

ПОСМОТРИТЕ, НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ ЯВЛЯЮТСЯ  
В РАЗНЫХ УГЛАХ МИРА...  
ТВОРЕЦ БАЛЕТА МОЖЕТ БРАТЬ ИЗ НИХ  
СКОЛЬКО ХОЧЕТ ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ХАРАКТЕРОВ  
ПЛЯШУЩИХ СВОИХ ГЕРОЕВ.

*Н. В. Гоголь.  
Петербургские записки*















**А. В. ЛОПУХОВ,  
А. В. ШИРЯЕВ, А. И. БОЧАРОВ**

# **ОСНОВЫ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

*Издание шестое, стереотипное*



**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР**

**Л 77 Лопухов А. В.** Основы характерного танца : учебное пособие / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 344 с. : ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-6430-2 (Изд-во «Лань»)**

**ISBN 978-5-4495-1120-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Книга, созданная талантливыми балетмейстерами, танцовщиками и педагогами, обобщает опыт преподавания основ характерного танца в Ленинградском хореографическом училище (ныне — Академии русского балета им. А. Я. Вагановой). Первое ее издание вышло в 1938 году и ныне является библиографической редкостью. Однако содержание не утратило своего значения как методического пособия: здесь представлены основные движения танцев разных народов и методика их преподавания, определяется их связь с классическим танцем и отличия от него.

Пособие предназначено для преподавателей балетных школ и кружков.

УДК 793  
ББК 85.335.42

The book, created by talented choreographers, dancers and teachers, summarizes the experience of teaching the basics of characteristic dance in the Leningrad Choreographic School (now — the Vaganova Academy of Russian Ballet). Its first edition was published in 1938 and is now a bibliographic rarity. However, the content has not lost its significance as a methodological manual: here the main movements of the dances of different nations and the methods of their teaching are presented, their connection with classical dance and differences from it are determined.

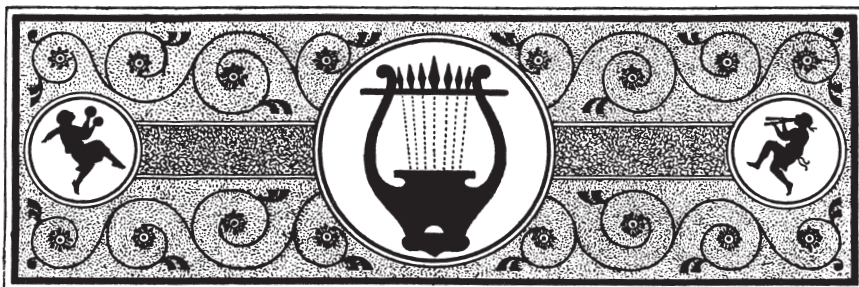
The manual is intended for teachers of ballet schools and clubs.

В оформлении обложки использована фотография  
солистки Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова  
(Мариинского), заслуженной артистки РСФСР  
*А. М. СТРОГОЙ*

Обложка  
*С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН*

- © «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020
- © А. В. Лопухов, А. В. Ширяев,  
А. И. Бочаров, наследники, 2020
- © «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2020





## ПУТЬ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА<sup>1</sup>

Термин «характерный танец» в балете грешит еще большей условностью, нежели термин «классический». В разные эпохи объясняли этим названием различные жанровые явления и по-разному определяли его функции. На протяжении трех веков это понятие то суживалось, то расширялось до такой степени, что терялись границы, отделяющие «характерный» танец от других танцевальных категорий.

В дореволюционном балете под характерным танцем подразумевали преимущественно сценические варианты всевозможных национальных плясок. Почему же они носят до сих пор наименование характерных танцев, а не называются национальными или народными? Можно ли считать характерный танец синонимом народного танца на балетной сцене?

Мы найдем ответы на эти вопросы, в частности, получим объяснение странного несоответствия между названием и содержанием, если попытаемся восстановить хотя бы схематически историю *danse de caractère* — буквальный перевод этого названия и породил русский термин «характерный танец».

### 1

В истории сценического танца элементы народного танца являются одним из первоисточников формирования бесконечного разнообразия балетных движений.

---

<sup>1</sup> Эта статья известного искусствоведа Ю. О. Слонимского написана в 1938 году, и некоторые оценки исторических процессов в ней обусловлены идеологическими установками, господствовавшими в то время в советской науке. Это обстоятельство, однако, не умаляет ценности статьи как обобщающей работы по истории характерного танца.

Проблема рождения классического танца не входит в тему настоящей книги. Но мы вынуждены коснуться этого вопроса, в частности, должны взять под серьезное сомнение существующие до сих пор утверждения, что *все на* классического танца *изобретены* внутри придворно-аристократического театра.

Это, разумеется, не так. Не двенадцать членов Парижской Академии танца<sup>2</sup> сочинили весь комплекс движений классического танца. В руки академиков — талантливых и ловких собирателей — стекались богатейшие материалы по сценическому движению из самых разнообразных источников. Сюда входили и технические достижения профессиональных актеров всех жанров, и изобретательское мастерство отдельных исполнителей-виртуозов, и элементы итальянской балльно-сценической хореографии, созданной мастерами эпохи Возрождения. Все это накапливалось, фильтровалось, корректировалось, перекрашивалось, систематизировалось, получало окончательные наименования (хореографическую терминологию) и превращалось в течение нескольких столетий в те основы классического танца, которые нам известны в качестве не вполне еще освоенного, но живого арсенала хореографической техники прошлого<sup>3</sup>.

Мы умышленно исключили из перечня источников классического танца один из самых мощных факторов. Решающую роль в формировании комплекса движений классического танца, его технологии сыграли народные танцы и заключенные в них элементы реалистической выразительности.

На протяжении минувших столетий народные танцы служили для классического балета одновременно и запасным резервуаром, и освежающей кровью прививкой; они расширяли его средства, укрепляли его корни, обновляли его формы и раскрашивали его пластический рисунок яркими и живыми красками.

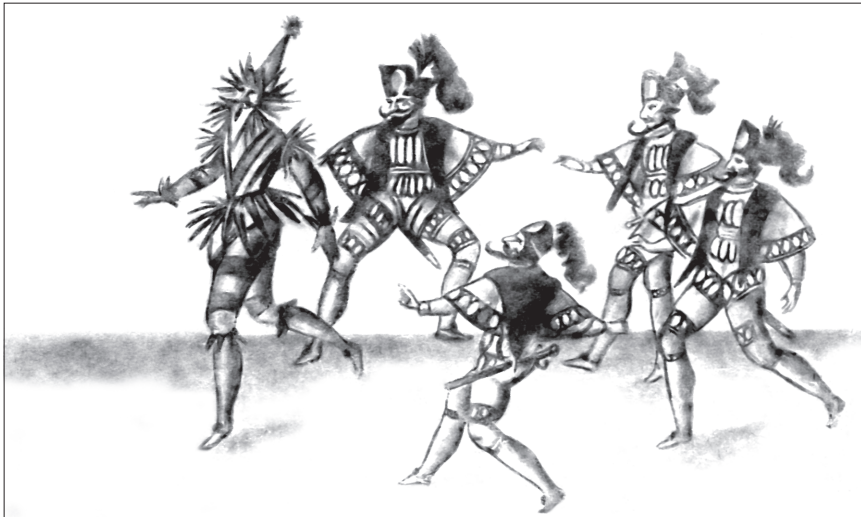
Французская терминология классического танца неоднократно менялась или, точнее, менялось содержание понятий и терминов. Но даже в ней мы отыщем следы заимствований из лексикона народных танцев.

Обратимся к *pas de bourrée*. Правда, это название появилось в XVIII веке, сменив термин *pas fleuret*, но от перемены названия и сценической обработки *pas de bourrée* не утратило своего ярко выра-

---

<sup>2</sup> Академия Танца учреждена Людовиком XIV в Париже в 1661 г.

<sup>3</sup> Одной из мотивировок постановления Людовика XIV об открытии Академии танца была охрана «чистоты и благородства танца», т. е. ограничение от «грубых» влияний виртуозного профессионального танца «низового театра» (сценических ярмарочных площадок и балаганов, а также народных плясок). См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. ГИХЛ, 1937. С. 477.



Танцевальный выход «Великого хана». Балет «Четыре страны света». 1628 г.

женного народного характера, не перестало быть движением, присущим многим национальным танцам, упоминаемым в литературных источниках чуть ли не с XV столетия. О нем говорит «патриарх» хореографии — Лангрский каноник Табуро (Туано Арбо), который в своей книжке «Орхесография»<sup>4</sup> уделяет много места примитивной классификации и записи французского бытового танца.

В бальную практику XVI–XVII веков из народного танца входят жига и гальярда, а впоследствии движения бальной жиги и гальярды используются и балетом XVII–XVIII столетий. Разновидности *pas de basque* и *saut de basque* относятся также к числу движений, заимствованных классическим танцем из народных плясок. Из того же источника происходят разновидности кабриолей и антраша.

Мы могли бы продолжить перечень заимствованных движений<sup>5</sup>, но нам хочется аргументировать нашу мысль другим, еще более интересным фактом: классика канонизирует не только отдельные

<sup>4</sup> Туано Арбо (*Thoinot Arbeau*) — анаграмма имени *Jehan Tabourot* (Жан Табуро), лангрского каноника, родившегося в г. Дижоне в 1513 г. Его известность основана на выпущенной им в 1589 г. книге «*Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes les personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*». (1589. Переиздание: Paris, 1888). В книге он дает сравнительно точное и детальное описание бытовых танцев, распространенных в XVI в. во Франции.

<sup>5</sup> Интересные данные о технике танца до организации Академии танца дает книга *Fabritio Caroso, «Il ballarino»* (Венеция, 1581).

движения народного танца. На королевской сцене, в манере и характере придворных куртизан, сохраняя подчас свои названия, демонстрируются и «входят в моду» обработанные и стилизованные отдельные народные танцы<sup>6</sup>.

Естественно, в классике они фигурируют скорее как вольные хореографические композиции, порой под прежним названием, но сохранив лишь немногие основные признаки первоисточника.

Таковы тамбурин — старинный деревенский танец итало-французского происхождения, менуэт — переработанный и стилизованный вариант бретонского танца (бранль), мюзетта — старинный французский танец, фарандола — хороводный танец, упомянутая выше гальярда — мужской пляс в оживленном темпе. В безусловной связи с народной вольтой рождается на рубеже XVIII и XIX столетий бальная и сценическая структура вальса. В это же время входят в бальный обиход контрдансы — слово, являющееся искажением английского *country dance*, т. е. дословно — народного танца.

В нашем обзоре мы намеренно смешали танцы XVII и XVIII столетий, чтобы показать, что процесс осваивания балетом народных танцевальных движений протекал на протяжении всей истории хореографии.

Разумеется, далеко не все народные движения и танцы, переработанные для сцены, сохранили следы своего происхождения. Наоборот, большинство их вошло в танцевальных обиход обезличенными, растерявшими свои отличительные признаки.

В начале XVIII века публикуется несколько изданий знаменитой книги танцмейстера Фёлье<sup>7</sup>, заключающей в себе интересные документы — запись танцев эпохи. Мы найдем там упоминания о *Folies d'Espagne* и *Forlana*, которые бесспорно имеют черты характерного танца. «Фурлана» — итальянская народная пляска, «*Folies d'Espagne*» — композиция, построенная на материале испанского народного танца, которую Фёлье снабдил сопровождением кастаньет.

Мы пытались расшифровать записи этих танцев, но результаты оказались малоутешительными. Техника записи Фёлье настолько при-

---

<sup>6</sup> А. Цорн (A. Zorn) в своей книге «Грамматика танцевального искусства» (Одесса, 1890), опираясь на немецкие источники, утверждает, что сисонн — фигура бытового танца XVI в.

<sup>7</sup> Рауль Фёлье (*Raoul Feuillet*) — танцовщик Королевской Академии музыки и танца (Парижской Оперы) XVII в., прославившийся выпуском в свет книги «*Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*» (Paris, 1701). Труд Фёлье, неоднократно переиздававшийся, представляет капитальную работу о балетно-бальных танцах конца XVII в. Он содержит в себе также проект системы значковой записи танца, которая во многом была использована авторами более поздних систем. Точные биографические данные о Фёлье до сих пор не вполне установлены.



митивна, что специфика движения рук и корпуса, свойственная характерному танцу, не могла быть схвачена. Танцевальный словарь Компана<sup>8</sup>, добросовестно воспроизводящий тогдашнюю технологию танца, тоже не дает возможности говорить о наличии четких образов народного танца на оперно-балетной сцене второй половины XVIII века.

Следует все же отметить, что в XVIII веке балет обогатился рядом новых па, в том числе целой категорией движений, получивших название *pas tortillé*<sup>9</sup>.

Объяснение этого движения мы находим в «Письмах» Новера<sup>10</sup>, который, говоря о выворотности и ложных позициях (т. е. обратных классике — *en dedans*), замечает:

«Благородный танец унизился включением *pas tortillé*. Чтобы его выполнить, нужно повернуть ногу сначала *en dehors*, а потом *en dedans*. Эти па делались (путем перехода ступни. — Ю. С.) с носка на пятку.

В результате *pas tortillé* движения были тем более смехотворны, что смещение ступней отражалось на корпусе, а из этого проистекало неприятное искривление и смещение талии.

В 1740 г. знаменитый Дюпре украсил гальярду одним *pas tortillé*. Он был настолько хорошо сложен, игра его сочленений была настолько связной и простой, что это па, выполненное одной ногой, было элегантным и хорошо подготовляло *pas tombé*<sup>11</sup>.

Но даже этот факт не говорит в пользу самостоятельного существования характерного танца в балете XVIII века. *Pas tortillé* принадлежало классике. Ни у Компана, ни у Новера нет даже намек на его характерную функцию. Цитированный отрывок позволяет нам подкрепить свой вывод: когда «благородный танец унизился включением *pas tortillé*», он, быть может, в сотый раз проделывал свойственный ему путь обогащения и расширения своих возможностей за счет движений, пришедших из народного танца и профессионального низового театра.

Читатель нашей книги не раз встретится с *pas tortillé*. В современном характерном танце оно не только нашло себе место, но и создало целую категорию вращений стопы, являющихся одним из оснований характерного танца.

<sup>8</sup> Вышел в свет в 1787 г. Имеется анонимный перевод на русский язык: «Танцевальный словарь», (М., 1790) содержащий в себе историю, правила.

<sup>9</sup> Глагольная форма от *tortiller* — вихлять, извивать, чертить ломаные кривые и т. д.

<sup>10</sup> Жан-Жорж Новер (*Jean-George Noverre*) (1727–1810) — подробно см.: Классики хореографии. Л., 1937. Описание *pas tortillé* как узаконенного элемента танца дает и Компан в своем словаре.

<sup>11</sup> *J. G. Noverre. Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier.* Paris; La Haye. 1807. Т. 1. С. 81–82.

С первых же дней существования профессионального оперно-балетного театра мы сталкиваемся с термином «характерный танец». Все, что не является полностью продуктом бальной или придворно-сценической хореографии (оторвать одну категорию от другой в XVII веке очень трудно), относится к сфере «характерного танца». Этим именем называются гротесковые, комедийные, шаржированные бытовые сценки (*entrées*) в королевских балетах XVII столетия.

*Entrées* — ремесленников, нищих, фальшивомонетчиков, разбойников и т. п. — словом, всякий танец, требующий рельефного характера персонажей, носит название танца в характере, в образе — *danse de caractère*<sup>12</sup>. Характерный танец XVII века выходил далеко за пределы воспроизведения народных плясок, но находился с последними в несомненной связи.

«Ни либретто, ни мемуары не позволяют нам полагать, что обычные танцы, как паваны, гальярды, вольты и бранли, находили себе место в своем обычном виде в этих *entrées*... Крестьяне, приглашенные на свадьбу, исполняли деревенскую бранль, а испанцы плясали сарабанду, играя на гитаре... Па совершенно не были подчинены традиционным правилам — они варьировались до бесконечности»<sup>13</sup>.

Этот абзац из книги Прюньера, одного из немногих тщательных и заслуживающих внимания исследователей танца XVII века, подтверждает полностью наше утверждение.

Следует учесть, что характерный танец той эпохи отличался от сценических танцев иных жанров еще одной особенностью. В то время как балет в XVII столетии разыгрывался любителями-придворными, лучшие характерные *entrées* требовали, как правило, профессионального мастерства, многосторонней и виртуозной техники<sup>14</sup>.

Около 1625 г. на парижской сцене появляются первые профессионалы-танцовщики. В 1681 г. выступают первые танцовщицы. В 1661 г. учреждается Академия танца, а около 1670 г. король, а за ним и придворные перестают выступать в балете.

Перечисленные факты свидетельствуют о проникновении техники профессионального танца в придворный спектакль и об укреплении в нем элементов характерного танца, о которых говорилось выше.

<sup>12</sup> Подробно говорит об этом *Henri Prunières* в кн. *Le ballet de la cour avant Benserade et Lulli* (Paris, 1914). С. 168–171 (в частности, см. прим. 4 к с. 171). Мы приводим на с. 11, 15 и 16 иллюстрации характерных *entrées* XVII в.

<sup>13</sup> *Prunières H.* Указ. соч. С. 172.

<sup>14</sup> «В царствование Генриха IV, в результате требований моды, были введены в балеты, наряду с благородными танцами, буффонные *entrées*, исполнение которых было поручено актерам-профессионалам». *Prunières H.* Указ. соч. С. 166, 173.



Танцевальный выход «Магомета и докторов». Балет «Вдова из Вильбао». 1625 г.

В характерных *entrées* преобладали реально-бытовые образы буффонного и фарсового порядка, и это обстоятельство лишний раз свидетельствует о влиянии городского драматического театра на придворный.

Говоря о гротескных характерных *entrées*, ни на минуту нельзя забывать, что воспроизводимым в них персонажам из народа придавалась всегда сатирическая пародийная окраска. Поэтому проникновение на придворную сцену реалистических характерных *entrées*<sup>15</sup> нельзя рассматривать как признак симпатии к «простому народу». Эти «подлые», «вульгарные» пляски и трюки в придворной интерпретации как бы подчеркивали дистанцию между людьми «благородными» и «низкими», вызывая по адресу последних злые насмешки путем умышленно гротесковой трактовки подобных образов. Но уже одно наличие народных типов в спектаклях того времени является несомненно положительным явлением.

В комедиях-балетах Мольера характерные *entrées* находят свою высшую форму. Они становятся уже танцем в образе, несущим драматическую нагрузку.

<sup>15</sup> Само собой разумеется, что все эти *entrées* подвергались эстетической корректуре. В книге Прюньера есть ряд высказываний современников по вопросу предела реальности изображения на королевской сцене. Корректра допускаемых на сцену народных танцев существует на всем протяжении истории балета. Мы приводим несколько примеров, относящихся к более позднему времени.



Танцевальный выход «Герольда и барабанщиков». Балет «Вдова из Бильбао». 1625 г.

От «Докучных» (1661) до последнего, предсмертного создания — «Мнимый больной» (1673), творчество Мольера как автора хореографических эпизодов идет по восходящей линии, достигая драматического и танцевального апогея в «Мещанине во дворянстве». Тема «Мольер и его роль в хореографии»<sup>16</sup> заслуживает специального и большого исследования.

Нам понятно, почему Мольер считает нужным сделать оговорку в предисловии к «Докучным»: «так как устраивало все это не одно лицо, то найдутся, быть может, некоторые места из балета, которые входят в комедию не так естественно, как другие»<sup>17</sup>. Мольеру необходимо единое авторство в постановке для того, чтобы до конца развернуть идею балетного эпизода, органически связанного с действием.

Если в «Докучных» мы имеем только балетные концовки картин, традиционные танцы «пастушков» и «пастушек», то в более поздних пьесах Мольера персонажи реалистического порядка либо постепенно вытесняют придворно-хореографические образы, либо воспроизводят их в комическом плане. (Таков, например, показ аллегорических фи-

<sup>16</sup> Работа французского театроведа Пелиссона «Комедии-балеты Мольера» (1914), к сожалению, грешит обилием общих мест и не дает конкретного хореографического анализа этого жанра у Мольера.

<sup>17</sup> См.: Мольер Ж. В. Предисловие к комедии «Докучные» // Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1935. С. 644.



гур в «Браке поневоле»). В «Мещанине» балет включается в действие полностью. Кульминация пьесы — высмеивание лезущего в дворянское общество выскочки-буржуа — разрешена балетной турецкой церемонией IV акта, которая заставляет нас признать значительный рост действенности характерных танцев. Пляшущие «любопытные», дерущиеся из-за желаний посмотреть на танец пажей, солдаты-швейцарцы, танцевально разнимающие драку «любопытных», *entrée* аптекарей с клистирами в «Пурсоньяке», — все это бледнеет перед яркими характерными танцами в «Мещанине», где, начиная с урока танцев, связанного непосредственно с образом Журдена, и кончая турецкой церемонией, танец движется по основному драматургическому руслу спектакля.

Тенденции Мольера, настойчиво реализуемые им в его комедиях-балетах, не находят применения в работе придворных балетмейстеров. Академия, напротив, уводит оперу-балет далеко от действенной и характерной хореографии. И когда, спустя сто лет, буржуазные реформаторы балета как бы подхватывают опыты Мольера, выдвигая вопросы драматургии и образа хореографического спектакля в центр своей принципиальной программы, — это кажется совершенно новым открытием.

Но и в эпоху Мольера, и веком позже, вдалеке от академических «правил танцевания», утвержденных в книге Фёлье, существовала иная хореографическая практика, основанная на высоком техническом профессионализме и богатстве характерно-народных движений.

Мы имеем в виду бродячих ярмарочных комедиантов, изощренно-ловких во всех театральных жанрах, владеющих и высокой техникой актерского искусства *commedia dell'arte*, и немудрым комплексом движений любительской придворной хореографии.

Мастерство этих гистрионов воскресает для нас в серии снабженных пояснениями гравюр замечательной книги Ламбранци — «Новая потешная школа театрального танцевания», изданной в Нюрнберге в 1716 г.<sup>18</sup>

Ламбранци отнюдь не академик — он практик театра жанрово-бытовых движений, смешивающий всевозможные стилистические приемы. В его книге перед нами развертываются различные образы реалистического танца в сатирических, гротесковых, буффонных, пародийных и комических ракурсах. Но какую бы гравюру Ламбранци

---

<sup>18</sup> «*Nuova e curiosa scuola di Balli theatriali*» da Gregorio Lambranzi. Nuremberga, MDCCXVI. Аналогичный заголовок на немецком языке дан во второй части труда Ламбранци. На русском языке опубликована статья А. Левинсона с выдержками из книги Ламбранци и репродукцией части гравюр в журнале «Русский библиофил» за 1915 г.

или пояснение к ней мы ни стали изучать, нам всегда бросается в глаза одно общее явление: техника танца у Ламбранци несравненно богаче и реалистичнее, нежели танцевальные ресурсы современных ему балетов Парижской Оперы.

Парижане 70-х гг. XVIII столетия с восторгом говорили об исполнении пируэта<sup>19</sup> танцовщицей Гейнель<sup>20</sup> на королевской сцене — говорили как о некоем нововведении, своего рода открытии — говорили так лишь потому, что они не видели пируэта раньше и им была неизвестна книга Ламбранци, в которой о пируэтах упоминается многократно. Больше того, там приводится ряд движений, известных современному характерному танцу, но о которых и не мечтал балет XVIII столетия (жанровые пируэты на согнутых ногах, присядки различных видов, шпагат и всевозможные вращения стопы). Танцевальные мизансцены — акробатического, этнографического или жанрового плана — у Ламбранци разрешены всегда убедительно, не только режиссерски и сюжетно, но и в смысле отбора движений, с наличием в них черт характерности и образности.

В предисловии к упомянутой книге Ламбранци подчеркивает последний принцип: «Шуточные фигуры и прочие им подобные должны быть представлены каждый в своей особой манере. Так, для примера, было бы несообразно, буде Скарамуш, либо Арлекин или Поричионелла (Пульчинелла. — Ю. С.) стали танцевать менуэт, куранту, сарабанду. Обратное тому, каждый имеет собственные необходимые смешотворные и шутовские па и манеры»<sup>21</sup>.

Это предупреждение — прямой выпад против отрицающей сценический образ академической школы танца; но стрелы Ламбранци не причиняют до поры до времени ни малейшего вреда этой школе. Пройдет еще три четверти века, прежде чем многие приемы «подлых плясок», сочиненные многочисленными соратниками Ламбранци, низовыми профессиональными танцовщиками и балетмейстерами, станут орудием реформы в руках новаторов балета.

### 3

Иное отношение к народным танцам возникает в эпоху буржуазной переоценки и переосмысления хореографии. Первое нападение на академическую систему придворного балета делает в 1760 г. Ж.-Ж. Новер.

<sup>19</sup> О пируэте см.: *Rameau P. Le maître à danser*. Paris, 1725.

<sup>20</sup> Гейнель (1752–1808) — танцовщица Парижской Оперы с 1768 по 1782 гг. Жена Вестриса-отца.

<sup>21</sup> Цит. по названной статье А. Левинсона в журнале «Русский библиофил». С. 37.

Борьба за обогащение танца национальными чертами — лишь один из разделов реформаторской деятельности Новера. Защищая право характерного («комического», по его терминологии) жанра на художественную значимость, Новер полемизирует со своими противниками:

«Не следует думать, что комический жанр не может быть особенно увлекательным»... «Людам всех классов свойственны возвышенные чувства, страдания и страсти»<sup>22</sup>.

Он рекомендует обратиться к изучению народных танцев и видит в них истоки сценического танца:

«Менуэт пришел к нам из Ангулема, родина бурре — Овернь. В Лионе мы найдем первые зачатки гавота, в Провансе — тамбурина»<sup>23</sup>.

«Надо путешествовать», — делает он вывод. Надо изучать народные танцы и их использовать.

С каким удовольствием Новер вспоминает немецкие деревенские танцы: «Танец до бесконечности разнообразен в германских провинциях... Идет ли речь о прыжках — сто человек одновременно взлетают и с такой же точностью опускаются. Нужно ли ударить ногой об пол, — все ударяют одновременно. Поднимают ли они своих дам — вы видите их всех на одной высоте»<sup>24</sup>.

Развивая мысль о необходимости путешествий, он иллюстрирует ее примерами: «В Испании мы узнаем, что там зародился танец шаконн и что излюбленный танец этой страны — фанданго, страстный, чарующий своими темпами и прелестью движений. А направившись в Венгрию, сможем изучить костюмы этого народа, перебрать множество движений и поз, порожденных чистым и искренним весельем»<sup>25</sup>.

Программа, намеченная Новером, не утратила значения и в наши дни, а XIX век, следуя ей, обогатил балет национальными плясками.

Но Новер имел в виду не только перспективы обогащения балета лишним видом танца. Он выдвигал приведенные нами мысли в качестве принципа переосмысления хореографии, в качестве средства, способного внести свежую струю в застывшее, каноническое искусство. Поэтому он призывает продолжать пополнение техники танца народными элементами. Вот почему так гневно и резко говорит он дальше: «Балетмейстеры обвинят меня в том, что я благородный танец хочу низвести до низкого жанра, изображающего нравы простолюдинов.

<sup>22</sup> Классики хореографии. С. 49.

<sup>23</sup> Там же. С. 42.

<sup>24</sup> *Noverre J.-G. Lettres...* Paris, 1807. Т. 1. С. 446.

<sup>25</sup> Классики хореографии. С. 42.



*Присяжка и пируэт. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.*



*Шпагат. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.*

А я спрошу, в свою очередь, — куда девалось благородство вашего танца? Его давно не существует»<sup>26</sup>.

Новер прав. XVIII век подверг переделке многое в области чинной, аристократической стилистики хореографии времен Людовика XIV и первых «академиков танца». Еще за несколько лет до Новера Каюзак<sup>27</sup>, предвосхитивший некоторые его реформаторские идеи, отмечает: «Ежедневно мы видим, как низкий комический жанр внедряется в танец»<sup>28</sup>. «Танцующее благородство» так описывается Каюзаком: «Одни из них тщеславно прохаживались в благородных менуэтах, а другие исполняли с умеренной пылкостью традиционные па театральных фурий»<sup>29</sup>.

Новер, гениально предвидевший дальнейшее формирование сценического танца за счет обогащения его элементами, заимствованными из реальной действительности, резко восстает против балетмейсте-

<sup>26</sup> Классики хореографии. С. 48.

<sup>27</sup> Луи де Каюзак (*Louis de Cahusac*) (умер в 1759 г.) — французский драматург, автор либретто к операм Рамо.

<sup>28</sup> *Cahusac M.* La danse ancienne et moderne. La Haye, 1754. Т. 3. С. 130–131.

<sup>29</sup> Там же.



ров, которые заставляют «все народы действовать и танцевать в одном и том же стиле, в одном и том же духе». «Французский танец не будет отличаться от танца любой национальности, и при исполнении его не проявятся ни характерные черты, ни разнообразие»<sup>30</sup>.

Но не следует чрезмерно обольщаться цитированными высказываниями. Свои лозунги Новер проводит в жизнь с большой осторожностью — в практике своей он использует национальный танец и народные элементы лишь для обогащения классического танца. «Не заставляйте творца быть копировщиком. Дайте ему право на „вольности“». «Облагородим неблагородное» — вот его настойчивые оговорки.

Но, несмотря на ограниченность их практической реализации, высказывания Новера все же схематически намечают дальнейший путь развития национального танца в балете.

#### 4

Термины *danse de caractère*, *ballet demi-caractère* все чаще и чаще встречаются на афишах балетных спектаклей конца XVIII столетия. На этом явлении нам хотелось бы остановиться особо. В лучшем случае этот факт регистрировался, но не приводился в связь с общими явлениями в хореографическом искусстве Франции конца XVIII века. А между тем эпоха Новера вводит нас в предреволюционную атмосферу кипучего преобразования балета. Требования Новера — изменение тематики, расширение ее границ, а главное, образность танца, хореографический язык, способный выразить идею спектакля и характеры его персонажей, — еще недавно казавшиеся литературной фразой, на пороге XIX века всеми ощущались как насущная жизненная необходимость.

И тогда, в противовес анакреонтическим, аллегорическим, мифологическим, героическим и т. п. балетам, появляются балеты с новыми подзаголовками: «полухарактерные», «характерные».

Перечисляя жанры танца, Новер говорит не только о полухарактерном танце, но и о характерном, а оперируя примерами из живописи, устанавливает разницу между «благородным» и комическим танцем<sup>31</sup>.

В характерных балетах на бытовые сюжеты воплощаются передовые экспериментаторские тенденции буржуазных реформаторов. В отличие от «изящных» спектаклей Парижской Академии музыки

<sup>30</sup> Классики хореографии. С. 42.

<sup>31</sup> «Исторические картины знаменитого Ван Лоо являются отображением серьезного танца; картины галантного Буше — полухарактерного, а картины неподражаемого Тенирса — танца комического». Классики хореографии. С. 53.



Финал танца. Ламбранци. Школа театрального танцевания. 1716 г.

и танца, сочиненных по всем правилам придворной хореографической эстетики, эти балеты, смешивающие все жанры и нарушающие установленные каноны и рецепты, действительно кажутся зрителю того времени грубыми. Авторы балетов не стеснялись в выборе средств, черпая их в пантомимах ярмарочного театра, в трюках акробатов, в приемах игры актеров ярмарочного-площадного балагана, наконец, в репертуаре канатных плясунов<sup>32</sup>.

Эти новшества разрушали прежние представления о балете и всегда связывались с характерным танцем. Таким образом, первоначальное понятие о характерном танце *как о танце в образе* оживает вновь. Героями характерных балетов были крестьяне,

солдаты, ремесленники, разбойники и аристократы; последние, как правило, выводились в ироническом освещении.

Балеты того времени утверждают в новом жанре и создают новый язык танца — характерный. Балет Блаша-отца<sup>33</sup> «Мельники», обвиненный в вульгарности и потому не удостоенный показа в Париже, имел огромный успех не только во французской провинции, но даже в России. В ряде стран появляются свои балеты — перепевы бытовой буффонады Блаша, ретушированные и смягченные соответственно местным вкусам, причем наиболее значительную корректуру в этом смысле вносит, разумеется, императорский русский театр. Однако эта лакировка все же не смогла лишить нас представления о выразительных средствах, использованных постановщиками.

«Мельники живут на сцене больше столетия. Т. Стуколкин вспоминает об исполнении им главной роли этого балета — Сотинэ: „В по-

<sup>32</sup> Огромную роль в разрушении придворного музыкального театра сыграло формирование комической оперы — старшей сестры характерного балета. См. хотя бы: *Лионель де Лоранси*. Французская комическая опера XVIII в. Л., 1937.

<sup>33</sup> Жан Блаш (*Jean Blache*) — танцовщик и балетмейстер Парижской Оперы конца XVIII — начала XIX в. Работал и в других городах Франции. Умер в 1834 г.

мянутой роли мне приходилось не столько танцевать, сколько соединять с комической пантомимой довольно головоломные акробатические трюки»<sup>34</sup>.

Отметим характеристику партии, данную Стуколкиным: «не столько танцевать». Для реформаторских характерных балетов XVIII и XIX веков весьма типично, что авторы их избегают разрешения сценических коллизий традиционными танцевальными средствами. Им казалось, что герои, взятые из окружающей действительности, из реального мира, не могут пользоваться сценическим языком, свойственным стилизованным героям придворного театра — аркадским пастушкам и пастухам, жеманным маркизам, олимпийским богам, мифологическим и аллегорическим существам. Такие персонажи, как мельник, батрак, крестьянская девушка, жнец, могут паясничать, проделывать гимнастические или акробатические движения, разыгрывать мимические сцены, танцевать народные танцы, — все, что угодно, только не «классику».

Так думали даже передовые балетмейстеры на рубеже XVIII и XIX столетий.

Танцуя, нельзя ни на секунду отрываться от действительности, определившей тот или иной образ. Что же в таком случае делать реальному герою, когда он становится персонажем балета? Двигаться гротесково в ритме, танцевать народные танцы или воспроизводить какие-либо другие вольные и причудливые хореографические композиции, в которых лишь в очень осторожной и завуалированной форме, чтобы не было впечатления фальши, протаскиваются вставные па старого придворного балета. А одновременно с этим балетмейстеры чурались танца технического как самоцели, танца, не связанного с действием. Отсюда типическая черта всех таких постановок — их относительная танцевальная бедность.

Бессмертной представительницей этих новых произведений является прабабушка современных реалистических балетов — «Тщетная предосторожность» Доберваля, поставленная впервые в 1786 г.

И в первоначальном названии этого балета, заключавшем в себе элементы явного вызова: «Балет о соломе» (*Ballet de la paille*) или «От худа до добра один шаг», — и в танце жнецов, казавшемся непоэтичным, так как он совсем не был похож на традиционную придворную пастораль, и в других танцах, строго обусловленных действием, мы обнаруживаем привлекательные для нас черты нового жанра — характерного балета предреволюционной Франции. Даже в концовках

---

<sup>34</sup> Из воспоминаний арт. Стуколкина // Артист. 1895. № 45. С. 130.

этих балетов, сохранивших традицию финалов придворных *grand ballet*, т. е. массовых танцах под занавес без особой сюжетной мотивировки, мы можем найти много нового: в «Тщетной предосторожности» — свадебное бурре (крестьянский танец), в «Мельниках» — овернский пляс.

Словом, и тут мы сталкиваемся с нежеланием пользоваться средствами старого балета и переводом сценического танца в народно-бытовой план.

Но ни французский буржуазный зритель партера, рукоплескавший «Мельникам», «Тщетной предосторожности», «Дезертиру» и другим характерным балетам, ни историки балета не обратили внимания на идейно-художественные тенденции комедийных балетов. Никто не оценил того, что они перекликаются с постановками Мольера — автора и режиссера комедий-балетов.

Выше мы указывали, что в эпоху буржуазной революции характерный балет являлся одним из средств борьбы против застывшего придворного хореографического спектакля.

Однако уже к 40-м гг. XIX столетия содержание характерных балетов выветривается, морализующие тенденции отступают на задний план, уступая место развлекательным элементам. Танцевальные средства, в угоду буржуазной благопристойности, академизируются, а из характерных балетов переходят в балет вышелушенные, оторванные от своей первоосновы сценические национальные танцы, сохранившие по традиции название «характерные танцы».

Этот сложный, скачкообразно развивающийся процесс отмирания больших характерных балетов, полных действенного содержания, и сведения их к отдельным национальным танцевальным номерам — причем за ними сохраняются жанровые названия, присвоенные соответствующим балетам, — занимает первую половину XIX столетия. Ниже мы еще вернемся к этому вопросу.

Необходимо запомнить, что присвоение сценическим формам национальных танцев не соответствующего им жанрового обозначения *danse de caractère*, т. е. «танец в образе», является плодом исторического недоразумения. Каким путем произошло это недоразумение, мы и пытались показать.

## 5

Новер формулировал новую теорию танца, реализация которой развернулась во всю ширь вскоре после Французской буржуазной революции. Революция потрясла экономические и социальные устои всей Западной Европы.



Наполеоновские войны сломали перегородки национальной замкнутости, вызвав большой интерес утверждающегося капитализма к новым рынкам, новым ускоренным способам накопления.

Несколько десятков национальностей входили в состав 500-тысячной французской армии, двигавшейся на Россию, сотни диалектов звучали в наполеоновских лагерях. В победных маршах в Италию, Австрию, Испанию, Пруссию наполеоновские войска и двигавшиеся за ними обозные армии откупщиков, поставщиков, интендантов, историков, артистов и т. п. жадными глазами присматривались к неизвестным чужеземным чертам, спешили ввести в Париж иностранные новинки завоеванного юга и востока<sup>35</sup>.

Любознательный, живой и мыслящий молодой танцовщик и теоретик Карло Блазис<sup>36</sup> отразил в своих работах огромный сдвиг, происшедший в хореографии в начале XIX столетия.

Выросший на буржуазно-реформаторской закваске, выученик таких мастеров, как Вестрис, Гардель, Блазис развивает в своей первой теоретической работе «*Theorie et pratique de la danse*», 1820 г., упомянутую нами выше теорию Новера о трех жанрах балетного искусства. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Блазис, оперируя новеровскими определениями и эпитетами, резко меняет их содержание.

Три жанра в балете эпохи Новера — «благородный», полухарактерный и комический — за годы французской революции претерпевают значительные изменения. «Благородный» жанр, вместе с эстетикой придворно-аристократического театра, отмирает, а его место занимает полухарактерный танец, заимствующий также и его название. Таким образом, «благородный» танец последних лет XVIII столетия является на самом деле *полухарактерным* танцем. Наиболее ярким представителем этого жанра был Вестрис-сын. Но пройдут еще два-три десятилетия, и Вестрис-сын, лучший танцовщик жанра «максимально действенного и страстного» (Новер), будет казаться поколению первых романтиков образцом ложного классицизма и дурного тона.

Итак, место новеровского полухарактерного танца у Блазиса занимает новеровский комический танец, но уже в новом качестве. Он

---

<sup>35</sup> Мы публикуем впервые репродукцию цветной гравюры «*pas de cosak*» (см. с. 26) из танца, несомненно родившегося под влиянием пребывания в Париже союзной и русской армии.

<sup>36</sup> Блазис Карло (*Carlo Blasis*) (1803–1878) — итальянский танцовщик, балетмейстер и выдающийся педагог. Автор теоретических трудов по танцу // Классики хореографии. Искусство, 1937.



«Комический танец».  
Рисунок костюма худ. Бокэ для одного  
из балетов Новера. XVIII в.



«Па де козак» — из мелодрамы  
«Польский сержант», соч. Риго. Театр  
«Porte St.-Martin». Париж. 1820 г.

является вторым по очереди, а не третьим жанром. Третье место у Блазиса занимает совершенно новый вид танца — «низкий», этнографический, почитающийся еще недостойным академической системы.

Иными словами, отмирание жанра, который в феодально-придворном театре именовался «благородным», и перемещение полухарактерного жанра на высшую ступень расчистило дорогу для появления характерного танца, каким мы его знаем в балетах, созданных до 1917 г.

«*Pas de caractère* преимущественно относятся к комическому жанру. Я полагаю, настоящим прототипом этого жанра являются те естественные движения, которые во все времена и у всех народов именуются танцами».

«Танцовщики комического жанра должны изучать *pas de caractère* и воспроизводить все виды танцев, свойственных той или иной стране, придавая своим движениям подлинный характер того национального танца, который они исполняют»<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Классики хореографии. С. 127–128.

Здесь Блазис не только теоретизирует — он подводит практическую базу под настоящий характерный жанр в понимании XIX века (т. е. национальные танцы), давая любопытный перечень: «Следующие характерные танцы<sup>38</sup> являются наиболее распространенными — Провансаль, Болеро, Тарантелла, Русская, Экоссез, Тирольский, Казацкий, Алеманда, Фурлана»<sup>39</sup>.

Отсюда следует, что лозунг Новера о необходимости приблизить танец к его народным источникам претворяется в жизнь. Впрочем, старая аристократическая эстетика продолжает сопротивляться. Поэтому в перечне характерных танцев у Блазиса имеется существенная оговорка: «Китайский танец, *pas de sabotier*, англэз — принадлежат к самому низкому комическому жанру»<sup>40</sup>. Не будем разбираться в том, почему именно эти танцы недостойны, по мнению Блазиса, классического балета — в наши дни они уже классичны (вспомним хотя бы «китайский» из «Щелкунчика» Л. Иванова, «саботьер» из современной «Тщетной предосторожности» Л. Иванова-Петипа). Важен самый факт существования известных ограничений в допуске национального танца в балет. Но вскоре отпадут и те преграды, которые еще существовали в 20-х гг. XIX века.

Практика балетных театров этой эпохи очень убедительно показывает внедрение в балет характерных (народных) танцев. В разных странах этот процесс протекает различно, в зависимости от местных условий. Так, первое десятилетие XIX века в России отмечается громадным интересом к русской пляске. Подъем патриотических настроений во время войны 1812 г. вызывает к жизни многочисленные русские танцы и спектакли-дивертисменты, вроде пьесы «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», поставленные Огюстом, Дидло и другими балетмейстерами<sup>41</sup>. Наряду с русскими плясками в них фигурируют и танцы других народов — польские<sup>42</sup>, венгерские, татарские, танцы черкесов — словом, здесь создается жанр характерного танца, как его понимали в XIX веке.

---

<sup>38</sup> Когда мы пользуемся термином «характерный» для танца XIX в., мы всегда имеем в виду только его условно-национальное содержание, а не наше понимание характерного танца, как танца в образе.

<sup>39</sup> Классики хореографии. С. 128.

<sup>40</sup> Там же. С. 128.

<sup>41</sup> «В 1814–1816 гг. на петербургском и московском театрах господствовали русские национальные танцы. Тогда давали мало балетов во французском роде, а больше национальные дивертисменты». — Глушковский А. П. Воспоминания о великом хореографе К. Дидло // Пантеон. 1851. № 4. С. 21. Музыкальный аккомпанемент отражает эти же тенденции широким использованием мотивов русских песен и плясок.

<sup>42</sup> Мазурка и краковяк из «Ивана Сусанина» являются большим событием в истории проникновения национальных танцев в балет; еще большее событие — введение лезгинки в оперу Глинки «Руслан и Людмила».

Аналогичные театральные явления можно наблюдать и в других странах. Например, в Дании ставятся балеты с национальными танцами датчан, норвежцев, немцев. В Германии показывают на сцене немецкие танцы. Во Франции появляются первые балеты, основанные на национальных танцах. Таковы: испанский балет Милона–Омера «Свадьба Гамаша» (1801), «Венгерский праздник» Омера, показанный в Парижской Опере в 1821 г., его же шотландские танцы в «Женни» и многие другие. Это новоровские ученики и наследники проводят в жизнь его заветы.

Но характерный танец 20-х гг. XIX столетия не соответствует нашему пониманию национального танца. В пушкинскую эпоху много говорилось о Е. Колосовой, замечательно танцевавшей «русскую». Что это за «русская», какова была степень ее национальной подлинности, можно судить по нескольким строчками А. Глушковского, который говорит, что танец Колосовой — «это русский менуэт, только грациозный, лишенный накрахмаленной вычурности и вытяжки»<sup>43</sup>. Эта меткая характеристика кое-что объясняет: русская пляска в балете начала XIX столетия была «менуэтом», т. е. знакомым по движениям и ходам французским танцем, и лишь костюм, помахивание руками, игра с платочком и тому подобные аксессуары напоминают нам о том, что это русская пляска<sup>44</sup>.

Поэтому-то в перечне характерных танцев, приводимом Глушковским, мы находим «па де козак», т. е. профильтрованный французскими танцмейстерами, «облагороженный» ими народный танец. Таков принцип построения характерных танцев начала XIX века. Всюду, будь то испанский, венгерский или русский танец, даже непрофессионал прежде всего определит общую сценическую природу этого танца (русский менуэт), а потом найдет и отдельные штрихи национальных танцев.

## 6

В 1830 г. появляется новая работа Блазиса «*Manuel complet de la danse*». Блазис вводит в свой «*Manuel complet*», наряду с разделом о композиции, главу о национальных танцах, представляющую для нас особенный интерес. Чрезвычайно досадно, что танцы эти не описаны Блазисом с технической стороны и поэтому их невозможно точно воспроизвести. Его книга — вежа большой искусствоведческой важности. Народный танец (в каком виде — это вопрос другой) находит свое

<sup>43</sup> Глушковский А. П. Указ. соч. С. 22.

<sup>44</sup> В современном сценическом русском танце есть «русский ход» (он приводится авторами книги), который образует своего рода *pas de bourrée suivi* или менуэтное *balancé* по кругу. Это — остатки старинной композиции русского танца на менуэтной основе.



*Испанский танец из водевиля «Процесс фанданго». Ривьер в роли Фоминьяк и Севест в роли Гавотино. Theatre du Vaudeville, Париж, начало XIX в. (Собр. А. Г. Мовшенсон)*



*«Pas Styrien». Тирольский танец. Исп. Долорес и Кампруби. 1836 г. (Собр. А. Г. Мовшенсон)*

место в основах хореографии, о нем заговорили как об одном из решающих факторов развития балета, он становится проблемой хореографической реформы. В этом новизна работы Блазиса, обозначающая переход к следующему этапу истории балета.

Год появления «*Manuel complet*» является исторической датой и в истории романтизма во Франции. Именно в романтическом искусстве темы и материал народного творчества приобретают чрезвычайное значение.

О потребности странствовать, бежать из душных городов на лоно природы, в чужие страны, в Италию, Испанию, на Восток мы читаем во всех литературных произведениях этой эпохи<sup>45</sup>. Обращение романтиков к фольклору находит ярчайшее отражение не только в литературе, но и в живописи и в музыке.

<sup>45</sup> «И вот по всему миру ищешь свою подлинную родину. Те, кто созданы такими, чувствуют себя изгнанниками в своем городе, чужаками у своего семейного очага. Это странная болезнь». (*Gautier T. Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Bruxelles, 1853. Т. 3. С. 76.*)



Романтики — Шуберт, Вебер и др. — оставляют значительные документы заимствований у фольклора<sup>46</sup>. Шопен в своем творчестве необычайно образно преломляет польскую народную песенную и танцевальную стихию. Лист жадно пользуется материалами итальянской, венгерской, польской и русской национальной музыки.

Никогда еще столько не путешествовали, как в эту пору. Никогда романисты столько не писали о путевых впечатлениях, в частности об играх и танцах народов. Талантливые художники слова находят удовлетворение в сочинении народных песен «под фольклор» (широко известен эпизод с Мериме, написавшим цикл «песен западных славян», которые потом перевел и обработал Пушкин, поверивший в их подлинность).

Подобно другим искусствам, балет также пытается черпать из богатейшей сокровищницы фольклора. Начиная с 30-х гг., волна национального танца все усиливающимся потоком хлынула на сцену.

В 1831 г. театральный, литературный и художественный Париж буквально захвачен испанскими танцами в исполнении артистов Долорес и Кампруби<sup>47</sup>. В 1837 г. другое торжество — проезд труппы индусских баядерок<sup>48</sup>.

Вокруг национальных танцев и их права на сценическое воплощение кипели бурные споры, защитники превозносили их, а враги утверждали, что это «разнузданные пляски, место которым в темных закоулках и площадных балаганах». Национальный танец вступил в конфликт с академическим искусством.

Один из виднейших романтиков, писатель, любитель балета, неистовый Теофиль Готье, сравнивая застывший лексикон классического балета с поэтическим языком испанских танцев, отдавал предпочтение последним<sup>49</sup>. Основы современного характерного танца заложены были как раз в эти годы распри, соревнования, восторженных рецензий и яростных протестов. Перечисленные Блазисом нацио-

---

<sup>46</sup> Музыка Глинки на испанские темы («Ночь в Мадриде», «Арагонская хота») продолжает и на сегодня оставаться образцом смелого и вдумчивого претворения фольклорных элементов.

<sup>47</sup> Долорес и Кампруби — мадридские балетные артисты, демонстрировавшие испанские танцы сценического характера. Кампруби с другой партнершей в 1841 г. выступал в Одессе. И опять мы читаем об изменении технологической основы танца: «Это уже не гавот XVIII века, с сладенькими улыбками и осторожным помахиванием рук. Нет, жаркое чувство так и пышет наружу». — Репертуар русского театра. 1841. Т. 2 (Современная хроника русского театра). С. 28.

<sup>48</sup> См., в частности: *Gautier T.* Указ. соч. Т. 1. С. 163.

<sup>49</sup> См., напр., статью Т. Готье об испанских танцовщиках в сборнике «Fusains et eaux-fortes» или отрывок из письма А. Дюма об испанских танцах, опубликованный в «Рабочем Театре» (1936. № 16).



Поль Тальони и его жена  
в Штирийском (Тирольском) танце.  
Опера «Густав III, или Бал-Маскарад».  
1833 г. (Собр. А. Г. Мовшенсон)



Венгерский танец из балета  
«Своейравная жена». Исп. Дюмилиatr  
и Гюгэ. (Гос. театральная библиотека,  
Санкт-Петербург)

нальные танцы совершают «полуконтрабандный» переход на балетную сцену. Этому немало содействует и развитие бального танца. То, что не попадает в театр непосредственно, приходит туда раньше или позже из бальных зал буржуазных и аристократических кварталов Парижа. Это своего рода нашествие.

Национальные танцы вставляются в комедии, водевили, мелодрамы, оперы<sup>50</sup> — последних в эту эпоху никто не представляет себе без танцев. Балеты на национальные темы сменяют один другой. Общественные события усиливают и углубляют интерес к танцам других народов. После польского восстания 1831 г. в моду входят всевозможные польские танцы, после венгерского восстания 1848 г. начинается полоса увлечения венгерским чардашем.

Дуалистическая концепция романтического балета заставляет балетмейстеров искать новые хореографические средства для разрешения

<sup>50</sup> Так, напр., наша иллюстрация одного из первых сценических испанских танцев взята из водевиля, а другая, изображающая «*pas de cosak*», — из мелодрамы (с. 29 и 26). Национальные танцы спешно вводятся на сцену, и даже в те постановки, в которых раньше их не было.



*Народный испанский танец в зарисовке художника 30-х гг. XIX в.  
(Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург)*

двупланного действия. Национальный танец, являясь основным материалом для изображения реального мира, как нельзя более кстати приходит на помощь романтическому балету. И вот первая героиня романтического балета, Мария Тальони, имеет в своем сравнительно небольшом репертуаре уже пять балетов с характерными танцами. Тут тирольские, немецкие, шотландские, индусские, польские, цыганские и испанские танцы. В «Фенелле» М. Тальони сама танцует неаполитанский танец, в «Гитане» («Джипси») — мазурку и цыгано-испанский. Публикуемые нами изображения Тальони в характерном танце несомненно вызовут разочарование у современных читателей: эти танцы еще очень далеки от наших представлений о фольклоре на сцене.

В этом нет ничего удивительного. Национальные танцы, исполнявшиеся Тальони, находятся еще «около» народного танца. Романтический балет 30-х гг. слишком увлечен имматериальными образами, фантастикой и чистотой линии классического танца, чтобы допустить на академическую сцену подлинно народные элементы в нестилизованном виде.

Характерные танцы Тальони не вызывали возражений даже у «пуристов» императорского петербургского театра.

Фаддей Булгарин, которого нельзя обвинять в либерализме, захлебывался от восторга, говоря об испанских танцах Тальони, слабой стороной которых было именно отсутствие характерности. Он пишет, что Тальони «воссоздала народный танец качучу»<sup>51</sup>, и объясняет, как ей удалось этого достичь: «она облагородила его, очистила в горниле своего вкуса. Это не бешеное выражение дикой страсти, не пламенная испанка, а сама грация, которая для шутки надела платье андалусской красавицы»<sup>52</sup>.

Здесь точно определен подход Тальони к национальному танцу. «Очистить», «облагородить», «одеться для шутки в испанский костюм» — таковы ее намерения.

Попытки профессиональных танцовщиков показать на сцене испанские танцы с большим приближением к народному подлиннику вызывают резкие протесты в русской прессе. Анализируя выступления приезжих артистов и зло высмеивая даже относительную народность их танцев, «Северная Пчела» в заключение констатирует: «Нет, настоящие испанские танцы существуют только на французской и нашей сценах»<sup>53</sup>.

Тем не менее псевдонародные танцы М. Тальони содержат все же отдельные элементы поз и движений, присущих национальным танцам в том виде, как они рисовались романтическому восприятию ее современников (рис. на с. 36).

## 7

Соперница Марии Тальони — Фанни Эльслер делает более решительный шаг по пути создания характерного танца. Была ли она характерной танцовщицей в том смысле, в каком понимали это слово в конце XIX столетия, или же это чисто классическая танцовщица, характерные номера которой в сущности все та же классика, но в характерном костюме?

Танец Эльслер, преимущественно партерный, в отношении техники стоял на вершине хореографических средств эпохи. «Он состоит главным образом из маленьких, частых, четких и быстрых па, словно впивающихся в пол. Пуанты играют в нем огромную роль, которая поражает. Она делает на сцене круг (на пальцах. — Ю. С.), нисколько не утомляясь», — записывает Шарль Морис впечатления от ее дебюта в Париже<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Северная Пчела. 1841. № 34.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Courrier des théâtres. 1834. 16 сентября.

«Эльслер не обладала значительной элевацией и апломбом, — вспоминает о ней Бурнонвиль<sup>55</sup>. — Она отличалась разнообразием прелестных па и выполняла их с таким лукавством, что заставляла трепетать все сердца. Тальони превосходила ее техническим мастерством, Эльслер брала реванш в характерных танцах»<sup>56</sup>.

Этому свидетельству мы склонны верить; Эльслер была танцовщицей одновременно и классической и характерной. Попытаемся подтвердить слова Бурнонвиля, выводя утверждение из конкретных характерных номеров, исполнявшихся Эльслер.

Имя ее всегда связывается с представлением об ее качуче. На многочисленных литографиях, статуэтках и прочем мы видим Эльслер, изображенной в позах этого танца. В 1836 г. в Парижской Опере был поставлен большой испанский балет «Хромой бес» на сюжет, заимствованный из одноименного романа Лесажа. В этом балете, так же как и в балете «Дон Кихот», дожившем до наших дней, преобладают различные испанские танцы. Центральный номер балета «Хромой бес» — качуча, в которой увековечила себя Эльслер. Что же это за танец и какова его технология? Прежде всего, Эльслер отступает в нем от классических традиций. «Танец Эльслер удаляется от академических правил. Она первая ввела в святилище пируэта — театр *Grand Opera* — необузданность, страсть и темперамент» — так оценивает ее выступление Т. Готье<sup>57</sup>. В Бордо «Газета» с морализирующей укоризной напомнила Эльслер и аплодировавшей ей публике, что в «зрительном зале сидят матери, жены, сестры и дочери»<sup>58</sup>.

Из этого надо сделать вывод, что качуча Эльслер была действительно далека от существовавших в ту пору традиций, хотя и недостаточно еще приблизилась к этнографическому первоисточнику. Законы балетной «пристойности» и поправка на условность художественной правды в понимании 30–40-х гг. оказали и тут огромное влияние<sup>59</sup>.

Шарль де Буань пишет в своих мемуарах: «Понадобилось несколько спектаклей, чтобы публика привыкла к качуче». А затем поясняя

---

<sup>55</sup> Август Бурнонвиль (*August Bournonville*) (1805–1879) — датский танцовщик и балетмейстер. Руководитель датского балета. Подробно о нем см.: Классики хореографии. Искусство, 1937.

<sup>56</sup> Классики хореографии. Гл. 4. Бурнонвиль. С. 285.

<sup>57</sup> *Gautier Th.* Histoire de l'art dramatique en France. 1859. Т. 1. С. 38–39.

<sup>58</sup> Цит. по: *Ehrard I.* La vie d'une danseuse. 1906. С. 256.

<sup>59</sup> «Если бы Эльслер не умерила своей немецкой наивностью и умом француженки то, что было слишком разнузданным и первобытным в манере Долорес, этот опыт не удался бы», — пишет Т. Готье (см. *Histoire de l'art dramatique en France*. Т. 1. С. 282). Ср. с аналогичной рецензией «Северной Пчелы». № 41. 1849: «Мы весьма рады, что она избавила нас от *площадности* (курсив наш. — Ю. С.) народных танцев Италии и Испании».