



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

А. Я. ЦОРН

ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

Учебное пособие для СПО



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Ц 81 Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии : учебное пособие для СПО / А. Я. Цорн. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 544 с.: ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6207-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1007-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Переиздание фундаментального труда одесского преподавателя танцев А. Я. Цорна. Впервые вышедшая на русском языке в 1890 г., книга содержит подробное описание танцевальных упражнений, шагов и танцев второй половины XIX в. и является ценнейшим источником информации о социальном танце этого периода.

Книга снабжена подробными комментариями.

Учебное пособие предназначено педагогам и студентам средних специальных учебных заведений.

УДК 793
ББК 85.32

Ц 81 Zorn A. Y. Grammar of dancing art and choreography : textbook for SVE / A. Y. Zorn. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 544 pages : ill. — Text : direct.

It's a re-edition of a fundamental work of a dancing teacher A. Y. Tsorn from Odessa.

First published in Russian in 1890 the book contains a detailed description of dance exercises, steps and dances of the second half of the 19th century. It's a valuable source of information about social dance of this period.

The book is provided with detailed comments.

The textbook is intended for teachers and students of colleges.



ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПОЛВЕКА ТАНЦА

Лежащая перед вами книга представляет собой результат более чем полувековой работы Альберта Яковлевича Цорна — известного учителя танцев. Начав свою профессиональную деятельность в начале 1830-х годов, он имел возможность воочию наблюдать развитие танцевального искусства на протяжении почти всего XIX века.

Сейчас танцы прошлых веков представляются нам застывшим, законченным видом искусства, воплощением благородной старины и традиции. Но для людей того времени это было совсем не так. Мода всегда переменчива, и танцевальная мода не была исключением. Танцы появлялись и исчезали. Старые танцы надоедали, их модифицировали или заменяли новыми. Сложные танцы упрощали, модные мелодии и ритмы соединяли с популярными танцевальными формами. Исследователи истории танца знают: если танец длительное время не меняется, значит, он мертв. Таким в XIX веке был менуэт, описания его встречаются на протяжении всего столетия без каких-либо существенных изменений, но его изучали только в качестве упражнения во время обучения танцам. На балах и в салонах после победы над Наполеоном и Венского конгресса 1815 года менуэт почти не танцевали. Напротив, два самых популярных в XIX веке танца, вальс и кадриль, непрерывно развивались и видоизменялись. Менялась техника шагов, добавлялись и исчезали фигуры, изменялись темп и характер музыки.

Поэтому «Грамматика танцевального искусства» так важна сейчас. В ней с немецкой дотошностью изложены основы танцевального искусства, каким его застал автор

с 30-х по 80-е годы XIX века. Описывая многие танцы и движения, Цорн рассказывает как о современных «Грамматике» танцевальных формах, так и о тех, которые он танцевал в молодости. И хотя, восстанавливая танцы XIX века, нельзя полностью полагаться только на одну книгу, сколь бы подробной она ни была, книга Цорна представляет собой богатейший источник информации для любого исследователя танцев XIX века.

ШКОЛА ТАНЦЕВ

В XIX веке общественные и балетные танцы уже разделились. На сцене и на балах танцевали разные люди, используя разные движения. Тем не менее их пути разошлись не очень далеко. В балетах широко использовались элементы общественных и народных танцев, популярные мелодии из опер и балетов переключивали для исполнения в благородных собраниях, а многие учителя танцев были балетными артистами или хореографами. Разделение танцевального искусства на сценическое и общественное все еще не было очевидным и безусловным. Подобно тому, как множество людей училось музыке у профессиональных музыкантов, чтобы играть несложные мелодии в салонах и в домашнем кругу, у профессиональных танцоров и хореографов учились, чтобы танцевать на балах и в салонах. Основы танцевального искусства, терминология, упражнения и движения были едиными при обучении как артистов балета, так и танцовщиков-любителей. На небольших балах участники могли исполнять и довольно сложные сольные или групповые танцы, хотя большая часть участвовала лишь в сравнительно простых общественных танцах. Поэтому нет ничего удивительного в том, что «Грамматика», адресованная в первую очередь учителям танцев, уделяет равное внимание описанию шагов и движений, применимых в сценических и общественных танцах.

В России XIX века обучение музыке и танцам было непременной составляющей образования дворянина. Детей обучали основам танцевального искусства, взрослые брали уроки для того, чтобы освоить новые модные танцы. В гимназиях, институтах, кадетских корпусах и даже университетах

существовали соответствующие уроки, на обязательной или добровольной основе. Детей, получавших домашнее образование, возили на танцевальные занятия в учебные заведения. Дворянству подражали разночинцы, дети купцов и промышленников. Профессия учителя танцев была очень востребована.

В каждом сколько-нибудь крупном городе существовала одна или несколько танцевальных школ, представлявших из себя зачастую не более чем сочетание учителя танцев и зала для занятий. Были такие школы и в Одессе. Самой известной из них была школа А. Я. Цорна. За многие годы преподавания танцев он накопил огромный опыт и создал собственную методику преподавания. Записи, которые он составлял при подготовке занятий, и легли в основу «Грамматики». Большой педагогический опыт позволил ему изложить в своей книге материал в стройной, последовательной, ясной и доступной форме.

ПЛЯШУЩИЕ ЧЕЛОВЕЧКИ

Сам автор главным в своей книге считал не само описание танцевального искусства, а придуманную им систему записи танцев. Первые нотации для записи танцев появились тогда же, когда танцы стали записывать, — в середине XV века. Но подавляющее большинство использовалось лишь их авторами. Учителя танцев, как правило, передавали свое мастерство при личном обучении, «из ног в ноги», и не утруждали себя записыванием того, что они и так знали. Общественные танцы были не очень сложны для запоминания и немногочисленны. К тому же в отличие от музыкальной записи, когда исполнитель мог играть или петь, имея перед собой лист с нотами, танцор не мог позволить себе танцевать, уставившись в записи.

Движения человеческого тела весьма многообразны, и с приходом нового танцевального стиля старая система нотации становилась бессмысленной. Самой успешной танцевальной нотацией была нотация Фёйе-Бошама¹, придуманная в конце XVII века в Парижской Академии танца, основанной

¹ Нотация была впервые опубликована в книге [Feuillet, 1700]. Эта книга недавно была переведена на русский язык. см. [Фёйе, 2010].

Людовиком XIV. Благодаря политике Короля-Солнца, приказавшего своим хореографам записывать сочиненные ими танцы, нотация Фейе-Бошама получила признание и распространение по всей западной Европе, укрепляя авторитет Франции как законодательницы мод и мирового культурного центра. Но после смерти Людовика XIV она постепенно вышла из употребления. Впоследствии многие учителя танцев предлагали свои системы, но без поддержки сверху они были обречены на безвестность.

Цорн создавал свою нотацию не на пустом месте, множество хореографов и балетмейстеров XIX века изобретало те или иные знаки для записи танцев. Немногие из этих систем были опубликованы. Бывало и так, что через несколько лет сами авторы с трудом могли разобрать собственные записи, поскольку нотации забывались так же быстро, как и изобретались. Нотация Цорна была создана им на основе «стенохореографического письма» Артура Сен-Леона¹, с которым Цорн состоял в переписке. Он расширил нотацию Сен-Леона, сделав ее более подробной. В системе Цорна знаки позиций и движений записываются под нотным станом для точного сопоставления их музыке. Перемещение танцора по сцене или бальной зале обозначается ключом слева от строки движений. Знаки движений и позиций, как правило, представляют собой схематическое изображение ног танцора, но, поскольку простое изображение не всегда может показать движение, то Цорн ввел для некоторых движений специальные знаки. Также он использовал сокращенные обозначения для часто встречающихся шагов и связок.

Нотации, придуманной А. Я. Цорном, была суждена обычная для таких начинаний судьба. Нигде, кроме «Грамматики», она более не используется, и, несмотря на лестные отзывы о ней, которые сам автор приводит в конце своей книги, нотация Цорна так и не стала сколько-нибудь общепотребительной. Однако для современного историка и реконструктора танцев она важна, поскольку, в отличие от многих авторов, описывавших танцы в XIX веке, Цорн при помощи своей нотации приводит точное соответствие между

¹ Описание этой нотации было опубликовано в книге [Saint-Léon, 1852].

музыкой и танцевальными движениями, да и сами движения описывает очень подробно.

АЛЬБЕРТ ЯКОВЛЕВИЧ, УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ

О биографии Альберта Цорна известно немного. Большую часть сведений о его жизни можно почерпнуть в предисловии к русскому изданию «Грамматики...» Родился Фридрих Альберт Цорн 3 апреля 1816 года в баварском городе Кемптене в семье учителя танцев. Отец с детства обучал его танцевальному искусству. В 16 лет юный Цорн предпринял путешествие по Европе для совершенствования своих педагогических и танцевальных талантов. В 1835–1836 годах он преподает в Дрездене и в Христиани (ныне Осло). Накопив достаточную сумму, он отправляется в 1837 году в Париж «для пополнения своего образования под руководством известнейших в то время тамошних учителей танцевального искусства».

Подобные путешествия были насущной необходимостью для учителей танцев. Известность и популярность школы танцев сильно возрастала, если в ней обучали тому, что танцуют в Париже. Парижские же мастера перенимали новые танцы из разных уголков Европы в надежде, что новый танец станет популярным, а обучающие ему учителя смогут на этом неплохо заработать.

В конце 1837 года Цорн возвращается в родной город и некоторое время занимается там преподаванием танцев и гимнастики. Но вскоре он отправился в новое путешествие для изучения танцев Восточной Европы, в результате которого в 1839 году остановился в Одессе. Там его таланты оказались востребованы, и он остался преподавать танцы. С 9 февраля 1840 года молодой Альберт Цорн начинает учить танцам и гимнастике воспитанников Императорской Ришельевской гимназии. Также он вел танцевальные занятия в четырех других одесских гимназиях. Помимо занятий с гимназистами, он давал и частные уроки. Известно, что с 1857 года, после возвращения из очередного путешествия по Европе, он проводил уроки танцев в доме г-на Родоконаки (ул. Греческая, 13)¹, причем, кроме танцев, он прово-

¹ Одесский вестник, № 115, 15.10.1857.

дил занятия по гимнастике и плаванию. Согласно объявлению в «Одесском вестнике» обучение велось «...на русском, французском, итальянском, немецком, английском или норвежском языках»¹. В Одессе Цорн остался до конца жизни, хотя и предпринял еще несколько путешествий по Европе для пополнения своих танцевальных знаний. Так, в 1855 году в Берлине он встречался с Паулем Тальони, известнейшим балетмейстером XIX века, а в 1844 году предпринял путешествие в Париж, чтобы разузнать все о новом и модном танце — польке.

В 1884 году Цорн становится членом Берлинской Академии танцевального искусства, председателем которой тогда был Аминт Фрайзинг. По собственным слова Цорна «она [академия] принудила меня напрячь все силы для более скорого окончания моего труда, за что я ей теперь могу быть только благодарен, так как без такого участливого торопления я, может быть, и по сей день не решился бы обнародовать результаты моих исследований.» В 1885 году Цорн отправляет Аминту Фрайзингу рукопись своего многолетнего труда — «Grammatik der Tanzkunst». Наконец, в 1887 году в Лейпциге выходит первое издание «Грамматики танцевального искусства»². Книга получила хорошие отзывы, и в 1890 году в Одессе выходит русское издание «Грамматики»³, переработанное и снабженное новым предисловием. И русское, и немецкое издания состояли из самой грамматики и продававшегося отдельно атласа, содержавшего все иллюстрации и ноты для танцев и упражнений.

Про семью Альберта Цорна известно еще меньше. Сын Альберта Цорна, Александр Альбертович, также стал учителем танцев. Он преподавал в нескольких одесских гимназиях и, кроме того, был капитаном-распорядителем одесского общества велосипедистов-любителей. Второй сын Альберта Цорна, Адольф, стал коммерсантом и, так же, как и его брат, увлекался велосипедным спортом. Также Цорн в заключении своей книги упоминает другого своего сына, Густава, хотя, возможно, что это было второе имя Александра или Адольфа.

¹ Одесский вестник, № 115, 15.10.1857.

² [Zorn, 1887].

³ [Цорн, 1890].

Альберт Цорн умер в апреле 1895 года в Одессе. А в 1905 году в Бостоне вышел английский перевод его «Грамматики»¹, сделанный Альфонсо Шифом и Бенджамином Коатсом. В этом издании все иллюстрации из альбома были включены в текст книги.

СТРУКТУРА КНИГИ

«Грамматика танцевального искусства» построена как учебник, способный помочь и ученику, и педагогу. Цорн подает материал последовательно, придерживаясь того порядка, в котором обычно преподавали танцы. Так, первые разделы посвящены описанию позиций и движений, установлению терминологии. Отдельная глава отведена для вопросов, связанных с музыкальным сопровождением, где излагаются необходимые для танцора разделы музыкальной теории. Далее автор переходит к танцевальным упражнениям и шагам, продвигаясь от простых к более сложным. Везде приводится подробное описание движений и описание знаков танцевальной нотации, соответствующих этим позициям, движениям или шагам.

Последние разделы книги посвящены собственно танцам. Вначале он описывает французскую кадрили и полонез, затем менуэт и гавот и в последнем разделе все остальные бальные танцы, начиная с галопа и заканчивая мазуркой. Этот порядок изложения приблизительно соответствует общепринятому в России конца XIX века порядку обучения танцам в гимназиях и кадетских корпусах. Начинали учить танцы с позиций, упражнений и основных шагов, затем учили полонез и кадрили, после них иногда менуэт и другие танцы на одну пару. Затем наступал черед вальсов и других круговых танцев. Заканчивали обучение мазуркой, самым сложным общественным танцем XIX века. Для многих танцев Цорн указывает не только технику движений, но и подробно описывает характер и правила исполнения, указывает на распространенные ошибки. Заканчивается «Грамматика» описанием качучи, популярного в XIX веке балетного танца испанского происхождения. На этом описании Цорн

¹ [Zorn, 1905].

демонстрирует все преимущества изобретенной им нотации.

В конце российского издания добавлен небольшой раздел посвященный поклонам, реверансам и правилам поведения в обществе.

Почти весь текст книги разбит на 938 пронумерованных параграфов. В тексте есть многочисленные ссылки на параграфы по их номерам. Такая подробная структуризация текста облегчает работу с книгой, позволяя без труда находить все необходимые описания различных терминов.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ТАНЦЫ XIX ВЕКА

Немного о терминологии

Изучая историю танца, следует быть особенно внимательным к терминам, которые использовались для обозначения танцев, фигур и движений. Очень часто для нового явления использовали старый термин, а среди специалистов, писавших о танце, не было согласия в том, какие термины для какого танца использовать. Так, например, словом «кадриль» мог обозначаться как весь танец, так и одна фигура. Французскую кадрили часто называли «contredanse», что на русский переводится как «контрданс», точно так же на русский переводят английский термин «country-dance» — совершенно другой тип танцев. Под «вальсом» могли понимать как одну из разновидностей вальса, так и любой танец с вращением в паре или элемент танца, содержащий такое вращение. Названия многих шагов, использовавшихся в XIX веке, совпадают с названиями шагов современного классического танца, но исполняются совершенно иначе. К таким шагам относятся, например, *jeté*, *pas de bourgé*, *sissonne*, а также многие другие. Поэтому, читая танцевальные книги XIX века, следует помнить, что значение знакомых терминов может быть совершенно иным. К счастью для нас, Цорн в своей «Грамматике» решил «исправить» существовавшую в его время танцевальную терминологию и поэтому дотошно описал значения почти всех употребляемых им танцевальных терминов. Зачастую он также указывает другие использовавшиеся в его время термины. Поэтому, читая «Грамматику», не доверяйте знакомым терминам, обязательно уточняйте, как именно их понимал автор.

Менуэт и гавот

Два танца, описанные в «Грамматике», выделяются тем, что они в конце XIX века не использовались в бальной зале и остались только в танцевальных школах как «образцовые произведения танцевального искусства», на которых ученики оттачивали свои танцевальные навыки. Менуэт Королевы (*Menuet de la Reine*), придворный менуэт (*menuet de la Cour*) и гавот Вестриса часто описываются вместе в книгах XIX века.

Менуэт был создан в середине XVII века во Франции на основе бранля Пуату. Король Людовик XIV сделал его основным придворным танцем, и этот статус сохранялся за ним до начала XIX века. В 1770 году Гарделем¹ был сочинен новый менуэт к обручению Людовика XVI с Марией-Антуанеттой. В начале XIX века этот менуэт был наиболее популярным. Поражение Франции в результате наполеоновских войн привело к тому, что на Венском конгрессе было принято решение убрать менуэт из программ придворных балов Европы. К концу XIX века он сохранялся лишь как танец для обучения и в бальной зале не появлялся².

Гавот известен с XVI века, он появился во Франции, и его ближайшие родственники — народные танцы Бретани. В XVII и XVIII веках гавот был популярным бальным танцем. В 1800 году известный хореограф Гаэтано Вестрис³ сочинил гавот, позже названный его именем. Этот гавот приобрел значительную популярность, но, поскольку он требовал от исполнителей значительного мастерства, то уже к середине века он более не танцуется на балах и остается только в танцевальных школах.

Цорн уделяет и менуэту, и гавоту по отдельной главе, достаточно подробно описывая их движения и фигуры. Цорн не описывает подробно менуэт Королевы, только упоминая о нем и приводя последовательность шагов, разбирая подробно придворный менуэт в том виде, в котором он дошел до XIX века.

¹ Гардель Максимилиан (1744–1787) — танцор и хореограф немецкого происхождения. С 1759 года работал в Парижской опере (тогда Академии музыки и танца).

² Исключение составляли костюмированные балы в стиле XVIII века, для которых специально разучивали давно забытые танцы.

³ Вестрис Гаэтано (1729–1808) — танцор и хореограф итальянского происхождения. Работал во Франции, Англии и Германии.

Кадриль

Кадриль — это танец для четырех пар, стоящих в квадрате (каре), и состоящий из нескольких фигур. Она появилась в огне Французской революции; непосредственным предшественником кадрили были котильоны XVIII века¹. В начале XIX века кадрили исполнялись на довольно сложных шагах, изобилующих прыжками, но уже к 1840-м годам техника танца заметно упростилась, и кадрили стали ходить на *chassé*, а позже и на простых шагах. Цорн пишет об этом с сожалением и настаивает на том, что учить кадрили следует на танцевальных шагах. Особенную грусть вызывает у него, как и у многих других учителей танцев XIX века, распространившаяся мода ходить кадрили, не сообразуясь с музыкой.

Бытовало огромное множество различных фигур и схем кадрили, постоянно придумывались новые и модифицировались старые схемы и фигуры. Но только одна кадрили прошла через весь XIX век — французская. Более того, именно ее часто называли просто «кадриль»². В своей «Грамматике» Цорн приводит только французскую кадрили, также называя ее просто «кадриль», термином *contredanse* он решает обозначать вариант кадрили в построении на 2, а не на 4 пары, добавляя путаницы и в без того запутанную терминологию танцев XIX века.

Самые ранние схемы французской кадрили состояли из пяти фигур *Le Pantalon*, *L'Été*, *La Poule*, *La Trénis*, *La Finale*. Несколько позже к ним добавилась *La Pastourelle*, которую иногда танцевали вместо *La Trénis*. Во второй половине века стали танцевать все шесть фигур, ставя *La Pastourelle* перед или после *La Trénis*, но одновременно с этим сохранялся и пятифигурный вариант (чаще всего с *La Pastourelle*)³. Также во второй половине века стали появляться альтернативные фигуры для *La Finale*. Иногда танцевали не один *Finale*, а несколько разных подряд, которые назначались «дирижером танцев». Такая удлиненная кадрили иногда называлась «кадриль-монстр» из-за того,

¹ Не нужно их путать с котильоном XIX века, подробнее о котильонах см. ниже, а также в примечании к § 201.

² Еще ее называли французским термином *contredanse*. В Англии она была известна как «First set».

³ [Richardson, 1960] С. 58–61.

что сочиненные дирижером фигуры часто были не особенно красивы и гармоничны.

Цорн посвящает французской кадрили целую главу, описывая как традиционные фигуры, так и несколько вариантов финальных фигур.

Вальс

Вальс появился в конце XVIII века в Германии и за пару десятилетий распространился по всей Европе. Хотя поначалу многие относились к нему отрицательно, как к непристойному и излишне контактному танцу, вальс довольно быстро стал обязательным танцем почти любого бала, а после Венского конгресса 1814–1815 годов вальс стал одним из самых популярных танцев при европейских дворах.

Ранние вальсы были весьма разнообразны как по технике вращения, так и по позиции партнеров. Главное отличие вальсов от других танцев состояло в самом принципе вращения в паре с продвижением по кругу. До того все балльные танцы были рассчитаны либо на одну пару, которая танцует установленные заранее фигуры (как менуэт), либо на несколько пар, танцующих одни и те же фигуры в определенной очередности (кадрили, контрдансы и котильоны). Появление нового типа танца, предполагавшего относительно уединение закрытой пары, было воспринято с большим энтузиазмом, поскольку зачастую только на балах молодые люди могли общаться друг с другом, ускользая на время танца из-под бдительного присмотра родственников. Поэтому поначалу вальс было принято танцевать только с близкими друзьями, тем более что новые движения не всем давались легко, и при неумелом их исполнении контакт партнеров мог становиться чересчур близким.

К 30-м годам XIX века разнообразных техник вальса осталось гораздо меньше. Основная техника называлась «*valse a trois temps*/вальс в три па» с музыкой на $\frac{3}{4}$. Кроме нее, сохраняются сотезы, динамичные вальсы на $\frac{2}{4}$ или $\frac{6}{8}$ с прыжками. В середине 30-х годов появляется *valse a deux temps*/вальс в два па. Простая техника без переступаний и подъемов позволяла быстро скользить по балльной зале, свободно меняя направление вращения. Эти два вида вальса (в три и в два па)

как основные сохранялись до конца XIX века, немного изменяясь с течением времени.

Цорн описывает оба эти вальса в характерной для конца XIX века технике, указывая на то, что вальс в 2 па вытеснил из бальной залы более изящный, по его мнению, трехшаговый вальс. Также упоминает он и сотезы под названием «Hopswaltzer» и описывает технику одного из них.

Мазурка и котильон

Появившись в бальной зале в самом начале XIX века, мазурка надолго завоевала сердца русских танцоров. Мазурка по праву считалась самым сложным и самым красивым общественным танцем, но за пределами России и Польши (большая часть которой входила в состав Российской империи) мазурку танцевали сравнительно мало. Причиной этому была ее сложность и принципиально импровизационный характер. Московский учитель танцев Л. Стуколкин писал про мазурку так: «Мазурку надо или танцевать хорошо, или совсем не танцевать; ... в мазурке есть такие неуловимые моменты, что предвидеть все эти тонкости комбинирования движений — невозможно; вследствие того всякое заучивание этих движений может испортить дело. Учитель может показать и объяснить несколько раз или движений основных, общеупотребительных, но уже варьировать ими, применять их к практике, дело исполнителя»¹. У мазурки не было строго установленных шагов, только несколько базовых и общеупотребительных, каждый танцор был волен в их выборе и всегда мог изобретать новые. Также не было у мазурки и устоявшихся общепринятых фигур. Как правило, кавалер, ведущий мазурку, выбирал или изобретал фигуры на каждый танец, и все пары танцевали их по очереди, повторяя за ним.

В Западной Европе и Америке такая мазурка не смогла прижиться, поэтому там создавались упрощенные варианты и адаптации. Парижский учитель танцев Анри Целларис в 1840-х годах сочинил на основе шагов мазурки парный круговой танец, названный впоследствии его именем. Сочинялись и публиковались кадрили на шагах мазурки, сочетающие кадрилиные фигуры с мазурочными шагами. Появился

¹ [Стуколкин, 1890].

такой танец, как полька-мазурка, объединявший шаги польки с музыкой мазурки.

Котильоном в конце XVIII — начале XIX века называли танец на четыре пары, состоящий из нескольких стандартных куплетов, перемежаемых припевами. С появлением кадрили старые котильоны быстро вышли из моды. Но в начале 20-х годов XIX века в бальную залу приходит новый котильон, совершенно непохожий на прежний. Отныне «котильоном» называют разновидность бальной игры, когда ведущий, называвшийся в России дирижером, определял фигуры, исполнявшиеся по очереди остальными парами. Эти фигуры могли включать сложные перестроения, выбор новых партнеров, случайную смену партнеров, соревнования в ловкости. В различных сборниках XIX века опубликованы сотни разнообразнейших фигур. Александр Цорн выпустил в свет в 1900 году сборник таких фигур под названием «Дирижер танцев»¹. Во многих фигурах котильона использовались аксессуары, производство и продажа которых стала распространенным бизнесом. Фигуры котильона исполнялись, как правило, на шагах вальса, польки или мазурки. Каждая фигура завершалась кругом вальса или польки по залу или променадом мазурки. В России мазурку исполняли почти исключительно в форме котильона, и зачастую она затягивалась на несколько часов, что вызывало возражения у немазуристов.

Цорн в «Грамматике» отводит для мазурки довольно большой раздел, описывая не только разнообразные шаги, но и подробно рассматривая и описывая стиль и дух мазурки, разделяя «шляхтецкий», благородный стиль, и «холопский» — простонародный. Фигур мазурки и котильона Цорн не разбирает, но в их описании нет недостатка в многочисленных сборниках XIX века.

Полонез

Polonaise по-французски значит просто «польский»², и в России это было вторым названием данного танца. Полонез

¹ [Цорн, 1900].

² Точнее, «[La danse] polonaise» переводится дословно как «польская», поскольку *danse* (танец) во французском женского рода. Но в России «польский [танец]» называли в мужском роде.

как бальный танец появился в первой половине XVIII века. Он восходит к польским процессионным танцам XVI–XVII веков. В послепетровской России полонез быстро стал одним из самых популярных танцев на придворных балах и сохранил свое значение до конца XIX века. В 1791–1816 годах неофициальным гимном России была песня «Гром победы, раздавайся!»¹, сочиненная на мотив полонеза. Полонез был неременным атрибутом придворного бала в России весь XIX век². На частных балах полонезом зачастую открывали бал или исполняли его после ужина. Простые шаги полонеза, неспешная музыка позволяли участвовать в нем всем гостям бала. Первая пара, обычно состоявшая из почетных гостей бала, определяла фигуры, которые повторяли за ней остальные пары.

В Западной Европе полонез был мало распространен, и танцевали его, как правило, только когда на балу присутствовали высокопоставленные гости из России.

Цорн не мог обойти вниманием полонез в своей книге. Он приводит общие правила исполнения полонеза и описание нескольких фигур.

Малые танцы

Помимо описанных выше, в XIX веке существовало довольно много танцев, не завоевавших большой популярности либо быстро вышедших из моды вскоре после своего появления. Современные исследователи объединяют их общим названием «малые танцы». Этих танцев было великое множество, поскольку новые танцы появлялись практически каждый год, но подавляющее их большинство быстро выходило из моды или не получало широкого распространения, оставаясь исключительно региональными танцами.

Наиболее успешным из этих танцев следует считать польку. Появившись в Париже в 1840 году, полька мгновенно стала чрезвычайно популярной. Учителя танцев, обучавшие польке, заработали на этом большие деньги. Печаталось большое количество нот различных полек, полькомания охватила Европу. Но уже через несколько лет она перестала быть особенно

¹ Гимн создан в 1791 году Гавриилом Державиным (слова) и Осипом Козловским (музыка).

² Некоторые придворные балы состояли исключительно из полонезов.

модной и хотя и не исчезла из бальных залов, популярность ее значительно уменьшилась, она стала рядовым бальным танцем. К концу века она была постепенно вытеснена новыми танцами. Вторую жизнь полька обрела уже в XX веке, став, в упрощенной форме, народным танцем в разных странах по всему миру.

Другой танец, о котором стоит упомянуть, это редова. Она появилась в середине 40-х годов XIX века. Такой бешеной популярности, как полька, редова не получила, но танец был признан и благосклонно принят в европейских и американских бальных залах. Важным отличием редовы от других парных круговых танцев было чередование вращения, покачивания (*balancé*) и «преследования», когда один из партнеров отступал спиной по линии танца, а другой наступал. Чередование фигур было вольным, кавалер вел даму, выбирая, какой из шагов исполнять. Первоначально редова исполнялась на нескольких разных шагах для вращения, преследования и *balancé*, но довольно быстро танец упростился, и к концу 50-х годов редову исполняли только на *pas-de-basque*.

Цорн описывает польку и редову в «Грамматике», а также упоминает и описывает другие малые танцы. Описания некоторых из них встречаются в других книгах XIX века, но такие танцы, как краковяк, тирольен, венгерский вальс и вальс-мазурка, не описаны в других, известных на данный момент источниках. Обстоятельность изложения и аккуратное сопоставление движений и музыки, характерные для «Грамматики», позволяют современным исследователям достаточно легко восстановить эти танцы.

Другие танцы

Цорн, конечно же, описывает не все танцы XIX века. Такие танцы, как экосез или англес, к началу его профессиональной деятельности уже давно вышли из употребления. Другие, как, например, Целлариус-вальс, почти не танцевались в России в конце XIX века.

«ГРАММАТИКА» СЕГОДНЯ

Интерес к танцам прошлых эпох существует достаточно давно, но до недавнего времени исследователям истории танца

приходилось работать на крайне скудном материале. За несколько последних десятилетий было обнаружено большое количество ранее не известных источников по истории танца. В библиотеках и архивах каждый год обнаруживаются новые ценные материалы, позволяющие больше узнать о танцах прошлых веков. История танца сегодня — это молодая и быстро развивающаяся дисциплина.

Танец — один из самых эфемерных видов искусства, и долгое время мы знали о танцах прошлого очень мало. Невозможность надежной записи танца приводила к тому, что танцевальное искусство сохранялось лишь в памяти исполнителей, в отличие от музыки, литературы или изобразительных искусств. В настоящее время существует большой интерес к реконструкции старинных танцев. Специалистами восстанавливаются оперы и балеты, проводятся балы, на которых исполняются тщательно реконструированные танцы. Это позволяет нам по-новому взглянуть на культурную историю Европы.

Книга Альберта Цорна содержит немало ценных сведений о танцах XIX века, изложенных ясно, подробно, тщательно и вместе с тем живо и интересно. Она будет полезна всем, кто хочет ближе познакомиться с тем прекрасным искусством, которому ее автор посвятил всю свою жизнь.

Ростислав Кондратенко



ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Выпуская в свет русское издание моей «Грамматики танцевального искусства»², считаю необходимым оговориться, что это издание ее отнюдь не представляет собой простого перевода немецкого издания «Грамматики»: оно является совершенно новым изданием моего труда, подвергнутым тщательной переработке и значительно пополненным и исправленным.

Уже при поверхностном ознакомлении с этим сочинением у читателя, вероятно, возникнет мысль, что оно должно было потребовать много серьезного кропотливого труда, — и он не ошибется в своем предположении: трудно и представить себе, сколько разностороннего подготовительного труда требует анализ какого-нибудь простого движения, не говоря уже о шаге.

Найдутся, вероятно, специалисты, которые не согласятся с иными даваемыми мною здесь объяснениями, предлагаемыми названиями и устанавливаемыми основаниями, как отступающими от общепринятых. Но пусть такой читатель не поддается первому впечатлению — отложить книгу в сторону, говоря в душе: она никуда не годится! Пусть он попробует прочесть ее с серьезным вниманием, — и тогда, по всей вероятности, многие из его предубеждений рассеются, и он найдет в ней немало таких вещей, с которыми готов будет согласиться.

Для успешного решения поставленной себе задачи я не пожалел ни времени, ни труда, ни средств. Я делал сам себе всевозможные возражения, строго взвешивал все, что могло быть приведено против моих заключений, изучил всевозможные сочинения по танцевальному искусству на разных европейских

¹ Убедительно прошу читателя внимательно прочесть это предисловие, так как оно содержит в себе ключ к верному пониманию всего сочинения.

² Книга печатается по изданию: *Цорн А. Я.* «Грамматика танцевального искусства и хореографии с хореографическим атласом и отдельным сборником нот». — Одесса, 1890. — *Прим. издательства.*

языках, какие только мог достать, предпринял ряд далеких дорогостоящих путешествий для личных переговоров со знаменитыми представителями моего искусства, как, например, в 1855 году — для свидания с балетмейстером Павлом Тальони¹ в Берлине, — состоял несколько лет в переписке с известным балетмейстером и писателем А. de St. Léon'ом² — и лишь после 50 лет серьезного труда я решился наконец представить результаты своей работы на суд публики.

Будучи сыном танцевального учителя, высоко ценившего свое искусство и основательно изучившего его, я с раннего детства воспитывался для этой специальности и получил основательную подготовку в этом направлении. Побуждаемый желанием еще более усовершенствоваться в своей специальности, я в 1832 году, не имея еще полных 17 лет, отправился путешествовать: в 1835 году я занимался преподаванием танцев в Дрездене, в 1836 году — в Христиании³ (в Норвегии), а оттуда на свои с большим трудом скопленные сбережения отправился в Париж для пополнения своего образования под руководством известнейших в то время учителей танцевального искусства. В декабре 1837 года я возвратился на родину и занялся там с успехом преподаванием танцев и гимнастики. Но вскоре желание изучить на месте некоторые национальные танцы снова побудило меня покинуть мою родину, и таким образом после многих переездов 30 марта 1839 года я прибыл наконец в Одессу.

Здесь мне удалось приобрести столько покровителей и друзей, что я решился остаться в гостеприимной России.

Вскоре мне представились удовлетворительно оплаченные уроки, и 9 февраля 1840 года я получил в Ришельевской гимназии место преподавателя танцев, — каковую должность и имею честь занимать до сих пор.

Так как я всей душой отдался служению избранному делу и рано стал задумываться о его судьбах, то и неудивительно, что я скоро осознал главную причину печального положения танцевального искусства — отсутствие общепринятого

¹ Тальони Пауль (1808–1884) — танцор и хореограф, итальянец по происхождению. Работал в Германии и Англии. — *Прим. ред.*

² Сен-Леон Артур (1821–1870) — французский танцор и хореограф. Работал в Париже и Санкт-Петербурге. Изобрел систему танцевальной нотации. — *Прим. ред.*

³ Христиания — старое название Осло. — *Прим. ред.*

танцевального письма, вроде, например, того нотного письма, которым уже столько столетий обладает музыка.

Изыскание такого письма являлось в моих глазах безусловной и неотложной необходимостью. Но все мои поиски и попытки применить к этой цели одну из существующих систем оказались — увы! — бесплодными, вследствие чего я наконец решился попытаться сам изобрести хореографическое письмо, — нисколько, однако, не обольщаясь насчет невероятной трудности поставленной себе задачи, так как знал, что уже 300 лет человечество трудилось над удовлетворительным решением ее и все усилия в этом направлении до сих пор не увенчались желательным успехом.

Главным препятствием при разных попытках изобрести годное хореографическое письмо являлось, по моему мнению, не столько трудность создания знаков для разных положений и движений, сколько неудовлетворительность всех принятых до сих пор систем преподавания. Ни одна из них не дает нам такого глубокого анализа положений и движений, который позволил бы правильно установить основные положения и простые элементы движений, уже не могущие быть более разложенными, чтобы дать возможность с их помощью обратно синтетически воссоздать всякий существующий и возможный танец.

При устном преподавании, когда шаг объясняется и показывается на деле, ни учитель ни ученик не чувствуют потребности более обстоятельного обозначения и разбора шага; эта потребность ощущается лишь при письменном преподавании; но тогда она заявляет о себе с такой силой, что удовлетворение ее становится безусловно необходимым!..

Немало труда стоило мне упорядочение терминологии танцевального искусства, в которой, надо сознаться, господствовало до сих пор чистое столпотворение вавилонское. Мне пришлось не только переделывать некоторые существующие, большей частью условные, выражения, заменяя их реальными обозначениями данного явления, — я должен был создавать много новых слов, так как последовательное развитие моей системы обнаружило такие положения, движения и особенности их, о которых и не упоминалось в сочинениях по танцевальному искусству, появившихся до настоящего времени.

Всеобщее и повсеместное употребление при систематическом преподавании танцев французских слов и выражений узаконило вообще их употребление в танцевальном искусстве. Повсюду говорят: *glissé, chassé, balancé, chaone anglaise, tour de main, chaone de dame* и т. д. подобно тому как в музыке пользуются итальянскими словами: *forte, piano, pianissimo, adagio, presto, legato, staccato* и т. д. Вследствие этого и я в своей «Грамматике» последовал установившемуся обычаю и дозволил себе французские обозначения, хотя при этом я везде старался дать рядом с французскими и наиболее подходящие русские названия данных фигур, шагов и движений.

Но для правильного применения французских слов необходимо основательное знание французского языка.

В самой Франции существует еще немало учителей танцев и балетмейстеров, не смогших пойти в терминологии своего искусства дальше подчас произвольных выражений, выработанных рутинной. Эти выражения являются далеко недостаточными для строго научной системы, способной охватить все возможные движения, употребляющиеся в танцах, объяснить и изобразить их.

Вне Франции лишь немногие учителя танцев, писатели и ценители танцевального искусства знакомы с французским языком настолько основательно, чтобы быть в состоянии решить вопросы этимологии, и вот почему с течением времени установилось неправильное употребление и грубое искажение многих французских терминов.

Сверх того многие учителя танцев сохранили в разных национальных танцах употребление танцевальных названий, принятых самими народами, создавшими эти танцы, называя, например, венгерские шаги венгерскими именами, польские — польскими, немецкие — немецкими, испанские — испанскими, так что употребленное нами насчет терминологии танцевального искусства выражение «столпотворение вавилонское» отнюдь не преувеличено.

При устном преподавании учитель должен, конечно, заимствовать танцевальные термины с того языка, на котором он преподает свой предмет (хотя и тогда ему не следует игнорировать французские выражения, но печатное руководство, как предназначенное для всех национальностей, должно непременно содержать и французские танцевальные

термины в качестве повсеместно принятых международных терминов.

Из балетмейстеров и образованных учителей танцев, по всей вероятности, лишь немногие не испытали потребности в точном хореографическом письме. Большинство из них, без сомнения, старались придумать такое письмо, — хотя бы только для своего личного употребления, — многие выпустили в свет более или менее обстоятельные труды по этому вопросу, — и тем не менее мне до сих пор не попадалось в руки руководства к изучению танцевального искусства, содержащего знаки, действительно соответствующие тем положениям и движениям, которые они должны изображать.

Разными изобретателями придумана масса произвольных знаков и имен, различно примененных в разных странах и со временем еще больше изменивших свое первоначальное значение. Таким образом образовались и продолжают образовываться разные неправильные выражения, составляющие искажения и названия предмета и создавшие в танцевальной терминологии такую путаницу, что взаимное понимание друг друга сделалось совершенно невозможным. Хореографическое письмо, претендующее на общепонятность, международное значение и вековую будущность, должно обладать для каждого положения анатомически верно воспроизводящим его знаком, а для каждого движения — этимологически верным, выражающим понятие самого движения названием, и притом знаками столь ясными и краткими, чтобы их можно было помещать под отдельными нотами музыки танца, подобно словам романса или песни.

Самую душу исполнения, глубину вложенного в нее чувства, его чарующую грацию, конечно, нельзя передать письменно, подобно тому как нельзя изобразить художественную сущность игры виртуоза или декламации артиста: это должно быть предоставлено усмотрению самого исполнителя.

Если верно, что до сего дня не существовало вполне годного хореографического письма, то с другой стороны, нельзя сомневаться и в том, что и наиболее совершенное изобретение в этой области принуждено будет выдержать тяжкую борьбу, чтобы добиться своего повсеместного признания. Это можно ожидать уже потому, что чтение хореографического произведения требует не только довольно значительного

знания музыки, но и затрат известного труда и прилежания на изучение самих знаков, подобно тому как это требуется для изучения нотного письма.

Так как это последнее изучено уже миллионами детей и взрослых, то в незатруднительности изучения его уже никак нельзя сомневаться, тогда как по отношению к новому хореографическому письму, не выдержавшему еще такого испытания, остается очень удобный предлог скептического отношения к нему.

Всякое новое приобретение в области наук и искусств должно бороться с такими препятствиями, этой участи не миновать и изобретенной мной хореографии. — Но всякое истинно полезное изобретение побеждает все препятствия и добивается в конце концов всеобщего признания.

Главным препятствием к распространению нового письма послужат установленные вековым употреблением танцевальные обычаи и названия. Часть из них должна быть радикально изменена, чтобы явилась возможность создать прочные, математически верные основания, на которых могло бы построиться и развиваться вполне удовлетворительное хореографическое письмо. Но, к сожалению, в большинстве случаев именно наиболее дельные и ревностные балетмейстеры и учителя танцев и являются самыми упорными противниками нововведений, осмеливающихся затронуть давние основания и обычаи, кажущиеся как бы освященными продолжительностью своего существования. Но такое слепое преклонение перед стариной может быть вряд ли лестной рекомендацией для его сторонников.

Знаменитые предшественники и учителя наши достигли многого с теми небольшими средствами, которыми они в свое время располагали и нам оставили сравнительно гораздо большие средства. Выпавшее на нашу долю счастье и крупное преимущество над ними — возможность пользоваться плодами их трудов — тем самым дает нам право и даже прямо налагает на нас обязанность в свою очередь стремиться еще дальше вперед по пути совершенствования нашего искусства, чтобы передать со своей стороны нашим потомкам плоды наших собственных трудов и усилий. Благоговейное почитание памяти наших предшественников отнюдь не должно мешать нам продвигаться далее по тому пути, который они нам открыли.

Танцы бесспорно принадлежат к изящным искусствам и, мало того, занимают среди них видное место как живое соединение музыки, скульптуры и живописи. Они обладают чудным даром оживотворения высшего идеала скульптора и живописца — прекрасной человеческой фигуры, — изображением ее в ее наиболее очаровательных положениях и движениях, как бы парящею на волнах гармонии. Чудные балеты, созданные знаменитыми хореографами и переносящие зрителя в сказочный мир тысячи и одной ночи, служат лучшим подтверждением этому.

Чтобы избавить грандиозные балеты настоящего времени от забвения и сохранить их для нашего потомства, подобно тому как, например, благодаря нотному письму сохранены гениальные идеи Моцарта, Гайдна, Бетховена, Мейербергера, Р. Вагнера, Рубинштейна и других, нам не достает только вполне удовлетворительного хореографического письма.

Неудовлетворительность существующих хореографических систем признается единогласно выдающимися хореографами нашего времени и в особенно категорической форме удостоверена таким авторитетом, как Б. Клемм¹.

Но, с другой стороны, многие склонны довольствоваться достигнутым, сомневаясь в самой возможности изобрести вполне удовлетворительное письмо вследствие разнообразия требований, которым такое письмо должно удовлетворять. К числу этих последних принадлежал, между прочим, и знаменитый балетмейстер Павел Тальони.

Б. Клемм предъясняет в своем Катехизисе (стр. 210, IV изд.²) к идеальному хореографическому письму следующие требования: ответ на 345-й вопрос).

«Чтобы оно давало ясную легко обозримую картину:

- 1) пути танцора (исполняемой фигуры);
- 2) членов или частей этого пути с указанием приходящегося на каждую отдельную часть числа или долей музыкальных тактов.

¹ О Б. Клемме почти ничего неизвестно. С 1855-го до 1910 года вышло несколько книг его авторства, посвященных танцам, на русском и немецком языках. — *Прим. ред.*

² [Klemm, 1882]. Первое издание «Катехизиса» было в 1855 году. Далее ссылки указывают именно на это издание, так как, вероятнее всего, Цорн работал по нему. — *Прим. ред.*

3) постановки ног, положения и движений рук и верхней части корпуса, движений на месте и движений с оставлением места (шагов) и, наконец,

4) степени быстроты исполнения (темпа) каждого отдельного движения».

«Вопрос 346 — удовлетворяет ли искусство известное до сих пор под именем хореографии этим требованиям?»

«Отв. *Отнюдь нет.*»

Такова оценка, делаемая Клеммом всем до 1882 года появившимся хореографическим системам.

В 1855 году при личном свидании с П. Тальони я имел с ним очень интересный разговор о хореографии. Знаменитый артист показал мне свои рукописи, испещренные изобретенными им самим хореографическими знаками, но при этом сознался мне, что вещи, написанные им несколько лет тому назад, он уже сам не может разобрать, так что, например, желая поставить вновь балет, написанный им всего 5 лет тому назад, он принужден был чуть ли не сочинить его вновь за невозможностью вполне разобрать им написанное. При этом он вообще усомнился в возможности изобрести такое письмо, так как не видел самых путей, которые могли бы привести к такой возможности. И вот тогда-то я и выразил ему свою мысль, что необходимая ясность изображения движений танцора и точное обозначение потребного на каждое движение или остановку времени могут быть достигнуты путем отчетливых идеографических знаков движений, помещаемых под теми самыми нотами, во время звучания которых они должны исполняться, т. е. простым приведением в более тесное соотношение музыки танца с движениями, из которых он слагается. С живейшим удовольствием я мог тогда констатировать, что мои слова произвели на знаменитого балетмейстера глубокое впечатление.

На этих самых основаниях и построена теперь моя танцопись. Привожу здесь мою хореографическую систему и перечень ее свойств в том самом порядке, в каком Клемм предлагает свои требования идеальной хореографии.

1) Впереди каждой танцевальной строки помещается чертеж ее фигуры подобно фигурам кадрили, изображенным мною на XIV и XV стр. атласа.

2) Знаки движения помещаются непосредственно под теми нотами музыкального текста, во время звучания которых

должны исполняться, как то ясно видно на стр. 40 атласа¹ в Menuet de la cour и на стр. 42 атласа в гавоте G. Vestris, так что получается самое точное определение продолжительности каждой части фигуры, какое только возможно.

3) Постановки, положения, движения, направление движения в пространстве изображаются ясными, отчетливыми хореографическими знаками (последнее — ключом § 353) как, например, в качуче, помещенной на стр. 49–52 атласа.

4) Степень быстроты исполнения каждого движения и продолжительность пауз точно явствует из значения тех нот, под которыми поставлены их знаки.

В 1885 году я имел удовольствие лично изложить Б. Клемму мою систему и удостоился живейшего одобрения ее со стороны знаменитого хореографа.

Кто знает, может быть, теперь уже скоро будет достигнута цель, к которой я так жадно стремился. Десятки лет она, подобно доброму гению, парила передо мною, ласково манила меня из своего прекрасного далека, ободряла, когда я ослабевал, и вливала в меня новую бодрость, когда я изнемогал под бременем тяжелой задачи. А, может быть, Господь уготовил мне на последок дней моих радость увидеть в печати практическое применение дельными специалистами изобретенного мной письма.

Лишь после многолетних исследований существующих систем и изучения литературы этого вопроса на разных европейских языках, окончательно убедившись, что ни системы, ни основания, на которых они построены, решительно не могут удовлетворить своему назначению — для письменного изображения танцев всевозможных народов, — только тогда я осмелился приступить к положению и разработке новых оснований, изложенных в моей «Грамматике», и более 50 лет работал над ними с напряженным вниманием и неустанной энергией.

Каждую фразу, чуть ли не каждое слово я взвешивал со скрупулезной тщательностью врача, прописывающего трудно больному сильнодействующее целебное средство и более двадцати раз перерабатывал весь свой труд прежде чем выпустить его в печать.

¹ Здесь и далее указываются номера страниц атласа (с 1 по 52) во второй его части, содержащей музыкальные примеры с хореографическими знаками под ними (в настоящем издании — стр. 430–533). — *Прим. ред.*

Обрабатывая свое сочинение, я уже много лет тому назад пришел к убеждению о безусловной необходимости основания международной академии танцевального искусства, состоящей из специалистов, имеющей ведать все, касающееся этого искусства и мнение которой в спорных вопросах имело бы решающее значение.

Такая академия при помощи специального периодического издания могла бы сделаться посредницей между танцорами, преподавателями, покровителями и друзьями этого прекрасного искусства: она могла бы выступить и в качестве испытательного учреждения, облеченного правом устранять неспособных и недостойных учителей танцев и тем положить предел развращающей общество спекуляции бессовестных аферистов, преследующих под вывеской танцклассов и танцевальных институтов цели, не имеющие ничего общего с танцевальным искусством. Когда государство в лице закона придет на помощь танцевальному искусству против деморализующего влияния таких спекулянтов, тогда вскоре и все сословие учителей танцев возвысится во мнении общества и займет в нем подобающее место, как это и заслуживают представители высокого изящного искусства, являющиеся вместе с тем воспитателями юношества.

С 1884 года я имею честь быть членом Академии танцевального искусства в Берлине, основанной в 1813 году¹.

Академии этой я очень многим обязан, она поспешествовала моим трудам признанием их важности, ее поощрения придавали мне новую бодрость силы и веру в успех моего дела, и, наконец, торопя меня выпустить возможно скорее обещанное мною немецкое издание моей «Грамматики», она принудила меня напрячь все силы для более скорого окончания моего труда, за что я ей теперь могу быть только благодарен, так как без такого участливого торопления я, может быть, и по сей день не решился бы обнародовать результаты моих исследований.

Существование в России отделения международной академии танцевального искусства с вышеупомянутыми правами было бы истинным благодеянием, так как и у нас, к сожалению,

¹ Сам Цорн на стр. 24 оригинала называет иную дату, подтверждаемую другими источниками, — 1873 год. Вероятно, здесь ошибка наборщика. — *Прим. ред.*

преподавание танцев находится нередко в руках лиц, отнюдь не стоящих на высоте своей задачи, — лиц, которые привлекают к себе учеников, разрешая им разные, подчас двусмысленные вольности и вредит тем более достойным представителям своего искусства.

Немецкое издание моей «Грамматики» вышло раньше русского издания ее, помимо вышеприведенных причин еще потому, что я будучи родом из Германии, лучше владею немецким языком, нежели русским. Это первое немецкое издание было отпечатано знаменитой типографской фирмой Ц. Г. Рёдер (C. G. Röder) и издано в Лейпциге же И. И. Вебером. Оно стоит с атласом и тетрадью танцевальной музыки 15 марок, а в изящном переплете — 20 марок. В России цена его 10 рублей, — несколько выше курсовой цены, потому что за атлас и ноты приходится платить пошлину.

Со времени своего выхода в свет моя «Грамматика» удостоилась чрезвычайно лестных отзывов со стороны немецкой, американской и отчасти русской печати. Для лиц, которые пожелали бы ознакомиться с этими отзывами, я в конце книги (на обложке ее) привожу список главных периодических изданий, оценивших мой труд, и число появления рецензии.

Хотя я всегда старался вложить в свой труд мои лучшие знания и силы, и хотя он и почтен вышеупомянутой лестной критикой, я тем не менее не обольщаюсь мыслью, что он совершенен, и прекрасно сознаю, что, без сомнения, нуждается в исправлениях, почему я и готов принять с благодарностью всякое доброжелательное, подкрепленное серьезными доводами указание, чтобы воспользоваться им при новом издании «Грамматики», если бы таковое понадобилось. Но с другой стороны, я убежден, что многие возражения против моих нововведений исчезнут сами собой, если возражающий потрудится с серьезным вниманием прочесть все руководство.

Рисунки и музыкальные примеры с хореографическими знаками под нотами помещены не в тексте книги, а на особых пронумерованных листах, образующих в совокупности атлас¹. Это сделано для того, чтобы избавить читателя от труда разыскивать на другой странице книги понадобившийся рисунок

¹ В настоящем издании рисунки и музыкальные примеры располагаются на стр. 392–427 и стр. 428–531 — соответственно. — *Прим. издательства.*

или упражнение. Под рисунками помещены соответствующие им хореографические знаки, объясненные в тексте в порядке преподавания. Номера параграфов выставлены мною и в атласе, и в музыкальной тетради для облегчения читателю нахождения объяснения требуемых знаков или упражнений.

Немало затруднений доставило мне решение вопроса о том, как собственно говоря, должно именоваться искусство писать танцы: хореографией, хореграфией, или хореографией?

В сочинениях по танцевальному искусству и в известнейших словарях я нашел все три рода писания этого слова. Такие авторитеты по танцевальному искусству, как Charles Blasis¹ и St. Léon, пишут «хореграфия» (*chorégraphie*). В словаре Ноэля и Шапсаля², содержащем наибольшее количество танцевальных терминов, сопровождая их прекрасными объяснениями, я нашел тоже *chorégraphie*, почему в немецком издании моей «Грамматики» и решился таким образом писать это слово, причем привел основания, которыми руководствовался в этом деле. Но с тех пор я ревностно продолжал допытываться, как, собственно, должно писаться это слово, и наконец остановился на форме «хореография», которую и употребляю в русском издании, приведенный к ней доводами Шерцеля, профессора сравнительного языковедения при Новороссийском университете в Одессе, отзывом, данным мне по этому вопросу Библиографическим Институтом в Лейпциге, и некоторыми другими авторитетами по языкознанию.

Найдутся, вероятно, читатели, несогласные с принятым мною порядком расположения учебного материала, — в чем, пожалуй, и не будут неправы.

Первоначально мой труд имел вид записок учителя танцев по своему преподаванию. Я записывал весь урок, слово в слово, как он устно преподавался мною, воображая перед собою своих учеников и располагая объяснения преподаваемого материала в том самом порядке, в каком он естественно выдвигался нуждами устного преподавания.

С годами число тетрадей у меня все более возрастало; труд становился объемистее, и как мне казалось, требовал иного

¹ Блазис Карло (1797–1878) — танцор, хореограф и теоретик танца, итальянец по происхождению. Автор многочисленных книг о танце. — *Прим. ред.*

² [Noël, 1826]. — *Прим. ред.*

порядка расположения учебного материала. Но когда я попытался было изменить этот порядок, то встретил на этом пути непреодолимые препятствия и при всей моей доброй воле не мог найти лучшего расположения материала, как тот, в котором я начал составлять свои записки и к которому пришел естественно при преподавании танцев.

Таким образом книга, моя избежала участи явиться перед публикой с искусственной, строгой классификацией учебного материала, делающей ее удобной для справок учителя, но неудобной для преподавания и для изучения по ней. Объяснения отдельных вещей в ней так и остались в том самом порядке, в каком эти объяснения постепенно требуются нуждами преподавания. Если бы я все объяснения однородного материала искусственно соединил в один раздел, то одни из них явились бы для изучающих преждевременно, а другие — слишком поздно.

Иному читателю покажется, может быть, что я по некоторым предметам распространился с излишней обстоятельностью и обременил свою книгу ненужными примерами и упражнениями. Эта точка зрения совершенно верна, если предположить, что руководство к изучению танцевального искусства будет читаться только хорошо образованными, развитыми людьми; но так как такое руководство предназначается вообще для всех лиц, готовящихся к изучению танцев, — лиц, относительно которых я не вправе предполагать широкую школьную подготовку, то, имея в виду и эту часть учащегося персонала, я и позволил себе в некоторых случаях неоднократное повторение объяснения того или другого предмета, чтобы изучаемое лучше запечатлелось в памяти ученика.

Скажу больше: многие приступают к изучению танцевального искусства в очень юном возрасте в балетных школах, получив лишь незначительное школьное образование. Считаюсь и с этим элементом учащихся, я и старался прежде всего быть ясным и говорить самым простым языком, порой даже в ущерб научной точности выражений, допуская, например, неправильности в употреблении некоторых терминов из чистой и прикладной математики и избегая употребления других, предполагая их неизвестными большинству лиц, посвящающих себя изучению танцевального искусства. Впрочем, я в таких случаях оговаривался обыкновенно в примечаниях.

Читатель, знакомый с немецким изданием моей «Грамматики», заметит, вероятно, сделанные мной в русском издании исправления и дополнения. Выпуская в свет первое издание на немецком языке, я, к сожалению, не мог отнестись к нему с той скрупулезной тщательностью, какая требуется таким сложным и обширным трудом, торопимый его выпуском; как уже было упомянуто выше, членами Берлинской Академии танцевального искусства. Такая поспешность работы, конечно, не могла не отозваться неблагоприятно на отделке деталей, и я очень рад, что мог теперь в русском издании исправить некоторые недостатки немецкого издания.

Со стороны чисто лингвистической, и именно — передачи на русском языке французских танцевальных терминов, — русское издание явится, вероятно, уступающим немецкому изданию вследствие сравнительной легкости образования составных слов на немецком языке и необычайной трудности образования их на русском.

Как ничтожно ни оказалось бы количество удачных передач мною французских танцевальных терминов на русский язык, я буду глубоко счастлив, если моя скромная лепта окажется принятой русским народом в богатую сокровищницу его языка.

Вот краткий перечень предлагаемых мною русских слов взамен французских.

Слово *une ronde*, означающее танцевальную фигуру, исполняемую танцующими, образующими круг, взявшись за руки, я назвал *кругоходом*, потому что при кружении такого круга танцующих на месте на полу получается фигура круга и танцующие ходят по этому кругу¹.

Слово *une promenade*, означающее в танцах в большинстве случаев прогулку парами вокруг залы, причем кавалеры *ведут* своих дам, я назвал *круговод* — ведение по кругу.

Выражение *un tour*, поворот, совершаемый двумя лицами, так или иначе держащимися друг за друга, при незначительной перемене места, я назвал *круговоротом*, по соответствию этой танцевальной фигуры с понятием *круговорота*. Отсюда *tour de main* *круговорот за руку*, а *tour de bras* — *круговорот под руку*.

¹ Я намеренно не употребил слова «хоровод», так как это слово имеет уже определенное значение, отличное от французского слова: «une ronde».

Пары, стоящие одна против другой (*vis-a-vis*), я называю *супротивными* парами, отсюда выражения; *дамы* — *супротивницы*, *кавалеры* — *супротивники*.

Два лица разного пола, танцующие вместе, образуют пару и называются французами *un couple*, а по отношению друг к другу *des partenaires*.

Так как русское слово *часть*, соответствующее латинскому *pars*, не допускает удобного произведения из него существительных с приставкой *со* (соучастник — имеет значение, сюда совсем не подходящее), а выражения *сотанцор*, *сотанцорка* могли бы иных шокировать, то я заменил идею временного сопринадлежания друг другу лиц, составляющих пару, идеей временного *дружения* (слав. дружество), а отсюда произвел слово *дружки*, удобное и в том отношении, что дает возможность в единственном числе обозначения пола: *дружок*, и его *дружки*.

Может быть, эти термины, возбуждая веселия шутки и смех в танцующих, невольно побудят их придумать какую-нибудь более удачную замену французскому *les partenaires*.

Два лица одного и того же пола, танцующие вместе, не составляют пары, как однородные индивидуумы, связанные вместе не взаимным желанием, а случайным требованием танца, и потому я таких лиц называю просто по числу их: *двойками*, *тройками* и т. д.

Для отличения понятий *le coup* и *le battements* и чтобы избежать употребления могущего повести к недоразумениям слова *ударяние*, я их выразил словами: *удар* и *ударяние* от глагола «ударять».

Принужденный отличать понятия *прыжок* и *скачок*¹, я был приведен к необходимости создать слово *подпрыг* в соответствие слову *подскок*.

Немало затруднений причинила мне передача слова *la main*, *die Hand*, — не имеющего себе соответствующего на русском языке. Для выражения этого понятия я взял из анатомии слово *кисть*, соответствующее словам *die Hand*, *la main*. В отличие слова *нога*, употребляемого мною лишь для части ноги *выше* косточек, я пользуюсь словом *ступни* для части ноги *ниже* косточек.

¹ См. «Грамматику», стр. (страница не указана, вероятно, имелся в виду § 370, стр. 148. — *Прим. ред.*).

Далее, представившаяся необходимость различить на словах понятия: направление движения танцора в пространстве (на сцене) с переменной им места — и направление движения всего танцора или его конечностей по отношению к его корпусу. Для выражения первого понятия я употребляю слова: *направление* (движения), *наискось*, *вдоль*, *поперек*, *вперед*, *назад*, *направо*, *налево*, а для второго: *сторона* (движения), *вперед*, *назад*, *вбок*, *вкось*, *вправо*, *влево*. Отсюда движение, исполняемое только одной ногой, я называю *односторонним*, как исполняемое только в одну сторону; движение, исполняемое обеими ногами одновременно, каждой — в свою сторону, я называю *двусторонним* (обоеножным), а движение, исполняемое обеими ногами неодновременно, т. е. поочередно то правой, то левой, я называю *переменносторонним*.

Таким образом, если танцор делает движения частями своего корпуса, не сходя с места или же сходя с места без поворота корпуса (за исключением поворота на $\frac{1}{8}$ круга для движения вкось), то я обозначаю его движения словами: *вперед*, *назад*, *вкось*, *влево*, *вправо* и т. д., определяя *сторону* движения по отношению к лицевой части танцора, стоящего на своем месте. Если же я желаю указать *направление* движения на сцене, обозначить место, имеющее быть занятым танцором, или же танцор должен повернуться более или менее, чтобы исполнить движение, и исполняет его затем следуя вперед (т. е. передом), то я говорю: *вперед*, *назад*, *наискось*, *направо*, *налево* и т. д.

В заключение не могу не обратить внимание благосклонного читателя на современное положение наших общественных танцев и на способы, которым может совершиться их нравственно-художественный подъем. На эту сторону вопроса я обращал особенное внимание в предлагаемом сочинении.

В течение своей многолетней практики я не жалел ни времени, ни трудов, ни затрат для достижения этой цели и останусь верен этому принципу до конца своих дней. Но никакая добрая воля учителя не в состоянии иметь должного успеха, пока сама образованная часть публики не станет содействовать этой благой цели словом, примером и в печати. Это душевное желание и просьба Вашего покорного слуги.

Альберт Я. Цорн
Одесса, 1890.



ВВЕДЕНИЕ

Для правильного понимания какого-нибудь искусства и возможности суждения о том, что остается в нем сделать и в каком именно направлении, необходимо знать историю этого искусства, т. е. знать, как оно возникло и развилось, и определить высшую, доступную ему степень совершенства.

Естественные основания танца кроются в самой природе человека. Когда нам весело, наши движения быстрее обыкновенного. Если испытываемое нами удовольствие возрастет до степени восторга, мы невольно начинаем подпрыгивать и наши движения приобретают не свойственные им обыкновенно легкость и эластичность.

Это и есть *естественный* танец, встречаемый в истории культуры человечества во все времена, на всех широтах и у всех народов.

Таким образом, благочестивое желание некоторых людей искоренить танцы оказывается осуществимым лишь при условии изменения самой природы человека.

Что эти естественные выражения радости, удовольствия и других душевных движений несут на себе печать особенностей характера данного индивидуума, конечно, совершенно понятно. Чем возвышеннее человек, тем более благородства и в его движениях. Эта способность души отражаться во внешних движениях тела проявляется в наших обыденных и деловых отношениях между собой, правда, слабо, но зато особенно заметно в выражениях сильной радости.

Как только человечество распалось на отдельные племена и народы, выступившие самостоятельно на различные пути культурного развития, — в это время должны были образоваться и различные танцы, носившие на себе этнографический отпечаток своих создателей. Затем, по мере того

как народы меняли место жительства, свои занятия, политический строй и т. п. — изменились соответственно и их танцы.

Этот процесс продолжает совершаться и в настоящее время, и отнюдь не ошибаются те историки и философы, которые утверждают, что можно судить о характере и степени развития как отдельных личностей, так и целых народов по характеру и исполнению ими танцев.

Изложение истории танцевального искусства с первых его зачатков и до настоящего времени не входит в круг задач этого сочинения, потому что эта область танцеведения уже прекрасно разработана замечательными трудами Червинского, Фосса, Бёме и других исследователей¹.

Как и все остальные искусства, танцы имеют период детства, пору расцвета, высшую кульминационную точку и период упадка. Но только основания, на которых покоится это разграничение истории танцевального искусства на периоды, в этом искусстве еще неопределеннее, нежели в других искусствах, потому что до сих пор у нас нет общепринятого, вполне удовлетворительного письма.

Музыка счастливее на этот счет. У нее есть свое собственное письмо, благодаря которому мы обладаем не только наиболее важными музыкальными произведениями последних трех столетий, но и ценными композициями Средних веков и древности.

А что, спрашивается, дошло до нас из прекрасных композиций гениальных хореографов древности, прошлого столетия и даже последних десятилетий? — Несколько программ и сентиментальных описаний, как раз достаточных для того, чтобы дать нам больно почувствовать потери, понесенные человечеством из-за утраты этих композиций.

Балетмейстер, желающий представить какую-нибудь композицию современного ему хореографа, не имеет в настоящее время иного пути, как отправиться изучать эту композицию на месте ее исполнения. И если он хочет поставить балет, аранжированный им же самим несколько лет тому назад, то эта вторичная постановка балета доставит ему почти столько

¹ Albert Czerwinsky: Geschichte der Tanzkunst. Rudolf Voss. Der Tanz und seine Geschichte. Franz M. Böhme. Geschichte des Tanzes in Deutschland. ([Czerwinski, 1862], [Voss, 1869], [Böhme, 1886]. — *Прим. ред.*)

же труда, сколько доставила первая, потому что за это время исполнительный персонал труппы успел измениться и теперь приходится вновь поступившим опять показывать каждое отдельное шаговое сочетание, так как нельзя снабдить их писанными ролями, по которым они могли бы сами изучить свою партию.

Лишь в 1852 году явились первые выпуски изобретенной А. de St. Léon'ом стенохореографии, или искусства быстро писать танцы. Изобретатель, будучи балетмейстером и первым танцором Большой Парижской оперы, употребил с редким рвением все находившиеся в его руках средства для уравнивания пути, по которому танцевальное искусство могло бы быть поднято на подобающую ему высоту, что, надо отдать полную справедливость г. de St. Léon, — и удалось ему сделать до известной степени.

Его Императорское Величество Николай I счел возможным уделить часть своего драгоценного времени, посвященного заботам о благе вверенного ему народа, на ознакомление, с началом этого труда¹, соизволив даже всемилостивейше принять его посвящение, из чего явствует, что император вполне ценил важность сделанного гениальным балетмейстером изобретения.

К сожалению, С. Леону пришлось недолго прилагать свою систему на практике; смерть преждевременно похитила у нас этого замечательного артиста и литератора.

Считаю долгом заявить, что его сочинения и несколько лет переписки с ним доставили мне ценный материал для разработки моей собственной системы.

В настоящее время всеми чувствуется неотложная необходимость заложения какого-нибудь прочного основания для подъема благородного искусства танцев на подобающую ему высоту, и будем надеяться, что все любители этого искусства дружно соединятся на общую работу для достижения этой прекрасной цели.

В 1873 году несколько известных специалистов танцевального искусства основали в Берлине частное общество под названием «Немецкая Академия для преподавания танцев».

¹ Окончание его последовало после смерти императора.

Испытанию этой Академии, как единственного учреждения такого рода, я и представил свой труд, и протоколом заседания Академии от 25 мая 1885 года моя система хореографии была единогласно признана Академией за наилучшую из существующих.

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ ВОСПИТАНИЯ

Почти всеми признано, что танцевальное искусство составляет важный предмет воспитания; и тем не менее существует немало людей прекрасно образованных и преследующих самые благие цели, которые желали бы совершенно вывести танцы из употребления и заменить их гимнастикой.

Гимнастика развивает мускульную силу, ловкость и самоуверенность и делает человека смелее и решительнее; но она придает движениям известную резкость и налагает на него печать какого-то вызывающего своеволия, — если, впрочем, преподаватель гимнастики не обладает знанием основ истинного танцевального искусства.

Заменить танцы гимнастикой так же невозможно, как гимнастику — танцами. Сюда как раз подходят прекрасные слова Шиллера:

Denn wo das Strenge mit dem Zarten.
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da giebt es einen guten Klang.

Где строгость с нежностью, где сила
С душою кроткой в связь вступила,
Там раздается добрый звон.

Противники танцев, однако, надо сознаться, тоже не совсем неправы в своем отрицании наших танцев, и если мы, например, возьмем наши салонные и балетные танцы в том виде, как они существуют теперь, мы будем вынуждены признать их, за немногими исключениями, не удовлетворяющими своему назначению. В них сохранилось очень мало того благородного достоинства и той утонченной вежливости, которые характеризовали танцы прошлого столетия. Взамен того, мы теперь видим иногда на сцене наглые неблагопристойности, к сожалению, столь неистово аплодируемые