



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

ЛАНЬ

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Е. В. ЕРЕМИНА-СОЛЕНИКОВА

С ТАРИННЫЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

НОВОЕ ВРЕМЯ

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- Е 70** **Еремина-Соленикова Е. В.** Старинные бальные танцы. Новое время : учебное пособие / Е. В. Еремина-Соленикова. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 252 с. : ил. : DVD. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7777-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1380-9 («Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данная книга посвящена танцам интересного исторического периода — середины XVII — начала XX века, времени становления, развития и процветания балов как в России, так и в Европе. Здесь собрана информация о танцах этого периода, о ведущих хореографах, о балах ушедшей эпохи. Многие материалы, использованные в книге, впервые представлены на русском языке.

Книга рассчитана на хореографов, организаторов массовых мероприятий, а также всех интересующихся танцевальной культурой прошлого.

УДК 793
ББК 85.326

- Е 70** **Eremina-Solenikova E. V.** Ancient ballroom dances. New time : textbook / E. V. Eremina-Solenikova. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 252 pages : ill. : DVD. — Text : direct.

This book is devoted to the dances of an interesting historical period — the middle of the XVII — the beginning of the XX century, the time of formation, development and prosperity of balls in Russia and in Europe. Here you can find information about the dances of this period, about leading choreographers, about the balls of a bygone era. Many of the materials used in the book were first presented in Russian.

The book is designed for choreographers, organizers of public events, as well as all those interested in the dance culture of the past.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Е. В. Еремина-Соленикова, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021



ПРЕДИСЛОВИЕ

*К*огда говорят о танцах минувших веков, все вспоминают вальсы, кадрили, менуэты. Эти названия известны с детства и кажутся такими родными; создается ощущение, что эти танцы были всегда, и лишь XX век принес на балы какое-то разнообразие. Но на самом деле вальс и кадрили — достаточно молодые танцы, они появились на рубеже XVIII–XIX вв., менуэт старше их всего на столетие. А какие еще танцы радовали людей в стародавние времена? Как они исполнялись? Есть ли у них «родственники» сейчас? Обо всем этом вы сможете прочитать в данной книге.

Эта книга посвящена танцам Нового времени.

Новое время — период в истории человечества, находящийся между средневековьем и Новейшим временем.

Понятие «Новое время» появилось в европейской историко-философской мысли в эпоху Возрождения как элемент предложенного гуманистами трехчленного деления истории на древнюю, среднюю и новую. Критерием определения Нового времени, его «новизны» по сравнению с предшествующей эпохой был расцвет светской науки и культуры, то есть не социально-экономический, а духовно-культурный фактор.

Понятие «Новое время» было воспринято историками и утвердилось в научном обиходе, но смысл его во многом остается условным — не все народы вступили в этот период одновременно.

Несомненно одно: в это время возникает новая цивилизация, новая система отношений и идет экспансия европейской цивилизации в другие районы мира.

Сейчас принято называть Новым временем период, наступивший после Тридцатилетней войны (или революции в Англии — по мнению советских историков) и продолжавшийся до начала Первой мировой войны.

То, что происходило в политике, промышленности, обществе, экономике, торговле, транспорте, коммуникации, механизации, автоматизации, науке, медицине, технологии и культуре — все это преобразовало Старый Свет в Новый мир.

Наибольшее влияние на самосознание общества этого времени оказали эпоха Просвещения, промышленная революция и наполеоновский период.

Эпоха Просвещения — это новый этап в европейской философии, называемый иногда Веком разума. В это время появилось понятие о рациональности как средстве создать авторитетную систему эстетики, этики и логики. Интеллектуальные лидеры этого движения считали своей целью выведение мира из темного средневековья — времени, полного нелогичности, суеверий и тираний.

Философские разработки эпохи Просвещения также послужили основой для американских и французских революций, латиноамериканского движения независимости и польско-литовской Конституции Содружества. Для эпохи характерны большие свершения в науке и высокий стиль в искусстве.

Промышленная революция. Паровой двигатель Ватта был изобретен в Мадриде, и именно с него началась промышленная революция в Англии.

Промышленная революция была совокупностью главных технологических, социально-экономических и культурных изменений в последние десятилетия XVIII — начале XIX столетия, которые начались в Великобритании и распространились по всему миру. Мануфактура, основанная на ручном труде, была заменена механизированным производством. Это повлекло за собой расширение торговли, а оно, в свою очередь, улучшение каналов и дорог, а затем и строительство железных дорог.

Воздействие промышленной революции на общество было огромно — настолько масштабных изменений образа жизни человечество не испытывало с эпохи неолитической революции, когда люди перешли от кочевого скотоводства к оседлым видам труда.

Наполеоновский период — заметная часть истории Франции и Европы XVIII–XIX вв. Официально эта эпоха считается четвертым периодом Французской буржуазной революции. Она начинается с государственного переворота, когда Наполеон сверг Директорию, и заканчивается его Ста днями и поражением в битве при Ватерлоо (9 ноября 1799 г. — 28 июня 1815 г.). Но значение для культуры событий этого времени гораздо больше, чем просто очередной государственный строй. Наполеон был выражением идеала многих людей того времени — герой-одиночка, поднявшийся до вершин и низринутый во прах [1].

Все эти изменения не могли не затронуть людей, они создали новую структуру общества, новую систему ценностей, новое отношение к искусству и развлечениям, в том числе и к танцам.

Но прежде чем перейти к разговору о балах и танцах, я хочу поблагодарить всех сотрудников музеев, библиотек и архивов, с которыми мне довелось общаться в процессе сбора материалов и подготовки текста, коллегам-танцорам за их ценные замечания. Я приношу свою благодарность моей маме, Ларисе Григорьевне Котельниковой, моему мужу, Дмитрию Еремину-Соленикову, а также моим ученикам, без которых эта книга не была бы написана.



ИСТОРИЯ ТАНЦЕВ XVII–XVIII веков

В XVII в. законодателем моды во всех областях культуры и искусства была Франция. Предпосылки этого можно найти и раньше (например, если вспомнить двор Франциска I), но именно при Людовике XIII, Людовике XIV и Людовике XV Франция оказалась центром вселенной искусства окончательно и бесповоротно и оставалась им вплоть до XX в.

Танцевальная культура не была исключением — Франция и здесь царила во всем блеске и великолепии. В чем-то такое положение дел было обусловлено политической ситуацией: во Франции установилась абсолютная монархия, это было сильное государство, в то время как Германия была конгломератом отдельных княжеств, Италия потеряла свой блеск, попала под власть Испании и была раздроблена, в Англии после великой королевы Елизаветы монархи правили не очень умело, а в народе начались брожения, которые привели к революции.

Основой французской танцевальной культуры был театральный танец. Начало этой традиции положил «Комический балет королевы», поставленный в 1581 г. в Париже. Это было «...богатейшее зрелище, длящееся пять с половиной часов без перерыва. Буйство фантазии, изобилие идей. Это балет-энциклопедия, который стремится разом сообщить о порядке мироздания, истории, мифологии, морали, об отношениях данного монарха к своим подданным и о последних событиях внутри

королевской семьи. Балет-символ, балет-ребус, балет-эмблема» [2]. Автором постановки был Бальтазар де Божуайе (он же Бальтазарينو ди Бельджойозо, итальянский скрипач), а комической постановка была названа по терминологии того времени — этим словом обозначалась декларируемая драматическая пьеса с благополучным концом. Многочасовое действо, сочетающее театральную пьесу и танцевальную постановку (именно то, что мы привыкли называть балетом), завершалось общим балом для всех присутствующих — такое объединение балета как постановки и бала как действия для всех приглашенных будет характерным для французской культуры почти на целое столетие вперед. Далее балеты постепенно заполняли жизнь при дворе — и о каждой новой постановке составлялся специальный отчет, благодаря чему мы и можем судить о таких постановках, как «Балет Дофина», «Балет герцога Вандомского, называемый балетом Альцины», «Балет серьезных и гротескных фигур» (в котором, кстати, танцевал Людовик XIII) и многих других. В то же время балы воспринимаются и подаются публике как некое действие, «бал — такое же произведение искусства, как и балет, и тоже несет в себе определенную идею, замысел. Для тех, кто на бал королевы не попал, специально издали брошюрку, благодаря которой и мы сегодня о нем знаем. В ней говорится о чудесном великолепии, о королевской роскоши, о почти невероятном количестве золота и серебра и — о присутствии великой королевы, среди чьих добродетелей особенно дорога подданным ее щедрость...» [2].

Однако расцвет придворных балетов и балов-балетов, несомненно, связан с именем «короля-солнца» Людовика XIV.

«Король-солнце» любил балеты и сам охотно в них танцевал (см. рис. 1). Впервые он вышел на сцену в 13 лет, в 1651 г., в «Балете Кассандры» и танцевал потом в течение почти двадцати лет: в последний раз король принял участие в балете в 1670 г., причем его партнерами были в это время не придворные, но профессиональные танцовщики, которые, однако, не могли затмить искусство «короля-солнца». «Людовик XIV был настоящим танцором. Танец, благодаря созданной им в 1661 г. Королевской академии танца, благодаря... эволюции балета



Рис. 1

Людовик XIV в театральном костюме. Иллюстрация из книги Г. Вилье «Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней» (СПб., 1902)

в сторону все большего и большего профессионализма, не переставал усложняться и делаться все более утонченным» [3].

«Балет на протяжении столетия был любимым развлечением двора. За двадцать лет Людовик XIV придал ему новые блеск и величие, и это было сделано сознательно. Мало-помалу из буффонного балета и маскарада придворный танец превратился в превосходное выражение красоты, мощи, изящества, величия, сосредоточенных вместе, и при этом король

все более и более оказывался в центре. Во времена «Альсидианы» или «Балета рождения Венеры» придворные были актерами. Понемногу они перемещались, по желанию короля, на роли статистов. За исключением Виллеруа, Рассана, Сент-Эньяна, герцога Энгиенского они постепенно стали лишь зрителями. Придворный балет стал королевским балетом» [3].

Именно во времена Людовика XIV балет оформился как общедоступный театральный жанр — до того он был исключительно придворным. Кроме того, при «короле-солнце» на сцену вышли женщины [4, с. 40–41].

Впервые основные правила нового танцевального стиля — выворотное положение ног и оппозиция (синхронные движения противоположных рук и ног) — были опубликованы еще в 1623 г. [5, с. 71].

Для упорядочения танцевального искусства король в 1661 г., после того как он получил власть [4, с. 40–41], учредил Королевскую академию танца, которая положила начало классической хореографии. Именно ей мы обязаны стандартизацией танцевальных позиций (в академии были впервые сформулированы пра-

вила для пяти истинных и пяти ложных позиций ног), упорядочиванием шагов и многим другим, что повлияло на всю историю танца — как балетного, так и бального. В это время утверждается предложенная президентом академии Бошаном запись шагов (так называемая барочная нотация, рис. 2) в виде

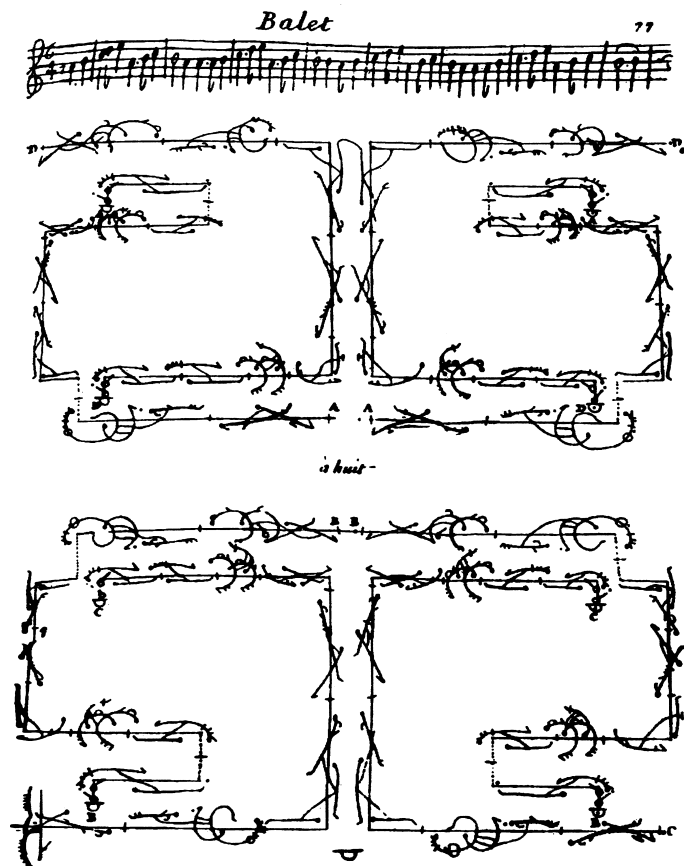


Рис. 2
Пример записи танца барочной нотацией
(Балет Пекура, опубликован Фейе в 1700 г.)

*Table de la mutation des fausses positions
avec les bonnes.*

de la 1 ^{re} fausse à la 2 ^{me} bonne.	de la 1 ^{re} fausse à la 3 ^e bonne.	de la 1 ^{re} fausse à la 4 ^e bonne.	de la 1 ^{re} fausse à la 5 ^e bonne.
de la 2 ^e fausse à la 1 ^{re} bonne.	de la 2 ^e fausse à la 3 ^e bonne.	de la 2 ^e fausse à la 4 ^e bonne.	de la 2 ^e fausse à la 5 ^e bonne.
de la 3 ^e fausse à la 1 ^{re} bonne.	de la 3 ^e fausse à la 2 ^e bonne.	de la 3 ^e fausse à la 4 ^e bonne.	de la 3 ^e fausse à la 5 ^e bonne.
de la 4 ^e fausse à la 1 ^{re} bonne.	de la 4 ^e fausse à la 2 ^e bonne.	de la 4 ^e fausse à la 3 ^e bonne.	de la 4 ^e fausse à la 5 ^e bonne.
de la 5 ^e fausse à la 1 ^{re} bonne.	de la 5 ^e fausse à la 2 ^e bonne.	de la 5 ^e fausse à la 3 ^e bonne.	de la 5 ^e fausse à la 4 ^e bonne.
de la 1 ^{re} fausse à la 1 ^{re} bonne.	de la 2 ^e fausse à la 2 ^e bonne.	de la 3 ^e fausse à la 3 ^e bonne.	de la 4 ^e fausse à la 4 ^e bonne.
			de la 5 ^e fausse à la 5 ^e bonne.

42*

Table des demy Coupés

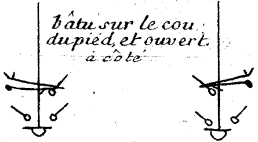
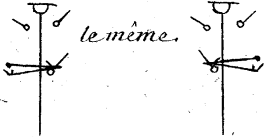
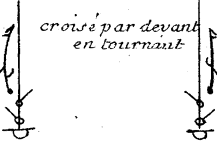
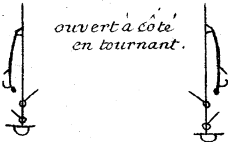

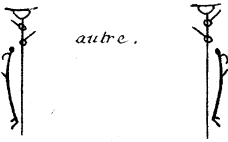
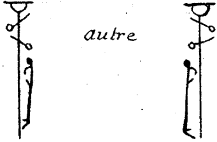
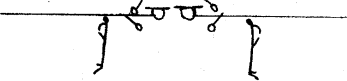
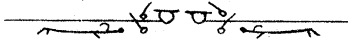
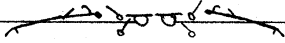

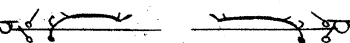
<p><i>battu sur le cou du pied, et ouvert à côté</i></p> 	<p><i>le même.</i></p> 
<p><i>croisés par devant en tournant</i></p> 	<p><i>ouvert à côté en tournant.</i></p> 
<p><i>le même.</i></p> 	<p><i>autre.</i></p> 
<p><i>autre</i></p> 	<p><i>le même</i></p> 
<p><i>en avant en tournant.</i></p> 	<p><i>autre</i></p> 
<p><i>autre</i></p> 	<p><i>autre</i></p> 

Рис. 3

Таблицы из книги Р. Фейе «Хореография, или Искусство описания танца»

графических символов — балетный и балетный танцы становятся интернациональными, ибо теперь не обязательно знать все европейские языки, чтобы разобрать и станцевать то или иное сочинение: язык танца становится всеобщим (см. рис. 3). Опубликована она была в 1700 г. другим хореографом Раулем Фейе [6]. Позже известный танцмейстер Рамо попробует развить эту систему, добавив к изначальной записи движений ног еще и значки, обозначающие движения рук, но широкое распространение его дополнение не получит. Надо отметить, что до сих пор некоторые балетные партитуры записываются в барочной нотации, а в XVII–XVIII вв. эту запись использовали для всех танцев — и сложных придворных, и общераспространенных контрдансов.

Несмотря на распространение балетов, танцы не стали делом исключительно профессиональных танцовщиков. Многие танцы исполнялись на балах придворными. Под влиянием балета эти композиции были очень сложными, требуя от танцующих большой подготовки.

Время «короля-солнца» — это время барокко. Люди этого времени прежде всего любовались собой и демонстрировали себя другим — каждый человек был одновременно открыт всем и отстранен ото всех. Это породило стилистически выверенные, хореографически совершенные, прекрасные, но при этом и очень сложные балетные танцы — чакону, паспье, куранту и другие. Каждый такой танец был представлением для зрителей и для танцующих¹. Однако широко распространиться за пределы двора этим танцам мешал их «совершенный» характер².

Королевская академия танца имела право давать дипломы на преподавание. Никто не мог преподавать танцы во Франции без этого диплома. В других странах подобного правила не существовало.

Пьер Бошан (или Бошанс, иногда его называли Шарль или Шарль-Луи, родился в Версале в 1631 г., умер в Париже в

¹ Мнение Клауса Абромайта (Германия).

² До наших дней дошли записи всего около 400 придворных танцев конца XVII — первой половины XVIII в. И у исследователей нет основания предполагать, что их было много больше.

1705 г.) — французский хореограф, танцор и композитор, изобретатель нотации Бошана–Фейе³. Пьер Бошан родился в семье французских танцмейстеров⁴. Дебютировал при дворе Людовика XIV в 17 лет в 1648 г. в «Балете нарушенной страсти»⁵. Бошан стал директором Королевской академии танцев в 1661 г. (но он не был ее основателем, как многие считают). Пьер был главным хореографом танцевальной труппы Мольера («Труппа короля»⁶) в 1664–1673 гг. Также он являлся балетным мастером в Королевской музыкальной академии и композитором Королевского балета. Помимо этого в течение двадцати двух лет Бошан давал уроки танцев Людовику XIV. Занимая эти позиции, он очень сильно влиял на развитие французского барокко. Он продолжал заниматься хореографией и танцевать при Версальском дворе даже после смерти главного композитора двора Жана-Батиста Люлли в 1687 г.; но основным занятием Бошана в это время стали хореография и сочинение музыки для Коллегии иезуитов. Пьер Рамо в своей книге отмечал заслуги Бошана в систематизации пяти позиций ног в классическом балете и его роль в развитии использования рук (а использование рук в барочных танцах сильно отличается от более позднего балетного). Метод систематизации записи движений был описан в 1700 г. Раулем-Анри Фейе, опубликовавшим нотированные танцевальные листы, и стал известен как нотация Бошана–Фейе. Метод был слегка изменен Пьером Рамо в 1725 г., но и после этого его продолжали использовать в XVIII в. для записи танцев как для сцены, так и для домашнего исполнения [7].

Рауль-Анри Фейе (родился ок. 1653 г., умер ок. 1709 г.) — французский издатель и хореограф, известен как автор книги «Хореография, или Искусство танца» (1700) [6], в которой он описал нотацию Бошана–Фейе, и издатель последующих сборников балетных и театральных танцев, в которые входили как

³ Так как нотация была опубликована Фейе, об авторстве Бошана стало известно только из переписки танцмейстера с Людовиком XIV.

⁴ *Maîtres de danse*.

⁵ *Ballet du dérèglement des passions*.

⁶ *Troupe du Roy*.

его постановки, так и, например, танцы Пекура. «Хореография...» была переведена на английский язык Джоном Вивером под заголовком «Орхезография, или Искусство танца» и П. Сирис («Искусство танца»). Обе книги были опубликованы в 1706 г. Вивер также перевел «Трактат о кадансе»⁷ из «Сборника контрдансов» Фейе (1706) [8] под названием «Краткий курс по темпу и ритму в танцах». Сам сборник, собрание английских контрдансов, был переведен на английский Джоном Ессексом под названием «О совершенствовании танцевального искусства» в 1710 г. [9].

Пьер Рамо (1674–1748) — французский танцмейстер, обучавший Елизабет Фарнез. Он автор двух книг, которые дают нам очень важную информацию о танцах эпохи барокко. Первая книга Рамо «Господин танец»⁸, вышедшая в Париже в 1725 г., содержала инструкции по официальному и формальному исполнению бальных танцев во французском стиле. Первая часть книги описывала осанку, поклоны, шаги и бальный менуэт, тогда как вторая была целиком посвящена использованию рук. Его вторая рукопись «Краткое изложение нового метода»⁹, изданная около 1725 г. в Париже, описывала модифицированную версию нотации Бошана–Фейе и включала несколько танцев Пекура в новой нотации. Хотя нотация Рамо не была в целом воспринята, информация о недостатках нотации Бошана–Фейе дает танцевальным историкам пояснения об исполнении шагов [10].

Мистер Исаак (родился ок. 1640 г., умер ок. 1720 г.) — крупный английский хореограф и постановщик танцев, учитель многих членов королевской семьи Стюартов и их двора. В 1706 г. Джон Вивер опубликовал коллекцию танцев мистера Исаака в своей подборке «Коллекция бальных танцев, представленных при дворе»¹⁰. Мистер Исаак написал много танцев для двора, в основном на музыку Джеймса Пайсибля, которые были опубли-

⁷ *Traité de la cadence.*

⁸ *Maître à Danser.*

⁹ *Abbrégé de la Nouvelle Methode.*

¹⁰ *A collection of ball-dances perform'd at court.*

ликованы между 1707 и 1715 годами (в том числе «The Princess» — «Принцесса», «The Royal Portuguez» — «Королевский Португалец», «The Royall Gailliarde» — «Королевская гальярда», «The Rigadoon Royal» — «Королевский Ригодон», «The Royal Ann» — «Королева Анна», «The Royall» — «Король», «The Northumberland» — «Нортумберленд», «The Pastoral» — «Пастораль», «The Godolphin» — «Годольфин» и «The Friendship» — «Дружба»). Также его работы публиковались в сборниках Плейфорда (в 1703 г.) и Дэйзайса (в 1712 г.) [11, с. 4].

Келлом Томлинсон (родился ок. 1690 г., умер после 1753 г.) — английский хореограф и танцмейстер, автор монографии «Искусство танца»¹¹, посвященной объяснению шагов и фигур барочных танцев (см. рис. 4). Работа была закончена в 1724 г., но из-за большой стоимости печати 35 гравированных листов ее публикация была отложена до 1735 г. Наследие Томлинсона до сего дня — один из самых важных (наравне с Фейе и Рамо) источников для изучения танцев этого времени: в его работе сочетаются текст и картинки, изображающие позы и шаги в танце [5, с. 77].

Джон Вивер (родился 21 июля 1673 г., умер 24 сентября 1760 г.) — английский танцор и хореограф, часто именуемый отцом английской пантомимы. Вивер родился в Шревсбери. Его отец, танцевальный учитель, посоветовал Джону отправиться в Лондон и стать балетным мастером. Вскоре Вивер начал специализироваться на комических ролях и создал первую балетную пантомиму — бурлеск «Мошенники из таверны»¹². Более



Рис. 4
Келлом Томлинсон — английский хореограф и танцмейстер, автор монографии «Искусство танца»

¹¹ The Art of Dancing.

¹² Tavern Bilkers, 1702 г.

серьезная работа «Любовь Марса и Венеры»¹³ затрагивала темы классической литературы и требовала от танцовщиков значительной жестикуляции, поскольку эта история выражалась не словами. Так как Вивер старался использовать сюжет и эмоции вместо сложных технических и речевых методов, считается, что он оказал большое влияние на последующих хореографов, например Жан-Жоржа Новерра и Гаспаро Анджелини. Список его книг включает в себя перевод «Орхезографии» Фейе и две авторские работы — «Краткий курс по темпу и ритму в танцах» (1706) и «Сборник придворных бальных танцев» (1706) [12].

Готфрид Тауберт (родился в 1679 г. в Ронненбурге, умер ок. 1760 г.) — самый известный танцмейстер Германии первой половины XVIII в. Он работал в Лейпциге, где в 1717 г. выпустил крупную работу «Настоящий танцмейстер»¹⁴. Это был перевод на немецкий язык «Орхезографии» Фейе с добавлением нескольких танцев авторства Фейе и Пекура, а также композиций от самого Тауберта. Эта книга показывает, что французские танцы преобладали на сцене и в бальных залах всей Европы, а также содержит очень важную информацию о распространении аллеманд (своеобразного, возникшего в Германии танца) в Северной Европе [13].

Танцы для всех слоев общества пришли из Англии. Это были контрдансы. О них подробнее написано в соответствующем разделе. Здесь же хочется отметить, что именно Англия — родоначальница этого типа общественных танцев, рассчитанных на всех желающих; танцев, которые могли объединить всех — и умелых, и не очень умелых танцоров; которые с одинаковым успехом танцевались как при королевских дворах, так и в домах буржуа или сельских усадьбах. В прежние времена чем-то подобным были, пожалуй, только бранли. Однако контрдансы богаче бранлей и по вариантам, и по структуре, что обеспечило им долгую жизнь: этот тип танцев существует и развивается вплоть до нашего времени. Другим важным событием в истории танца, тоже связанным с контрдансами, стала публикаци-

¹³ The Loves of Mars and Venus.

¹⁴ Rechtschaffener Tantzmeister.

ия Плейфордом серии танцевальных сборников с описаниями несложных танцев и, что очень важно, с описанием большого количества танцев. Эту традицию поддерживали другие английские издатели, а позже и издатели других стран, что позволило танцевальным формам распространиться шире и захватить большие слои населения, чем раньше.

В то же время и в Англии, и на континенте шло изучение танцевального наследия и его переосмысление. Бранли дали начало котильонам, в моду вошли танцы, имеющие бретонское происхождение. По всему танцевальному миру благодаря двору Карла II распространились английские национальные контрдансы. Но в то же время все эти танцы перетанцовывались, принимали новые, более отточенные и более вычурные формы. Танец стал прежде всего искусством. И это понимали не только при королевских дворах, но и во всех сферах общества. Возросла популярность танцевальных учителей, и это, в свою очередь, обеспечило быстрое распространение красивых шагов барочных танцев по всей Европе.

После смерти старого короля Людовика XIV сменилась эпоха. Еще какое-то время стиль, принятый в правление «короля-солнце», сохранялся, но вскоре он сдал свои позиции. Место величественного барокко на танцевальном паркете заняло игривое рококо. Наступил галантный век. Символом эпохи стали пастухи и пастушки с картин Буше и Ватто, а королем придворных танцев — менуэт. Он был известен и раньше, но первым танцем становится именно в это время. Используя тысячи вариаций, в менуэте можно было воплотить и игривое настроение, и грусть, и любовное терзание. Кроме того, помпезные придворные танцы предшествующей эпохи выходили из моды — люди, привыкшие их танцевать, старели, не могли двигаться в том же темпе, что и в молодости, танцы замедлялись и становились неинтересны подрастающему молодому поколению. Конечно, это старение танцев шло медленнее, чем старение людей, но все же оно было неотвратимо. Так, веселая и быстрая куранта доживала свой век почти в похоронных ритмах. Сошли со сцены паспье и мюзет.

Танцы — фавориты своего времени — хорошо отражают настроения общества. Если в эпоху барокко людей волновало

их величие и оценка их «я», то рококо было эпохой флирта и любовных интриг, кокетства и стремления завоевать внимание не всего света, но определенного человека, да и то часто лишь для того, чтобы затем упорхнуть и завоевывать сердце следующего. Поэтому кумирами стали игривый менуэт и контрдансы, объединявшие всех и позволявшие за несколько минут пообщаться со многими людьми. При этом оформление балов — та роскошь, в которой они проводились в середине века, затмевала даже времена «короля-солнца». Танцевали много, но развитие искусства хореографии затормозилось [14, с. 415].

А менуэт царил как в Старом, так и в Новом свете. Кроме того что это был красивый танец, он был церемониальным, обязательным для всех, кто хотел прославиться как мало-мальски образованный и галантный человек (в XVIII в. танцы входили в обязательный набор предметов, которые изучал любой человек, желавший занять хорошее место в обществе).

Кроме менуэта, сохранялись и расцветали контрдансы. Еще во время барокко они заняли свою нишу — танцы для всех — и прочно ее удерживали. Их любили старики, любили молодые, вступающие в свет люди — контрдансы любили все. Постепенно ко второй половине XVIII в. к ним сформировалось отношение как к танцам, которые не только танцуют все, но и могут сочинять если не все, то многие: множество форм, в которых существовали эти танцы и родственные им котильоны, определялось тем, что не только прославленные учителя, но все танцевальные мастера, а также лучшие танцоры предлагали новые схемы и вариации. Благодаря разнообразию и доступности контрдансы и котильоны окончательно завоевали Европу и Америку и вытеснили старые придворные танцы, но при этом вобрали в себя их элементы, мелодии, характерные приемы — то, что раньше было доступно только избранным придворным, теперь стало подвластно всем. Общество веселилось, люди демонстрировали друг другу, кто на что способен.

Способ записи танцев тоже изменился: если раньше танцы выражались или текстовым описанием (которое существовало по-прежнему и было очень популярно), или в виде барочной нотации, показывавшей весь рисунок пошагово и идеально под-

ходившей для элитных танцев XVII — начала XVIII в., то теперь в моду вошел новый способ записи — танцы (прежде всего контрдансы и котильоны) фиксировались пофигурно в виде графических схем. Это было много удобней, так как экономило место, позволяло представить танец не на нескольких, а на одном листе, что существенно облегчало восприятие танца в целом, но при этом из записи были утеряны сведения о шагах, на которых исполнялся танец [15, с. 7–10]. Впрочем, к концу века техника исполнения заметно ухудшилась — старая барочная вышла из моды, а новая техника кадрилией еще не сформировалась.

Также вместе с изменением отношения к танцу изменилась ситуация и с танцевальными учебниками: их стало больше. И если раньше их публиковали только крупные издательские дома, которые стремились сотрудничать прежде всего с маститыми танцмейстерами, то теперь появилось много мелких издателей, публиковавших сборники танцев, популярных в той или иной местности в том или ином сезоне. Стало крайне модным не просто издавать серийные сборники (например, сборник Плейфорда регулярно переиздавался с 1651 по 1728 г.), но делать их ежегодными — чтобы знакомить публику с новинками танцевальной моды.

В это время начало формироваться отношение к социальному танцу как к набору танцев-однодневок, которые легко входят в моду и легко забываются и потому не требуют усилий на их запоминание. Общество стало прежде всего учить элементы и стили, комбинируя их при необходимости в нужные рисунки. Танцев стало больше, но каждый по отдельности был куда менее интересным, чем танцы предыдущих эпох.

Отметим, что одновременно с изменениями в традиции бытового танца, в сценических танцах прошла реформа Новерра, который превратил балет в полноценное театральное действо, и по сути, и по характеру отличающееся от того, что господствовало в танцзалах, и таким образом пути профессионального и бытового танца окончательно разошлись [14, с. 441–447].

Новерр был настолько яркой личностью и его роль в истории танца настолько велика, что в книге, посвященной бытовому танцу (которого он, в общем-то, не касался), невозможно не уделить ему внимания.

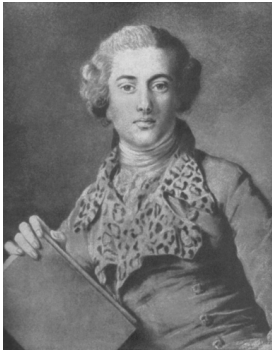


Рис. 5
Ж.-Ж. Новерр

Жан-Жорж Новерр (родился 29 апреля 1727 г., умер 19 октября 1810 г.) — французский танцовщик и балетмейстер (рис. 5), признанный создатель нового типа балета-спектакля, балета-повествования, включавшего в себя драматическую игру актеров (в отличие от постановок предшествующего периода, где танцы и сюжет не были связаны). С 1775 по 1789 г. он занимал пост главного балетмейстера Парижской оперы. На этот пост его выдвинула королева Мария-Антуанетта. Новерр работал во Франции, Герма-

нии, Англии и других странах. Сотрудничал со звездами балета и великими драматическими актерами (такими, как английский актер Дэвид Гаррик). Среди его друзей были Вольтер, Моцарт и германский император Фридрих Великий. В 1756 г. Новерр пишет и в 1760 г. публикует свои «Письма о танце», до сих пор остающиеся настольной книгой любого хореографа. В них он описал свои размышления об эстетике балета и рекомендации по преподаванию танца. Книга была переиздана практически везде в Европе.

День рождения Новерра сейчас празднуется как Международный день танца. В Петербурге к нему приурочен ежегодный Фестиваль старинного танца [14, с. 44–447; 16].

МЕНУЭТ

Мы переплетались в менуэтах, я приглашал одну даму за другой, и, как назло, самые несносные все медлили поблагодарить и отпустить меня.

И. Гете. «Страдания юного Вертера»

Менуэт — танец грации и изящества, король танцев эпох барокко и рококо.

Большинство исследователей считают его родиной северо-запад Франции, а именно провинцию Пуату в Бретани. Однако четкого мнения, ведет ли менуэт свое происхождение от народ-

Рис. 6
Менуэт.
Иллюстрация
из книги Г. Вилье
«Танцы,
их история
и развитие
с древних времен
до наших дней»
(СПб., 1902)



ных танцев, от branley или от каких-то других танцев, у исследователей нет.

Менуэт появился при дворе около 1660 г., когда Луи Купери включил три менуэта в свою коллекцию инструментальных пьес [17, с. 69]. Изначально это был живой подвижный танец, исполнявшийся, в отличие от большинства других танцев того времени, на достаточно маленьких шагах (рис. 6). Отсюда и пошло его название: по-французски menu — маленький. Когда менуэт только начал проникать в бальную залу, его исполняли парами по кругу.

При французском дворе менуэт очень скоро стал ведущим танцем, представляемым одной парой. Его называли «королем танцев и танцем королей». Исполнители вступали в танец строго по рангу. Первой парой танцевали король и королева. После них — дофин с одной из знатных дам. Затем в определенном порядке все остальное дворянство. Отсюда возникли названия: менуэт de la Reine и менуэт de Dauphin. В конце XVIII — начале XIX в. менуэт, несомненно, исполнялся чаще всех других танцев при дворах и в танцевальных залах Европы. Об этом можно судить по тому, что великий Люлли написал девяносто два менуэта для своих балетов и опер, а Генри Пёрселл включил в свои оперы, балеты и увертюры больше менуэтов, чем других танцев [17, с.76].

Придворный менуэт исполнялся плавно, манерно и торжественно.



*To my once Honoured Scholars the Marquis de Seyssel & Mademoiselle de Seyssel, Son & Daughter
to his Excellency the Marquis d' Aix late Envoy Extraordinary from y^e KING of SARDINIA to y^e Court of GREAT
BRITAIN, & now Governour of MILAN. This PLATE is most humbly Inscrib'd by their most oblig'd Serv^t William Tomlinson.*

Рис. 7

Менуэт. Страница из книги К. Томлинсона «Искусство танца»

Параллельно с тем, как менуэт завоевывал позиции в балльной зале, усложнялась и его схема. Так, например, президент Королевской академии танца Луи Бошан — учитель Людовика XIV — предложил схему в виде буквы S (вернее обратной S).

Готфрид Тауберт в своем труде описывает схемы в виде восьмерки, двойки, букв S и Z. Известный танцовщик Пекур, став президентом академии танца, настаивает на схеме в виде буквы Z. Постепенно она вытесняет все остальные схемы. Менуэт со временем стал одним из знаковых танцев Французского придворного балета (рис. 7). Характерными чертами танца были церемонные поклоны, торжественные проходы вперед, вбок и назад, изящные шаги и легкое скольжение. Пышная одежда исполнителей обуславливала медленные движения.

Из Франции менуэт (с некоторой задержкой) распространился по всей Европе, а затем и в Америке. Так, например, в Россию менуэт приходит только в царствование Петра I (в виде танца на одну, позже на несколько пар). При Елизавете в русских залах его могли танцевать одновременно до двенадцати пар (что шокировало иностранцев), но при этом русское исполнение менуэта признавалось одним из лучших в Европе¹⁵. Одним из любимых танцев Джорджа Вашингтона также был менуэт.

Несмотря на кажущуюся простоту, менуэт считался одним из самых сложных танцев. Требовалась достаточно серьезная танцевальная подготовка, чтобы его шаги получались легкими и красивыми. По свидетельствам того времени, ученики должны были в совершенстве овладеть курантой, прежде чем приступить к изучению менуэта. Мелкие шаги, достаточно медленная и плавная музыка только способствовали этому, затрудняя красивое исполнение менуэта.

«Долгое время менуэт исполнялся одной парой, затем число пар стало возрастать. Менуэту обучались долго, несмотря на его незамысловатый основной шаг. Это объясняется тем, что очень трудно давалась манера исполнения. Переход от одного движения к другому должен был совершаться без рывков и в точном ритме, плавно, красиво. Особенно сложной была мужская партия, в которой большую роль играли движения со шляпой. Ее следовало элегантно снять во время реверанса, красиво держать попеременно то в одной, то в другой руке и непринужденно надеть. Руки танцующих, мягкие, пластичные,

¹⁵ Сведения предоставлены О. Ю. Захаровой.