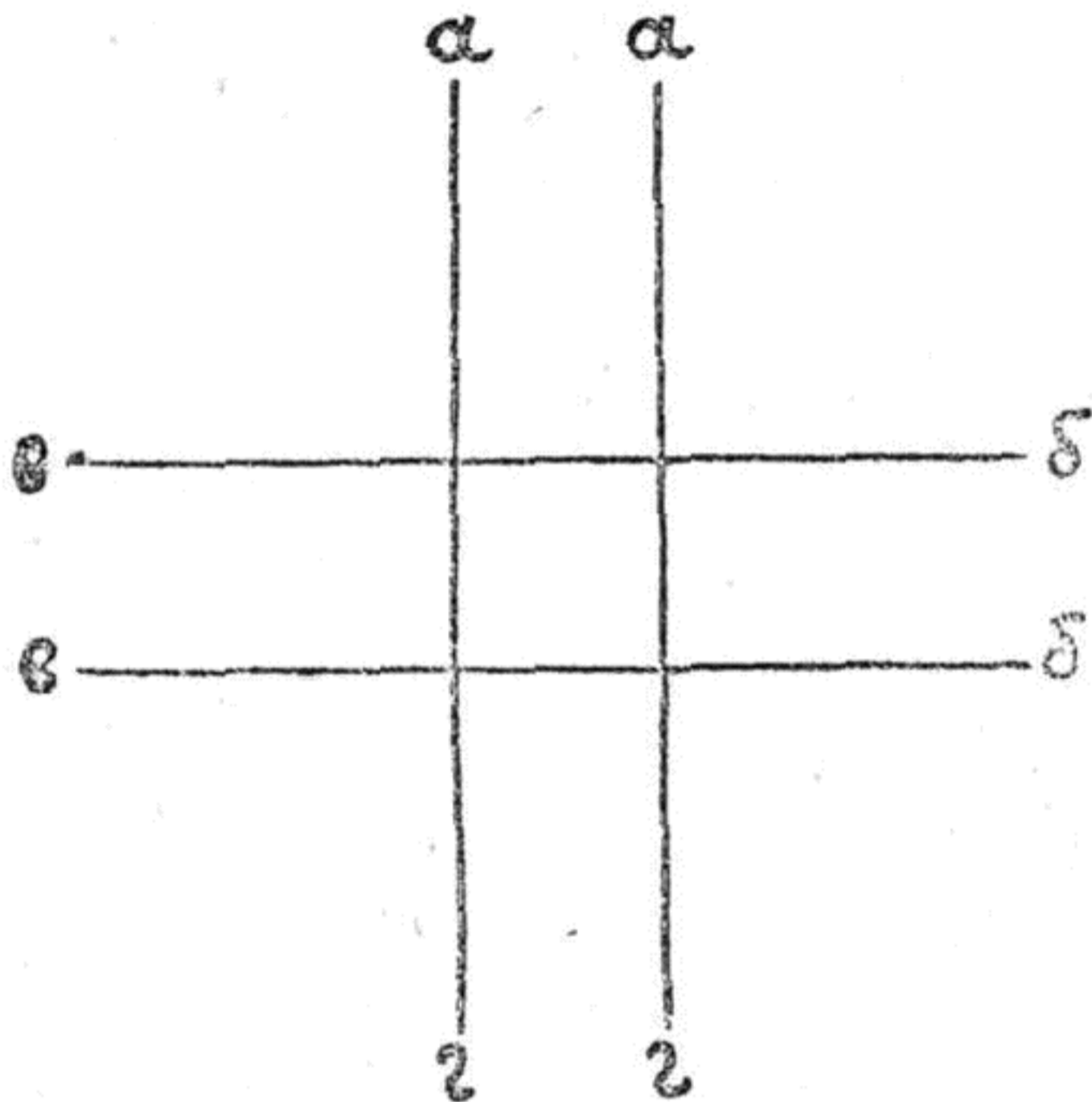


Рис. № 18

Расположеніе танцующихъ.

3) Первый кавалеръ съ своей дамой идутъ на свое мѣсто, а второй съ дамой на свое, проходя между кавалеромъ и дамой.

4) Оба кавалера поворачиваются въ лѣвую сторону и отдають привѣтствіе поклонами дамамъ контръ-визави, дамы имъ отвѣчаютъ легкимъ реверансомъ. Послѣ этого кавалеры отдають поклоны своимъ дамамъ, которыя имъ также отвѣчаютъ реверансами. Въ заключеніе всѣ четыре дамы дѣлають съ своими кавалерами баланс и туръ-де-менъ.

По окончаніи танцевъ первой пары, то же самое дѣлаютъ и вторыя пары, контръ-визави.

2-я фигура.

1) Дама даетъ руку своему кавалеру и они исполняютъ шассе впередъ, назадъ и впередъ и кавалеръ ставитъ даму въ правый противоположный уголъ лицомъ къ себѣ. (Такъ какъ всѣ танцующіе стоятъ въ квадратѣ, то противоположный правый уголъ не трудно опредѣлять во время танцевъ).

2) Съ послѣднимъ шассе впередъ дама и кавалеръ становятся другъ противъ друга лицомъ и дѣлаютъ одновременно шассе назадъ, балансе и туръ де-манъ.

3) Кавалеръ отходить въ лѣвую сторону къ парѣ контръ-визави, а дама къ другой парѣ контръ-визави.

4) Первый кавалеръ беретъ за руку даму контръ-визави лѣвою рукою, а его дама подаетъ правую руку кавалеру контръ-визави. Тоже самое дѣлаетъ и другая пара.

5) Всѣ танцующіе, взявшись за руки, становятся въ двѣ шеренги и дѣлаютъ шассе впередъ и назадъ согласно музыки.

6) Каждый кавалеръ съ своею дамою дѣлаетъ туръ де-менъ и становится на мѣсто.

Тоже самое повторяютъ сначала другія пары.

3-я фигура.

1) Третью фигуру начинает дама съ кавалеромъ-визави шассе впередъ, назадъ и впередъ, послѣ чего отдають другъ другу поклоны и становятся на свои мѣста.

2) Дама дѣлаетъ шассе впередъ и подаетъ руку своей визави; это же дѣлають дамы контръ-визави, при чемъ, образуется крестъ и доходятъ до кавалеровъ-визави и съ ними дѣлають кругъ на мѣстѣ.

3) Дамы, взявшись правыми руками, доходятъ до своихъ кавалеровъ и дѣлають съ ними кругъ влѣво. Поклонъ и становятся на мѣста. Фигуру начинаютъ слѣдующая пара сначала.

4 я фигура.

1) Кавалеръ беретъ даму за лѣвую руку, дѣлаетъ около себя кругъ въ лѣвую сторону, оставаясь самъ на мѣстѣ.

2) Сдѣлавши три шассе, дама съ своимъ кавалеромъ становятся направо и дѣлають другъ другу поклонъ. Кавалеръ снова ее обводитъ вокругъ себя въ лѣвую сторону и становится напротивъ контръ-визави съ лѣвой стороны, дѣлая взаимный поклонъ.

3) Каждый кавалеръ дѣлаетъ съ своей дамой балансе и туръ-де-менъ, что дѣлають и контръ визави.

4) Каждая пара, слѣлавши шенъ туда и сюда, становится на свое мѣсто.

Тоже самое сначала повторяють и слѣдующія пары.

5-я фигура.

1) Начинается общимъ шеномъ, при чемъ кавалеры идутъ въ правую сторону, а дамы въ лѣвую. Дѣлается это такъ:

Каждый кавалеръ беретъ свою даму лѣвою рукою за лѣвую, а встрѣтись съ дамою контръ-визави, подаетъ ей правую руку, при встрѣчѣ же съ визави даетъ ей лѣвую руку. Когда же встрѣчаетъ свою даму, то безъ подачи ей руки, дѣлаетъ предъ нею поклонъ, въ то же время и остальные кавалеры кланяются визави-дамамъ, при чемъ, тѣ отвѣчаютъ реверансомъ.

2) Кавалеры отправляются на свои мѣста, гдѣ дѣлаютъ своимъ дамамъ поклоны. Онѣ отвѣчаютъ имъ реверансами. Послѣ чего всѣ дѣлаютъ балансе и туръ-де-менъ. Таково вступленіе въ пятую фигуру.

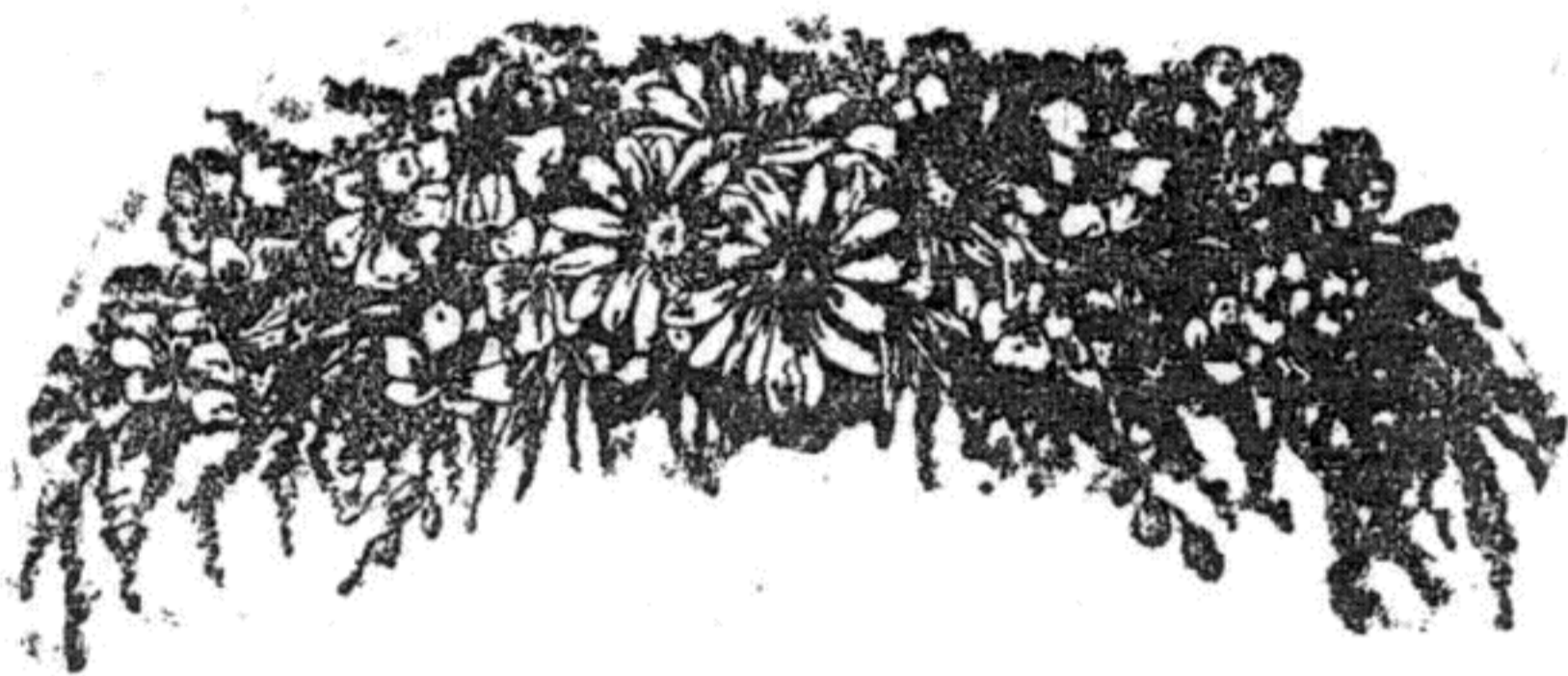
3) Ставши на свое мѣсто, кавалеръ обводитъ даму свою въ кругу танцующихъ и становится къ кругу, чтобы составить одну колонну, т. е. стать пара за парой. Всѣ четыре пары, образуя одну колонну, дѣлаютъ шассе, круазе и балансе, при чемъ дамы на лѣво впереди своихъ кавалеровъ, а кавалеры на право сзади своихъ дамъ.

4) Кавалеры и дамы дѣлаютъ променадъ: (прогулку): дамы—направо, кавалеры—налѣво, описывая полукругъ въ разныя стороны, а при встрѣчѣ кавалеры соединяются со своими дамами руками и ведутъ ихъ снова въ одну колонну.

5) Дамы и кавалеры раздѣляются по сторо-

нашь, становясь другъ противъ друга (*vis à vis*), дѣлають четыре шага впередъ другъ къ другу и четыре шага назадъ. Послѣ чего дамы со своими кавалерами дѣлають туръ-де-менъ и становятся на свои мѣста съ поклонами. Повторяется шенъ съ новой пары и такъ до конца. Послѣдній шенъ дѣлается безъ поклоновъ, чѣмъ и кончается лансъ.

Въ общемъ лансъ сложный танецъ и для него требуется практика въ присутствіи опытнаго учителя и всѣхъ танцоровъ, иначе его нельзя уяснить; а теорія можетъ только дать начальное представленіе объ этомъ танцѣ, являясь подготовительнымъ курсомъ для практики.





Г а л о п ъ.

Въ новѣйшихъ учебникахъ обыкновенно галопъ не помѣщаютъ, потому что не причисляютъ его къ балльнымъ танцамъ, а къ театральнымъ или балетнымъ.

Съ одной стороны это и правильно, но съ другой—лишено основанія.

Во-первыхъ, если существуетъ кадрили, то всѣмъ извѣстно, что шестая фигура его состоитъ изъ галопа и второй фигуры, а во-вторыхъ, на галопа своею быстротою развиваютъ въ танцорѣ большую ловкость, что, конечно, необходимо при всякомъ танцѣ.

Музыка галопа пишется, какъ и польки, въ $\frac{2}{4}$, но темпъ галопа *presto*, то-есть самый быстрый.

Да оно и понятно:

„Galop“ въ переводѣ на русскій языкъ означаетъ — скачка.

Кавалеръ беретъ свою даму правою рукою за талию, а лѣвою держитъ правую руку ея, при этомъ лѣвою же рукою дама опирается на середину правой руки кавалера.

Па галопа:

Надо встать въ первую позицію лѣвою ногою и выступить на одинъ шагъ во вторую позицію, послѣ чего къ каблукъ лѣвой ноги предвигается серединою правая нога, при этомъ лѣвая нога

движется, скользя по полу, не касаясь каблучкомъ.

Кавалеръ па галопа долженъ начинать всегда съ лѣвой ноги, а дама съ правой.

Сначала исполняются 4 па, а потомъ танцующіе повертываются какъ въ вальсѣ, дѣлая движеніе впередъ и назадъ и снова повторяютъ 4 па, но теперь кавалеръ съ правой ноги, а дама съ лѣвой.

Такимъ образомъ продолжаютъ галопъ кругомъ залы, переходя на быстрый вальсѣ въ два па, согласно темпа музыки.

Па-де-патинеръ.

Па-де-патинеръ является современной полькой. Красивый, изящный и легкій танецъ.

При первомъ па дама и мужчина подаютъ другъ другу правыя и лѣвыя руки, т. е. скрещиваютъ ихъ и идутъ съ темпомъ польки лицомъ къ лицу впередъ.

Начинаютъ оба съ правой ноги, считая разъ, два, три. Первое па дѣлается въ правую сторону, второе въ лѣвую и такъ восемь па: въ правую, — лѣвую; въ правую, — лѣвую.

Послѣ восьми тактовъ танцующіе разъединяются и удаляются другъ отъ друга на небольшое разстояніе, смотря другъ другу въ лицо.

Наконецъ, дѣлаютъ па на одномъ мѣстѣ, подаютъ другъ другу правыя руки и мѣняются мѣстами.

На перемѣну мѣстъ должно уйти два па, послѣ снова танцуютъ другъ противъ друга два па, во время которыхъ скрещиваютъ снова руки и танецъ повторяется столько разъ, сколько пожелаютъ танцующіе.



Па-де-катръ.

Музыка па-де-катра обыкновенно пишется въ $\frac{6}{8}$.

Фигура 1-я. Встать въ третью позицію, правую ногу впередъ, затѣмъ поднять правую ногу и въ одно и тоже время,—при счетѣ разъ, слегка и одпрыгнуть на лѣвой ногѣ, при счетѣ два,—опустить ногу на полъ, при счетѣ три,—шагнуть впередъ лѣвой ногой, при счетѣ четыре,—шагнуть впередъ правой. Затѣмъ слегка подпрыгнуть на правой и въ одно и тоже время поднять лѣвую—(разъ); опустить лѣвую ногу на полъ (два);—сдѣлать шагъ правой впередъ—(три); шагнуть впередъ лѣвой—(четыре) и т. д.

Теперь кавалеръ съ лѣвой стороны, дама съ правой. Кавалеръ держитъ правой рукой лѣвую руку дамы, описаннымъ па дѣлаютъ цѣлый кругъ, и остановившись на серединѣ, расходятся: кавалеръ налѣво, дама направо. Затѣмъ тѣми же па дѣлаютъ полкруга, сходятся вмѣстѣ и становятся визави.

Дама подаетъ кавалеру лѣвую руку, кавалеръ дамѣ—правую. Въ такомъ положеніи идутъ впередъ при слѣдующихъ па: дама дѣлаетъ правой ногою, а кавалеръ лѣвою впередъ, въ тоже время оба волочатъ по полу: дама лѣвую ногу, а кавалеръ правую, становясь въ третью позицію при каждомъ шагѣ; затѣмъ, придвигаютъ ноги: дама лѣвую къ правой, а кавалеръ правую къ лѣвой.

✕



Ша-де-слань.

Этотъ испанскій характерный танецъ, иначе называется Еспаньолой.

Кавалеръ беретъ правую руку дамы лѣвою рукою и, обернувшись къ ней полуоборотомъ, и, приподнявши нѣсколько ее правую руку, дѣлаетъ движеніе впередъ, при чемъ, дама сгибаетъ корпусъ въ лѣвую сторону, а кавалеръ въ правую.

Дальше кавалеръ отставляетъ въ бокъ правую ногу, а дама лѣвую и оба дѣлаютъ глассе, т. е. скользящее по полу движеніе, при споконномъ положеніи корпуса.

Дама исполняетъ глассе лѣвою ногою, кавалеръ правою.

Затѣмъ мѣняются руками и повторяютъ все описанное только съ другихъ ногъ. Значить: дама съ лѣвой ноги, кавалеръ съ правой.

Въ заключеніе танцующіе становятся въ положеніе вальса, дѣлаютъ боковое глассе въ 4 такта и переходятъ на красивый бойкій вальсъ.

По желанію можно повторять танецъ сначала, переходя на вальсъ.

Съ такимъ па танцюющіе проходятъ впередъ и отпускаютъ другъ отъ друга руки, дѣлаютъ поклоны: дама глубокой реверансъ, отставляя правую ногу назадъ, какъ-бы желая стать на одно колѣно. Далѣе, она сгибаетъ правую ногу, и крѣпко опирается на нее, а лѣвую вытягиваетъ впередъ, наклоня къ ней весь корпусъ. Кавалеръ кланяется дамѣ продолжительнымъ головнымъ поклономъ.

По окончаніи поклоновъ въ тактъ музыки идутъ назадъ и, становясь задомъ другъ къ другу, начинаютъ продѣлывать тѣ же па, только дама дѣлаетъ шагъ назадъ съ правой ноги, волоча лѣвую и становя ее въ третью позицію въ тактъ музыки, а кавалеръ ступаетъ лѣвой ногой назадъ, а правую волочить. Съ этими па они доходятъ до середины зала, останавливаются, отдають другъ другу описанные поклоны и въ тактъ музыки идутъ впередъ первоначальными па, т. е. повторяя сначала танецъ.



Танецъ тѣней.

Этотъ новый танецъ исполняется или въ залѣ при слабомъ цвѣтномъ освѣщеніи, или въ лунную

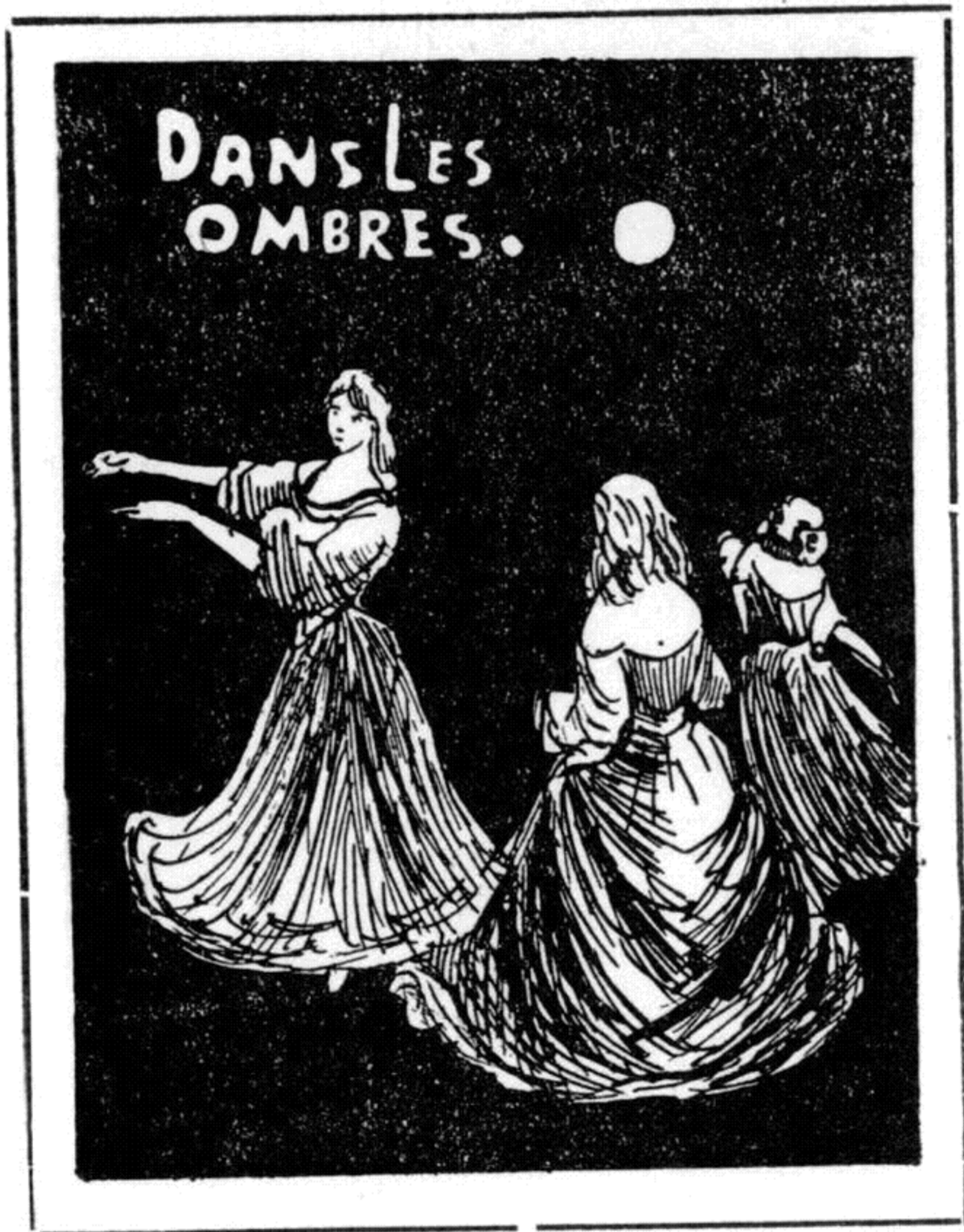


Рис. № 19 Танецъ Тѣней.

лѣтнюю ночь въ саду, или на площадкѣ на открытомъ воздухѣ.

Музыка играетъ вальсъ подь сурдинку.

Вначалѣ танцуютъ одни дамы, потомъ одни кавалеры, а въ заключеніи вмѣстѣ и дамы, и кавалеры, но только вальсируетъ каждый по отдѣльности, то есть, не парами.

Само по себѣ разумѣется, что весь танецъ построенъ на свѣтовомъ эффектѣ, дабы танцующіе имѣли возможность изобразить ночныя тѣни.

Медвѣдь.

Le célèbre pas de L'ours.

Медвѣдь новѣйшій танецъ, составленный американскимъ балетмейстеромъ профессоромъ Л. Робертомъ, но я предлагаю его въ нѣкоторомъ измѣненіи, такъ какъ онъ въ этомъ видѣ гораздо интереснѣе.

Дама и кавалеръ становятся въ позу вальса, при чемъ дама кладетъ лѣвую руку не на плечо, а близъ локтя кавалера. Правая рука дамы вмѣстѣ съ лѣвой рукой кавалера слегка прижимается къ корпусу.

1-я фигура.

Кавалеръ слегка прыгаетъ на лѣвую ногу, а дама на правую, затѣмъ кавалеръ на правую, а дама на лѣвую, въ такомъ положеніи оба покачиваются и дѣлаютъ туръ, подвигаясь впередъ, какъ въ вальсѣ.

Обороты тура совершаются 4 раза при счетѣ восемь. На каждый прыжокъ—разъ: разъ—впередъ, два—назадъ и т. д.

2-я фигура.

Мужчина и дама разъединяются, становясь другъ противъ друга, приподнимаютъ слегка руки



Рис. № 20 Танецъ Медведь.

кверху, какъ бы изображаютъ лапы медвѣдя, когда онъ стоитъ на заднихъ лапахъ.

Затѣмъ кавалеръ и дама дѣлаютъ 4 па впередъ глассадомъ, не отнимая ногъ отъ пола и

шаркая: мужчина лѣвою ногою, а дама правою продолжаютъ па глиссадомъ, дѣлая туры другъ передъ другомъ, но не прикасаясь другъ къ другу руками.

Дама идетъ впередъ, а кавалеръ за нею и дѣлаетъ тѣ же па, т. е. покачиваясь съ ноги на ногу, но только оба въ одну и ту же сторону: оба вправо и оба влѣво. Такимъ образомъ обходятъ цѣлый кругъ. Затѣмъ дама покачивается на одномъ мѣстѣ, а кавалеръ на согнутыхъ въ колѣняхъ, но разъединенныхъ, ногахъ дѣлаетъ па во кругъ ея. Танецъ по желанію повторяется сначала.

В е р б л ю д ъ .

Настоящій танецъ заключается въ томъ, что



Рис. № 21 Танецъ Верблюды.

танцюющіе должны стараться подражать движеніямъ верблюдовъ; танцуется въ $\frac{4}{4}$ и зависитъ отъ постановки распорядителя, самъ по себѣ не имѣя опредѣленныхъ па.

Атракціонными или балетными артистами онъ исполняется съ такими фигурами и позами, которыя, на сзади повѣшанномъ экранѣ (бѣломъ полотнѣ) своими тѣнями создаютъ изображеніе верблюда.

Чардашъ или венгерка.

Чардашъ — національный венгерскій танецъ; живой, красивый и въ свойственныхъ ему костюмахъ, съ соблюденіемъ бытовыхъ тонкостей, можетъ считаться однимъ изъ интереснѣйшихъ характерныхъ танцевъ.

При началѣ его танцюющій поднимаетъ правую ногу съ третьей позиціи и ставитъ ее обратно на полъ, при чемъ, въ это время слегка поднимаетъ лѣвую, чтобы произошло нѣкоторое качаніе, а именно: справа — на лѣво, слѣва — на право. При третьемъ разѣ, когда правая нога станетъ на полъ, на ней дѣлается легкій прыжокъ, при этомъ лѣвая нога подымается сзади и переходомъ впередъ, отбрасывается въ воздухъ.

Эта фигура повторяется снова, а потомъ танцоръ переходитъ на балансе.

Балансе венгерки.

Правая нога выдвигается въ бокъ, а въ это время лѣвая нога отставляется въ правый бокъ и заходитъ за правую ногу, при чемъ, на правой ногѣ дѣлается легкое присѣданіе. Затѣмъ, точно также лѣвая нога идетъ влѣво, а правая закиды-

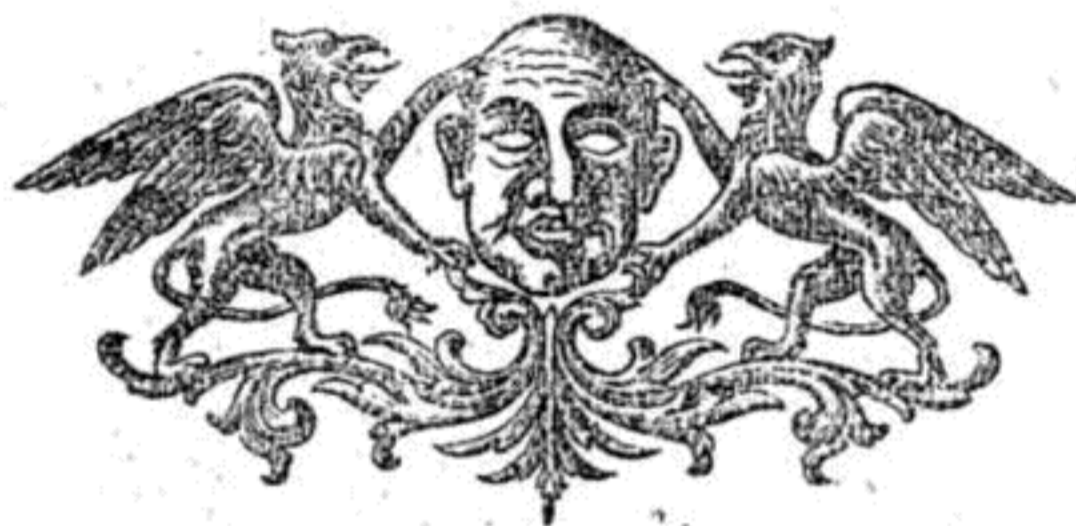


Рис. № 22 Венгерка

вается за нее и совершается присѣданіе. Балансе надо повторить или 4 или 8 разъ. Слѣдующее па дѣлается какъ первое, но, только, — послѣ трехъ

Тактовъ на четвертомъ отдается поклонъ, для чего ноги съ 3-й позиціи переходятъ на вторую съ вывернутыми носками во внутрь и тотчасъ же переходятъ снова на 3-ю позицію.

Слѣдуетъ замѣтить, что венгерку танцуютъ и вдвоемъ, только, при началѣ танца, кавалеръ находится съ лѣвой стороны, а дама съ правой. Кавалеръ держитъ даму за талию, рука которой лежитъ на правомъ плечѣ кавалера.



Русскія пляски.

Русскія пляски получили свое начало съ перво-бытныхъ временъ Руси. Темпъ, характеръ, а также фигуры этихъ плясокъ всецѣло зависятъ отъ тѣхъ мелодій, подъ которыя онѣ исполняются, проще



Рис № 23 По улицъ мостовой

сказать, отъ пѣсни, опредѣляющей и названіе пляски и ея исполненіе.

Примѣрно:

„По улицъ мостовой“. За большею частью эту пляску исполняетъ одна женщина съ подня-

той кверху рукою, размахивая платкомъ или фартукомъ и въ то же время, показывая, какъ „шла двица за водой“.

Танецъ, обыкновенно, кончается поклономъ.

„Во саду ли въ огородъ“, почти однородная пляска съ первой, но танцуется, съ большею



Рис. № 24. Во саду-ли въ огородъ.

частью, вдвоемъ. Обѣ эти пляски не исполняются быстрымъ темпомъ, а служатъ яко бы предверіемъ

русскимъ галопамъ, т. е. комаринскому и барынѣ. Эти пляски отличаются необычайною разухабистостью, различными подпрыгиваніями, увертами, перевертами, ползунками, чечетками и присядками. Въ этихъ пляскахъ вырисовывается широкій



Рис. № 25 Комаринскій.

размахъ русскаго человѣка, его отчаянность, смѣлость, неподдѣльное веселіе и въ то же время затаённое горе, вырывающееся наружу неудержнымъ потокомъ, чтобы заглушиться въ разудалой пляскѣ.

Малороссійскія пляски.

Точно такъ же, какъ и русскія зависятъ отъ пѣсенъ, да и сопровождаются ими. Но въ малорусскихъ пляскахъ нѣтъ той разухабистости, нѣтъ той удали молодецкой. Ихъ пляски, какъ и они сами, флегматичны, а по составу фигуръ, однообразны. Ихъ гопаки и казачекъ хотя и имѣютъ присядки и прыжки, но они не такъ захватываютъ, какъ въ русской пляскѣ. Руки малороссы во время



Рис. № 26 Малороссійскій гопаки

пляски держать какъ и великороссы, съ тою только разницею, что великороссъ опирается руками въ бока кулаками, а малороссы ладонями съ вытянутыми пальцами.

Начинается пляска у малороссовъ, какъ и у великороссовъ хожденіемъ, и кончается также ползункомъ или присядкою, только великороссы заканчиваютъ эти присядки своеобразными пируетами въ воздухѣ, а малороссы внизу ударомъ ладони или шапкой по землѣ.

Что же касается малороссокъ, то онѣ имѣютъ гораздо больше огня, нежели наши русскія женщины и ихъ пляски отличаются врожденною граціею и завлекательною ловкостью.



Цыганская пляска.

Въ наше время той цыганской пляски, о которой говорили намъ наши дѣды, совершенно нѣтъ. Есть только какая-то жалкая породія на цыганскую пляску.



Рис. № 27. Цыганская пляска.

Если вы возьмете фигуры плясокъ народовъ и соедините ихъ вмѣстѣ въ безпорядочную форму, то это и будетъ, въ сущности, цыганская пляска. Да оно такъ и должно быть: цыгане народъ

кочевой и поневоле заносить въ свою семью характеръ жизни и обычаи другихъ народовъ, у которыхъ они гостятъ.

Ввиду же ихъ горячности натуръ и необыкновенной пылкости и раздражительности, все заносимое къ себѣ, они перерабатываютъ по своему во что-то дикое и ухарское.

Никто такъ не любитъ цыганъ, какъ русскіе, потому что они воскрешаютъ въ насъ нашу врожденность и къ нашему собственному ухарству добавляютъ свое, своею страстью разжигаютъ наши страсти, а иногда и нашу дикость, скрываемую нами глубоко въ тайникахъ нашихъ сердецъ.

И какъ поражаютъ они насъ своими смѣлыми танцами, безъ определенныхъ фигуръ: то бѣгая, то скача, то прыгая, то словно летая по воздуху и вертясь и кружась съ какою-то отчаянною яростью.

Единственная, характерная и собственная манера цыганскихъ плясокъ, это дрожаніе плечами. Плечи у нихъ такъ развиты, что такъ и кажется, что они во время пляски исполняютъ ими беззвучныя трели и что эти плечи придѣланы на дрожащихъ спираляхъ.

Въ описываемой мною пляскѣ я имѣю ввиду цыганокъ, что же касается о цыганахъ, ихъ пляска нисколько не отличается отъ русской, только безформеннѣй и безъ опредѣленія фигуръ.



М а т ч и ш ъ .

Принадлежитъ къ народнымъ бразильскимъ танцамъ и является созданиемъ бразильскихъ не-



Рис № 28 Матчишъ.

гровъ. Но, попавши въ Европу, передѣлался и теперь имѣеть не мало испанскихъ фигуръ.

Начинается кавалеромъ и дамой вмѣстѣ, при чемъ, кавалеръ держитъ даму за лѣвую руку. Затѣмъ, кавалеръ беретъ даму обѣими руками за талию и въ такомъ положеніи вмѣстѣ дѣлають па подь музыку то вправо, то влѣво. Послѣ расходятся въ разныя стороны, яко-бы маршируя, только при согнутыхъ колѣняхъ и сходятся по прямой линіи, при чемъ, кавалеръ беретъ даму снова за руку и танецъ повторяется сначала.

Нѣкоторые танцуютъ матчишъ, отгибаясь корпусомъ назадъ, это ошибка: матчишъ танцуется прямо.

Впрочемъ, опредѣленныхъ фигуръ въ этомъ танцѣ нѣтъ и мы видимъ, что даже на сценѣ этотъ танецъ танцуетъ каждый по своему.



Кекъ-у-окъ.

Кекъ-у-окъ негритянскій праздничный танецъ,
занесенный къ намъ кафешантанными артистами.



Рис. № 29 Кекъ-у-окъ.

Объ его мѣстномъ происхожденіи рассказы-
ваютъ слѣдующее: ■

Во время большихъ праздниковъ негры дѣлають кексъ, т. е. пирожное, весьма воздушное, такъ, что при малѣйшемъ движеніи онъ опадаетъ или ломается на нѣсколько частей.

И вотъ, во время праздничнаго пиршества, хозяинъ предлагаетъ желающему, одному изъ своихъ гостей, проести на головѣ нѣжный кексъ вокругъ дома, по буграмъ и по лѣстницамъ, не прикасаясь до него руками и балансируя головой. При этомъ несущій пирожное долженъ дѣлать легкій танецъ или своеобразные прыжки.

Побѣдителю дается призъ, а побѣжденный, т. е., сломавшій отъ неакуратныхъ движеній кексъ, платитъ всему обществу штрафъ.

По этому въ этомъ танцѣ артисты выдумываютъ всевозможныя фигуры, предполагая, что у нихъ на головѣ кексъ.

Артисты иногда замѣняютъ кексъ или корзиной съ цвѣтами, или слабо-надѣтымъ цилиндромъ.

Кекъ-у-окъ танцуется приблизительно такъ:

Кавалеръ и дама сходятся съ разныхъ сторонъ и, ставши рядомъ на одномъ мѣстѣ, дѣлають бѣгъ при сильномъ сгибѣ колѣнъ. Потомъ дама поворачивается съ изгибомъ спины, а за нею и кавалеръ и другъ за другомъ производятъ маршировку ввидѣ бѣга. Далѣе снова становятся рядомъ — перегибають спины назадъ и съ прыжками, откидывая впередъ ноги, танцуютъ въ тактъ музыки,

Нѣкоторые дѣлаютъ въ кекъ-у-окѣ танецъ на носкахъ, ударяя въ тактъ музыки каблуками. Танецъ этотъ пляшутъ съ палками, хлыстами и, какъ я уже сказалъ, въ цилиндрахъ. Когда онъ танцуется кавалеромъ съ дамой, то характеръ его заключается въ томъ, что оба танцующіе продвѣлываютъ однѣ и тѣ же фигуры при полной симметріи, въ чемъ и заключается интересъ этого танца.



Лезгинка.

Лезгинка — пляска горцевъ. Главную роль въ этой пляскѣ играетъ женщина; она въ ней царица и ея движенія здѣсь таковы, что, кажется, въ эту минуту ей все и всѣ подчиняются. Она царить, она создаетъ тонъ веселію и въ то же время сама подчинена какой-то неудержимой страсти, чей-то другой волѣ, которая заставляетъ ее съ необыкновенною эвергіей исполнять своеобразныя движенія. Эти движенія, пожалуй, такъ же дики,



Рис. № 30 Лезгинка

какъ и та музыка, подь которую они совершаются, но танцы такъ подходятъ къ окружающимъ дикимъ громадамъ горъ, къ жгучему яркому солнцу, что, кажется, составляютъ необходимый элементъ своей природы.

Начинается танецъ, обыкновенно, нѣсколько вяло, лѣнливо, а иногда просто ходьбою мужчины вокругъ нѣсколько—покачивающейся, женщины; дальше, мужчина ускоряетъ шагъ и превращаетъ его въ бѣгъ; она бросается за нимъ, описываетъ кругъ и вбѣжавъ на середину, вертится волчкомъ, вмигъ останавливается и съ распростертыми руками, съ необычайною удалью оглядываетъ страстными, жгучими глазами всѣхъ окружающихъ, вновь пускается въ неудержимую пляску. какъ-бы дразня своего партнера. Не выдерживаетъ онъ и его глаза горятъ и его движенія полны дикой страсти, въ пылу которой онъ выхватываетъ свой кинжалъ и гоняется за соблазнительницей.

Танецъ иногда у горцевъ начинается иначе: мужчина помѣщается съ музыкантами, а танецъ начинаетъ женщина, и, сдѣлавши нѣсколько туровъ, заманиваетъ къ себѣ своего танцора, который, какъ вихрь, сбѣгаетъ съ своего мѣста, и вступаетъ въ пляску съ своею красавицей.

Впрочемъ, вариаций на этотъ танецъ есть много, но всѣ онѣ одного и того же характера и тѣхъ же фигуръ.

Существуетъ бальная лезгинка, но она есть жалкое подражаніе настоящей и является достояніемъ пресыщенныхъ танцами и неимѣющихъ вкуса въ искусствѣ господъ.

Гранъ-ро.

Гранъ-ро въ сущности не представляетъ самостоятельнаго танца, а является заключительнымъ аккордамъ всякаго кадрили. Исполненіе его заключается въ томъ, что по окончаніи шестой фигуры, по указанію распорядителя, какъ дамы, такъ и мужчины берутся за руки и составляютъ кругъ, при чемъ, сначала вертятся въ правую сторону, а потомъ въ лѣвую. Послѣ этого дамы отходятъ отъ кавалеровъ, составляютъ отдѣльный кругъ, а мужчины, окружая ихъ цѣпью, — отдѣльный. Въ такомъ положеніи дамы вертятся направо, а мужчины налѣво, конечно, въ одно и тоже время. Въ заключеніе совершаютъ обратное верченіе.

Фигуры могутъ быть и другія, — онѣ всецѣло зависятъ отъ находчивости распорядителя.

Кадриль-монстръ.

Это обыкновенная французская кадриль, только между фигурами которой вставляются, по назначенію распорядителя, разные бальные танцы. Что, несомнѣнно, при ловкости распорядителя, оживляетъ кадриль.

М И Н Ь О Н Ъ.

Миньонъ — танецъ составной.

Первые восемь тактовъ танцуютъ его такъ:

1) Кавалеръ лѣвой, а дама правой дѣлаютъ шаесе впередъ, на вторую четверть. Какъ кавалеръ, такъ и дама придвигаютъ къ пяткѣ ноги, становясь на носки. При третей четверти танцующіе поднимаютъ руки къ верху и опускаются на подошвы. Далѣе, второй тактъ дама лѣвую ногу, а кавалеръ правую, скользя, отодвигаютъ назадъ во вторую четверть. Затѣмъ, приподнимаясь, придвигаютъ ноги въ третью позицію и опускаются на пятки, при этихъ движеніяхъ танцующіе держатъ руки внизъ. Потомъ одинъ тактъ, дѣлаютъ туръ лицомъ къ лицу, а второй тактъ такой же туръ, спиной другъ къ другу. Послѣ чего повторяютъ эти четыре такта сначала, а въ заключеніе танцуютъ восемь тактовъ вальса.

Значитъ танецъ состоитъ изъ 8 тактовъ, напоминающихъ па менуэта и 8 тактовъ вальса.



П о л о н е з ь .

Полонезъ не представляетъ изъ себя спеціальнаго танца. Онъ всегда служитъ для начала бала или для его окончанія. Въ сущности, полонезъ только шествіе и какъ сынъ польши, онъ, за боль-



Рис. № 31 Полонезъ

шею частью, начинается и оканчивается мазурку. Темпъ его $\frac{3}{4}$ — медленнаго движенія.

При началѣ всѣ становятся въ разныя сто-

роны: дамы отдѣльно направо, мужчины — налево. Потомъ сходятся попарно, и дѣлаютъ шествіе, во время котораго кавалеръ становится на одно колѣно, и обводитъ даму кругомъ себя, что дѣлаютъ и слѣдующія пары. Теперь снова расходятся: дамы направо, кавалеры налево, при чемъ, кавалеры, дѣлая туръ, снова встрѣчаются съ дамами и отдаютъ имъ поклоны. Послѣ чего вновь расходятся по парамъ, т. е. каждый кавалеръ съ своею дамой, а при дальнѣйшемъ шествіи сходятся въ общую горизонтальную линію, тотъ часъ, какъ и въ первый разъ, расходятся по парамъ. Этимъ и кончается.

Если полонезомъ начинаются танцы, то кавалеры сажаютъ своихъ дамъ на мѣста, если же кончаются, то отдаются общіе поклоны и танцующіе расходятся.

КОНЕЦЪ 3-Й ЧАСТИ.



ЧАСТЬ 4-я.

Правила балетныхъ танцевъ. — Подготовка къ сценѣ и артистической дѣятельности. — Гриммъ. — Костюмы. Устройство домашней сцены и акробатическіе танцы.

Правила балетныхъ танцевъ и пластики.

Прежде чѣмъ изучать спеціальныя балетныя танцы, исполняемыя исключительно на сценахъ, нужно хорошо изучить обыкновенныя балныя, для того, чтобы развить себя и подготовить къ умѣнію держаться въ обществѣ. Впрочемъ, для посвящающихъ себя чистому искусству и желающихъ быть истинными артистами, такое начало и не требуется, потому что оно годно для любителей, а для тѣхъ есть спеціальныя школы, гдѣ и теорія и практика стоятъ на надлежащей высотѣ и откуда выпускаютъ серьезныхъ артистовъ, строга относящихся къ искусству. Но для любителей и для идущихъ по дорогѣ легкаго искусства, мой совѣтъ вполне оправдываетъ себя.

Прежде всего изучите всѣ позиціи, батманы, шассе, глиссады, туры и другія танцевальныя упражненія настолько, чтобы ими управлять вполне свободно. Ежедневно занимайтесь гимнас-

тикой ногъ, рукъ и корпуса. У танцующаго все должно дѣлаться свободно и красиво. Въ особенности надо обратить вниманіе на изученіе прыжковъ.

Прыжки начинаются съ 3-й позиціи, — они называются шанжъ-манъ. При прыжкѣ надо мѣнять ноги, — одинъ разъ — правую, которую надо отбрасывать впередъ и также слѣдующую лѣвую. Такіе прыжки дѣлать по возможности большее число разъ и стараться прыгать съ каждымъ разомъ выше и выше.

Прыгать обязательно надо на носки, легко и красиво. А главное не слишкомъ шевелить и трясти корпусомъ, такъ какъ это иногда дѣлають плохіе танцоры. Красота и легкость прыжковъ создаютъ изящество танцевъ.

Прыгающіе на подошвы или каблукі, кромѣ того что создаютъ необыкновенную уродливость и грубость танцу, причиняють большой вредъ своему организму. При неправильномъ прыжкѣ можетъ образоваться переломъ позвоночнаго столба, оторваться одно изъ легкихъ, сотрясеніе мозговъ и т. д. Иногда для характеристики танца и употребляется прыжокъ на каблукі, но для этого требуется особая практика: прыгаютъ на носки, и потомъ уже пристукиваютъ каблукамъ.



П и р у э т ы.

Пируэты или круговращеніе въ воздухѣ совершаются съ 4-й позиціи. Правую ногу надо поднять, стараясь балансировать на носкѣ лѣвой ноги. Когда же будетъ усвоенъ балансъ, можно начать и самый пируэтъ. Для этого слѣдуетъ согнуть правую ногу и приложить ее къ лѣвой немного ниже икры, — къ берцовой кости, руки вытянуть горизонтально, сдѣлать ими размахъ направо и въ такомъ положеніи вертѣться, причемъ согнутое колѣно правой ноги также должно помогать круговращенію. Пируэтъ можетъ быть одинарный, двойной и многосложный, въ зависимости отъ количества совершенныхъ оборотовъ.

Шуантъ или упражненія на пальцахъ дѣлаются съ пятой позиціи легкимъ прыжкомъ, опускаясь на пальцы. При совершеніи прыжка, ноги должны быть обязательно вертикальны, т.-е. не согнуты въ колѣняхъ. Опустившись на пальцы надо стараться ходить на нихъ, причемъ, пятки держать нѣсколько въ серединѣ ногъ, чтобы ихъ можно было видѣть, — такое положеніе пятокъ облегчаетъ хожденіе и танца на пальцахъ.

Пластика.

Въ философіи пластика составляетъ извѣстное явленіе придающее чему либо форму. Въ хореографіи пластика занимается положеніемъ человѣческихъ манеръ, его красивыми движеніями ногъ, рукъ, головы, корпуса и пальцевъ.

Пластика требуетъ изящныхъ движеній, отсутствіе всевозможныхъ угловатостей, естественность движеній наружныхъ органовъ согласно ихъ построенія. Самое лучшее изученіе пластики должно быть наглядное съ картинъ великихъ художниковъ, съ античныхъ статуй и съ живыхъ движеній великихъ артистовъ.



Подготовка къ сценической дѣятельности.

Человѣкъ, желающій посвятить себя сценѣ, безъ различія вида искусства, избраннаго имъ, долженъ быть воспитаннымъ, образованнымъ и разносторонне-начитаннымъ. Для всякаго отдѣла искусства какому онъ хотѣлъ бы себя посвятить, онъ обязанъ твердо знать исторію искусствъ и литературы, анатомію, физиологію и психологію. Безъ этихъ наукъ онъ будетъ въ полѣ искусства воинъ безъ оружія или ученикъ безъ знаній. Дальше онъ долженъ изучить спеціальныя науки, касающіяся его выбранной имъ спеціальности и помнить, что какъ теорія мертва безъ практики, такъ и практика примитивна и жалка безъ теоріи. Хореографія также требуетъ этихъ знаній и безъ нихъ представляетъ изъ себя пустое болтаніе руками и ногами.



Г р и м ъ.

Умѣніе гримироваться требуетъ нѣкоторыхъ знаній по живописи или хотя по рисованію, иначе гримирующійся всегда будетъ находиться въ ложномъ положеніи относительно того типа какой ему угодно создать.

Гримъ, обыкновенно, кладется такъ: лицо слегка смазывается вазелиномъ и по немъ кладется личная краска, того цвѣта, который желаютъ придать лицу.

Нѣкоторые кладутъ на лицо прямо бѣлилы, но это не хорошо, т. к. изъ публики такое лицо кажется маской. Далѣе подводятъ брови темно-коричневымъ или чернымъ цвѣтомъ, и этимъ же карандашемъ, расплавивши его нѣсколько на огнѣ надѣляютъ краску на рѣсницы, отчего онѣ кажутся очень большими и красивыми. Затѣмъ рисуютъ на лицѣ морщины, подъ глазами дѣлаютъ нѣкоторую синяту для выразительности и томности ихъ. Если требуются впадины, дѣлаютъ ихъ мазками темныхъ красокъ (сѣрой, коричневой, синій), въ заключеніе кладутъ румяны или красную краску, глядя по типу и все вобщемъ нѣсколько запудриваютъ. Пудра во первыхъ, смягчаетъ наложенныя краски, а во вторыхъ, избавляетъ лицо отъ глянца происходящаго ради салныхъ красокъ.

Приклеиваніе бородъ и усовъ совершается спиртовымъ, нѣсколько сгущеннымъ лакомъ, при этомъ надо избѣгать мазать вазелиномъ тѣ мѣста лица, гдѣ должны быть наклеены усы и борода. Усы и бороды дѣлаются изъ треса (особый видъ травы, походящей на волосы).

Парики бываютъ со лбами, т.-е. съ выдающимся кускомъ дѣланнаго черепа изъ картона или изъ матеріи, и безо лбовъ, которые прилегаютъ на лобъ артиста волосами. Лбы первыхъ надо замазывать тою краской, которою мажетъ артистъ себѣ лицо.

Морщины дѣлаются тоненькими растушовками. Для утолщенія лица, для его уродливости или для скрытія его недостатковъ наклеивается, согласно нужной формы, вата, соединенная съ личной краской.

Носъ и бородавки приклеиваются изъ гумознаго пластыря, соединеннаго съ краской.

Краски для гримировки надо стараться выбирать хорошія, т. к. плохія портятъ лицо. При гримировкѣ надо соображаться со свѣтомъ сцены, разстояніемъ отъ публики и типомъ, чтобы сила грима не портила впечатленія исполненія артиста.

Гримъ стирается вазелиномъ взятымъ на полотенцѣ, — послѣ чего полезно умыться и поудрить лицо.

К о с т ю м ы.

Выборъ костюмовъ зависитъ отъ типа, въ который артистъ долженъ перевоплотиться. Значить, въ этомъ случаѣ артистъ долженъ знать ту эпоху, въ которой онъ будетъ находиться на сценѣ и тѣ костюмы, которые въ то время носили.

Относительно же современныхъ костюмовъ я долженъ сказать, что, конечно, артисты должны идти по пути моды, но всетаки надо помнить о личномъ изяществѣ, потому что современныя моды такъ коверкаютъ фигуры людей, что иногда живо жаль одѣтаго по модѣ человѣка. Кромѣ того надо знать, что не во время надѣтый модный костюмъ портитъ впечатлѣніе исполненія артиста, а также слишкомъ все яркое отвлекаетъ зрителя отъ тонкихъ деталей его игры и переживаній артистомъ на сценѣ.

Устройство домашней сцены.

Устроить домашнюю сцену очень легко.
Сдѣлайте небольшіе подмости, поставьте изъ



РАМА ПЛАДУГИ И ВЕРХНЯГО ПАРТАЛА

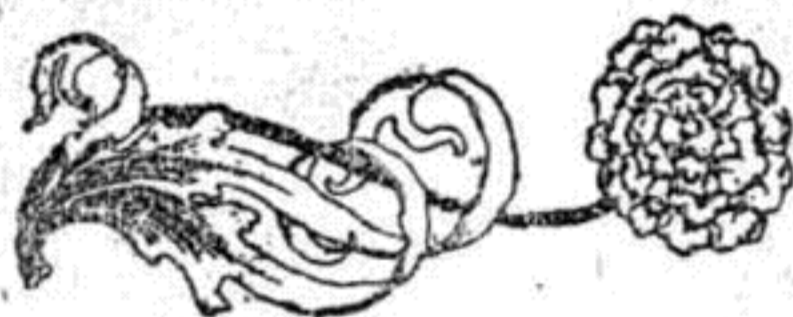
РАМА КУЛИСЫ И БОКОВОГО
ПАРТАЛА.

легкихъ рамъ оклеенныхъ обоями или бумагой
кулисы, на которыя натяните, что-либо подходя-

Рис. № 32 Сцена съ деревьями.

щее для сцены, точно такъ-же какъ и кулисы сделайте парталы*). Впереди повѣсьте какую-нибудь ситцевую занавѣсь.

Далѣе напишите на бумагѣ соответствующую вашему представлению декорацию и домашняя сцена готова. Здѣсь я даю рисунокъ такой сцены, соединенной вмѣстѣ и раздѣленной на куски.



*) Парталами называются переднія кулисы, за которыми ходить занавѣсь.

Айседора Дунканъ и ея античныя пляски.

Мы въ хореографіи далеко отошли отъ антики, во времена которой обнаженное тѣло не создавало стыда и пошлости и не требовало прикрытія его какою-либо матеріею.

Вотъ почему извѣстная танцовщица классическихъ танцевъ Айседора Дунканъ сдѣлала въ Европѣ, да и въ другихъ частяхъ свѣта выдающійся успѣхъ. Она показала въ своихъ танцахъ ложность стыда и доказала, что живое человеческое тѣло выразительнѣе словъ и музыки, выше живописи и поэзіи и способно ихъ разъяснить и одухотворить. Для этого она избрала произведенія Ботичелли, симфоніи Моцарта, Бетховена и Шумана и во время этихъ геніальныхъ звуковъ музыки показала классическіе античныя танцы и не только повторила созданное, но и добавила своею фантазіею новыя пластическія фигуры.

Она изобразила: сцену Орфея съ Эвридикой, Нарциса и Эхо, Ифигенію въ Авлидѣ, фурій и много древнеклассическихъ фантазій и преданій.

Айседора Дунканъ говоритъ: „задача современной школы танцевъ заключается въ нахожденіи тѣхъ первичныхъ движеній человеческого тѣла, изъ которыхъ могли-бы развиваться движенія будущихъ танцевъ въ вѣчно измѣнчивой, безконечной,



Рис. № 33 Айседора Дунканъ во время танцевъ.

и естественной послѣдовательности“. Артистка вызвала собою много подражательницъ, которыя величались „босоножками“ и дѣйствительно, танцуя босыми ногами, показывали убожество своихъ знаній или, рельефнѣй выразиться „босячество“.

Дунканъ создала опредѣленную свою школу, принципъ которой заключается въ томъ, что пластика, въ смыслѣ изящныхъ и красивыхъ движеній, создается нормальнымъ развитіемъ тѣла, такъ, какъ того требуетъ природа и тогда, всѣ посвятившіе себя хореографіи, безъ всякихъ затрудненій будутъ создавать прекрасныя движенія.



Акробатическіе танцы.

Появленіе въ Россіи акробатическихъ танцевъ было большимъ сюрпризомъ нашимъ балетomanамъ и несомнѣнною новостью въ хореографическомъ искусствѣ. Въ послѣднее время эти танцы пользуются на нашихъ сценахъ большимъ успѣхомъ, въ особенности въ циркахъ.

Акробатическая мазурка.

Начинается танецъ обыкновенными па балетной мазурки, но когда артисты достигнутъ середины сцены, то идутъ впередъ слѣдующими па: танцоръ беретъ лѣвую руку балерины и поднимаетъ ее къ верху и зажавши въ своей рукѣ ея указательный палецъ, дѣлаетъ съ нею балансе на мѣстѣ. Послѣ двухъ тактовъ балансе балерина исполняетъ пируэты, а танцоръ ее поддерживаетъ за палецъ, чѣмъ помогаетъ ей быстро кружиться, не теряя балансе. Во время пируэтовъ надо сосчитать: разъ, два, послѣ чего снова идетъ балансе, потомъ пируэты, потомъ балансе и такъ 16 разъ. По окончаніи пируэтовъ танцоръ беретъ лѣвую руку балерины лѣвою рукою, а правую изъ подъ руки балерины беретъ ее правую руку, т.-е. крестообразно, что-бъ получилась фигура, какъ при катаніи на конькахъ. Въ такомъ видѣ идутъ вправо, дѣлая полкруга сцены. Слѣ-

дующіе па: два шассе при счетъ—разъ, два, а на третьемъ и четвертомъ дѣлаютъ небольшіе легкіе шаги впередъ, какъ бы подбѣгая къ какому либо предмету. Далѣе проходятъ въ уголъ сцены, причемъ быстро поворачиваются лицомъ къ публикѣ, не выпуская рукъ, и идутъ изъ угла сцены въ передній ея уголъ, — діоганалью. Въ этой фигурѣ слѣдуетъ дѣлать оригинальныя па, напоминающій баланс: кавалеръ впереди, дама за кавалеромъ, причемъ оба по одной линіи начинаютъ фигуру вмѣстѣ на лѣвой ногѣ, поднявши слегка правую ногу на воздухъ, чтобы совершить маленькій прыжокъ и въ заключеніе па опускаютъ ногу въ 3-й позиціи на полъ. Затѣмъ лѣвая нога переступая, сшибаетъ правую, которую должно снова поднять три раза, а на четвертый разъ кавалеръ сильнымъ движеніемъ перевертываетъ даму въ воздухъ. Для этого трюка существуютъ слѣдующія условія: танцоръ обязанъ при подъемѣ балерины на верхъ крѣпко держать за обѣ руки балерину, а она, въ свою очередь, должна сдѣлать сильный прыжокъ на верхъ, опираясь бокомъ на руку, выше локтя своего партнера. При этомъ, дама должна держать строго-вытянутые ноги и корпусъ, опускаясь на полъ на носки. Прыжокъ балерину переноситъ съ лѣвой стороны на правую отъ кавалера, въ виду этого, дамѣ слѣдуетъ сдѣлать полпируэта, чтобы возвратиться на свою сторону и снова повторить описанный прыжокъ, переходя на финальную позу.

Турбильонъ.

(Арабскій танецъ).

Къ акробатическимъ танцамъ надо отнести въ настоящее время очень распространенный танецъ турбильонъ. Въ сущности это вальсъ соединенный съ головоломными фигурами. Первая въ Россію его привезла танцовщица Алексія, танцовавшая съ своимъ братомъ Коранджо, причемъ, имѣла въ этомъ танцѣ громадный успѣхъ.

Вотъ, поясненія самого турбильона.

Кавалеръ крѣпко беретъ лѣвой рукой за лѣвую руку дамы, которая первая начинаетъ дѣлать сильный прыжокъ съ лѣвой ноги вверхъ, держа въ эту минуту голову опущенной внизъ. Изъ этого положенія корпуса выходитъ, что только однѣ ноги слѣдуетъ закидывать къ верху. Во время этихъ движеній балерина опирается на руку кавалера и старается по возможности, держаться въ воздухѣ. Въ тоже время кавалеръ, притягиваетъ ее къ себѣ, чтобы ею описать кругъ въ воздухѣ, описанную фигуру повторяетъ и балерина. При исполненіи турбильона руки слѣдуетъ имѣть вытянутыми, держать партнера съ большою силою и закидывать ноги при прыжкѣ энергично, дабы образовался красивый полетъ.

Предъ турбильономъ и въ заключеніе его обыкновенно танцуютъ вальсъ.

Акробатическій па-де-катръ.

Акробатическій па-де-катръ начинается баль-



Рис. № 34. Турбильонъ.

нымъ, послѣ танца котораго дѣлается акробатическій финаль.

Танцоръ беретъ крѣпко даму за талію, причемъ дама въ это время дѣлаетъ легкій прыжокъ. Тогда танцоръ сильнымъ движеніемъ подхватываетъ даму на руки, и продолжая крѣпко держать за талію, закидываетъ ея ноги себѣ за спину, а дама въ этотъ моментъ опускаетъ руки къ ногамъ кавалера, отъ чего получается перегибъ фигуры. Въ этомъ положеніи танцующіе остаются 4 такта, послѣ которыхъ кавалеръ ловко и красиво поднимаетъ даму на воздухъ и ставитъ ее на полъ. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что дама должна стать носками. Въ заключеніе танцоры отдають другъ другу поклоны и этимъ танецъ кончается.



З а к л ю ч е н і е .

Въ заключеніе настоящей книги я долженъ сказать, что танцевъ разнаго рода, а тѣмъ болѣе



Рис. № 35. Акробатическій Ша-де-катрзъ.

съ примѣсью акробатическихъ фигуръ, такое множество, что описать ихъ нѣтъ никакой возможности, да они и не нужны, т. к. изучившій позиціи, батманы и фигуры главныхъ танцевъ всегда въ состояніи исполнить эти танцы.

Этимъ я принужденъ кончить свою книгу, въ надеждѣ, что мой трудъ принесетъ пользу, пожелавшему обратиться за свѣденіями по курсу легкихъ танцевъ къ моей книгѣ и я сочту себя счастливымъ, если она оправдаетъ довѣріе читателя. Искренно извиняюсь за литературные недочеты, вкравшіеся не по моей винѣ, а ради желанія точно и подробно уяснить техническія положенія хореографіи, которыя многосложны и почти неподдаются описанію.

Христофоръ Шухминъ.

