



Н. П. Ивановский
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ
XVI—XIX веков

Н. П. Ивановский

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ

XVI—XIX веков



Янтарный сказ
2004

ББК 85.326
И 22

Макет и оформление
С. Д. Плаксина

Иллюстрации
С. А. Горячева

Контурные рисунки
П. И. Гончарова

© С. А. Горячев. Иллюстрации, 2004

© С. Д. Плаксин. Макет и оформление, 2004

© ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004

ISBN 5-7406-0586-5

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие /7

ОБРАЗЦЫ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

**Изучение образцов бального танца
и работа над этюдами /15**

Реверансы и салюты /18

Реверансы XVI века /19

Салют и поклон кавалера XVI века /21

Реверансы и поклоны XVII века /22

Реверансы и поклоны XVIII века /23

Реверансы и поклоны XIX века /24

Бассдансы /26

Бранль /26

Бранль простой /26

Бранль двойной /28

Бранль двойной с репризой /28

Веселый бранль /29

Павана /30

Алеманда XVI века /35

Куранта /37

Гальярда /41

Ригодон /43

Романески /44

Первая романеска /44

Романеска М. Петипа /50

Менуэт /54

Схема менуэта XVII века /56

Танцевальные элементы менуэта
конца XVII и XVIII века /60

Классический менуэт /65

Скорый менуэт XVIII века /72

Скорый менуэт М. Петипа /76

Алеманда середины XVIII века /90

Жига /92

Гавот /96

Гавот XVIII века /97

Фрагменты гавота XIX века /103

Гавот XIX века /105

Контрдансы /108

Кадриль /110

Лансье /117

Экоссез /123

Матредур /126

Тампет /126

Полонез /127

Мазурка /130

Элементы мазурки /132

Фигуры бальной мазурки /136

Вальсы /138

Полька /140

Котильон /142

Фигуры котильона /144

Краковяк /147

РУССКИЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ XIX ВЕКА

Вальс-мазурка /151

Па-де-катр /151

Миньон /153

Шакон /154

Фигурный вальс /156

УЧЕБНЫЕ ОСНОВЫ БАЛЬНОГО ТАНЦА

Методика преподавания и построения урока /161

Преподавание элементов бального танца /163

ПРИЛОЖЕНИЕ

Словарь терминов /185

Нотный материал /189

Библиография /204

ПРЕДИСЛОВИЕ

Практика оперно-балетного театра настойчиво требует от молодых артистов знакомства со стилем бытовых танцев разных эпох и народов. Разрыв между школьными уроками и требованиями сцены необходимо ликвидировать: эту задачу и выполняет класс бального танца. Здесь учащиеся приобретают необходимые знания и навыки в исполнении тех хореографических эпизодов, с которыми им неизбежно придется встретиться на сцене театра.

Распространенное мнение о том, что если балетмейстер все покажет, то артист, когда это потребуется, сумеет выучить и исполнить любой танец, — мнение глубоко ошибочное. Ни один балетмейстер, работая над постановкой нового балета, не станет учить артиста танцевать необходимый по ходу действия вальс: подразумевается, что балетный артист хорошо умеет его танцевать. Но каждый артист так же хорошо должен знать и другие танцы прошлого.

Занятия бальным танцем должны воспитывать в учащихся чувство эпохи и стиля, должны научить держаться соответствующим образом в спектакле того или другого стиля, понимать и органически ощущать особенности костюма той или иной эпохи и его влияние на характер движения, научить правильно вести себя по отношению к партнеру (даме или кавалеру) и к окружающим, развить в учащихся вкус и артистичность и, таким образом, способствовать формированию актерского мастерства.

Преподавание этого предмета не имеет того многовекового опыта, каким обладает курс классического танца, все время совершенствующийся, все время идущий вперед, о чем свидетельствуют замечательные достижения артистов русского балета. Но уже и теперь можно отметить, что занятия бальным танцем приносят существенную пользу будущим артистам. Да и не только им. Они создают необходимые условия для роста и развития самого предмета и тех педагогов, которые, несомненно, перенесут результаты своей работы в оперный и в драматический театр.

Настоящая книга является первым опытом автора и не претендует на исчерпывающую полноту. Цель ее — дать педагогам материалы к изучению предмета, зафиксировать принятые в Ленинградском хореографическом училище (ныне Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) методические положения, разработанные мною и моими товарищами. Дальнейшее обогащение предмета будет базироваться, очевидно, на углублении и расширении исследований и на обмене опытом, накопленным педагогами. Описание ряда танцев, в том числе бурре, паспье или старинной сарабанды, по некоторым причинам не вошло в эту книгу. В дальнейшем и они займут свое место в курсе. Но основные для каждой эпохи танцы в предлагаемой работе приведены.

Было бы необходимо, помимо расширения самого курса, перевести на русский язык и издать ряд классических трудов по бальному танцу прошлых веков. Они восполнят пробелы данной работы, обусловленные особыми задачами учебного курса.

В бальном танце прошлого балетмейстер ищет, помимо его стилевых особенностей, оригинальные па, которые освежили бы обычные представления о том или ином танце.

Мы, педагоги, интересуемся другим. Нас привлекают наиболее типичные, выдержавшие испытание временем танцы. Вот почему в книге не уделено большого внимания какому-нибудь вальсу в пять па, вальсу-мазурке и другим экстравагантным однодневкам бального танца, которые не были столь уж характерны для своего времени.

Работа моя содержит образцы бальных танцев XVI—XIX веков.

Подобно двум книгам, ранее подготовленным и выпущенным издательством «Искусство», — «Основы классического танца» А. Я. Вагановой и «Основы характерного танца» А. В. Лопухова, А. В. Ширяева и А. И. Бочарова — настоящая книга не является самоучителем. Так же, как и упомянутые две книги, она рассчитана на квалифицированного профессионала, ведущего преподавательскую и балетмейстерскую работу. К нему же обращены и наши методические указания.

Мы сознательно не делаем разницы между преподавателями профессиональных балетных школ и преподавателями студий и кружков хореографической самодеятельности, так как, на наш взгляд, руководители курса в школах и кружках должны быть одинаково вооружены знанием предмета. Но одно предупреждение сделать необходимо. Автор книги ставит перед собой цель раскрыть методы развития учащихся в хореографическом плане, но не учит тому, каким способом легко и быстро научиться танцевать вальс, польку или какой-либо другой танец. Это — иная цель, требующая другой

книги. Поэтому здесь стоят только те вопросы, которые имеют непосредственное отношение к бальному танцу; общие законы классического танца, общепринятые термины и положения почти не объясняются.

Характерный танец оперирует в основном материалами быта, театрально видоизменяет и перерабатывает народные пляски, на их мотивах создает новые танцы, служащие средством образной характеристики сценических персонажей. И бальный танец тоже оперирует материалами быта, но почти исключительно в сфере развлечений городского общества. В балльных танцах прошлого отражены вкусы различных социальных слоев, различных классов — от королевской семьи и придворной среды до сравнительно демократических групп городского населения. Классификация балльных танцев по этим признакам чрезвычайно сложна, так как сплошь и рядом одни и те же танцы служили разным социальным группам, будучи ими соответственно приспособлены. Отсутствие материалов чрезвычайно затрудняет попытки классификаций, а порой делает их тщетными. Важно лишь отметить, что истоки балльного танца любой прошлой эпохи и любого народа следует искать в народном танце, в народном творчестве*. Это заметил еще Новерр, который в «Письмах о танце» рекомендует балетмейстерам путешествовать и изучать народные танцы. «Они узнают тогда, что менуэт пришел к нам из Ангулема, что родина танца бурре — Овернь, в Лионе они найдут первые зачатки гавота, в Провансе — тамбурина».

Читатель нашей книги обнаружит во многих названиях па и их описаниях признаки народного происхождения (особенно в гальярде, вальсе-мазурке и др.). Но выяснение истоков того или иного танца не входит в нашу тему и нуждается в специальном исследовании.

К сожалению, особенности танцевального фольклора лишь в редких случаях зафиксированы в произведениях художников, писателей и поэтов. Традиции народного танца передавались устно от поколения к поколению. При этом очень многое из области народного танцевального искусства забывалось, отмирало, исчезало бесследно, тогда как большинство балльных танцев господствующих классов находило своего летописца. Вот почему так трудно, а порой и невозможно, проследить развитие народного танца любой страны. Вследствие отсутствия данных о том, как развивался народный танец, трудно представить себе все его особенности, а следовательно, и конкретную роль в формировании того или иного балльного танца.

* Частично эту работу проделал в области музыки М. Друскин в книге «Очерки по истории танцевальной музыки» (Л., 1936).

Иначе обстоит дело с салонными танцами придворных кругов и буржуазии всех стран. Уже с начала XVII века всё, что танцевали в придворных салонах Парижа, было принято танцевать и в салонах других стран. Таким образом был оставлен довольно внушительный след в истории танцевального искусства.

Начиная с XVI века бальный танец имеет целый ряд летописцев: Туано Арбо, Карозо, Негри и др. Первым исследователем во Франции в истории танца был каноник Жан Табуро, писавший под псевдонимом Туано Арбо. Он издал в 1588 году свою внушительную «Орхесографию» — книгу, посвященную описанию различных танцев второй половины XVI века.

По существу, она являлась утверждением французского салонного танца. Книга Туано Арбо написана с полным знанием дела, она отражает требования и танцевальные принципы своего века. Именно в это время на основе культуры итальянского Возрождения и под ее влиянием создается система театрального танцевания. Книга Туано Арбо закладывает основание той французской школы танца, которая через столетие приводит к созданию парижской Академии танца*, ставшей законодательницей танцевальной моды на сто с лишним лет. Школа придворных танцев исчезла давно. Никто и нигде не танцует менуэтов и курант. Но на сцене театра воскресают быт и жизнь прошлых веков, театр показывает дам, одетых в фижмы и панье, кавалеров в пудренных париках, и артисты обязаны воспроизводить их походку, их умение носить костюм и владеть шляпой и шпагой, их по-своему великолепное, утонченное искусство торжественного, изощренного танца. Молодому современному артисту, выросшему в совсем иных условиях, необходимо иметь в своем художественном арсенале средства, которые дадут возможность понять и раскрыть в правдивых сценических образах стиль эпохи, отдаленной от него целым рядом столетий.

* * *

Материалы, собранные в настоящей книге, помогут выяснить те изменения, которые претерпел бальный танец на протяжении веков. Однако, поскольку бальный танец изучается в хореографических училищах в целях использования его для сценической деятельности, мы не сочли нужным воспроизводить все детали танцев прошлых веков. Наша задача состоит в том, чтобы воспроизвести в первую очередь стиль и содержание бального танца, а не восстанавливать его абсолютно точно. Это другая задача, и она решается другими книгами.

Танец сценический подчиняется несколько иным законам, чем танец бытовой. Каждый балетмейстер берет из бального танца только свойственный ему характер и стиль. Балетмейстер

* Основана в 1667 году.

не станет сохранять в куранте обязательного прохождения одним и тем же па нескольких больших кругов на сцене только потому, что согласно описанию подлинной куранты нужно пройти пять или шесть кругов по залу одним и тем же движением. Имеющиеся в паване три фигуры никогда не могут быть целиком использованы на сцене, так как они весьма однообразны. Для знакомства со стилем этого танца достаточно и двух фигур. А. Цорн в своей очень полезной и авторитетной книге* отмечает, что описания одного и того же танца у различных авторов довольно сильно отличаются друг от друга. Следовательно, в нашу книгу можно было включить только то, что является бесспорным, а установить это стало возможным лишь путем сопоставления отдельных танцев, описанных разными авторами.

Если до XVI века и частично в XVI веке господствовали партерные танцы (*basses danses*), не требующие прыжков, — *бранли*, *павана*, *куранта* (итальянского происхождения), то дальше начинается гегемония французских танцев.

Это период расцвета салонного искусства, период совершенствования и индивидуализации танцев. В нашей книге он представлен несколькими *менуэтами*, характеризующими развитие самого долговечного и наиболее распространенного танца как в салоне, так и на сцене. Наряду с *менуэтами* мы даем два *гавота*, причем второй из них перешел из XVIII века в XIX, будучи все же целиком построенным на танцевальной технике XVIII века. Сюда же относятся две *романески*, принадлежащие к началу XVII века и вышедшие из прославленной в свое время *гальярды* (XVI в.). Далее следует *жига* — один из первых прыжковых танцев, наглядно показывающий, как учителя салонных танцев перерабатывали народный танец (шотландскую жигу). И наконец, мы описываем *ригодон*, этот наиболее демократический из всех танцев, принятых в салоне до начала XIX века, допущенный туда, очевидно, с целью освежить наскучивший ассортимент танцев. Сюда же можно отнести и модные в то время *контрдансы*, которые, правда, продолжали занимать первенствующее место и в XIX веке.

Третий период приносит мировую славу старым народным венским вальсам и славянским танцам — *польке*, *мазурке*, *польке-мазурке*, *полонезу*. Все эти национальные танцы существовали давным-давно, но лишь в XIX веке стали любимыми танцами салонов всего мира.

* * *

Такова общая схема данной работы.

Для меня ясна ее неполнота. Но чтобы создать книгу, охватывающую весь необходимый материал, понадобился бы

* Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890.

по крайней мере десяток лет: расшифровка каждого танца — труд длительный и кропотливый, а сверка записей одного и того же танца, сделанных разными авторами, увеличивает работу вдвое.

Если мне и удалось в какой-то мере довести до конца мой далеко не полный труд, то во многом я обязан Г. К. Соловьевой и А. Г. Мовшенсону, помогавшим мне в изучении материала и в работе над этой книгой.

Отдельные главы, в частности описание менуэтов из балета «Ученики Дюпре» Петипа — Вицентини и из оперы Моцарта «Дон Жуан», принадлежат Н.А.Иосафову, который содействовал мне своими знаниями и долголетним опытом. Названным товарищам по работе приношу свою горячую благодарность.

Несколько слов о терминологии. Я сохранил французские наименования тех па, которые существуют в курсе классического танца. Что же касается названий типично бальных па, то всюду, где это возможно, я даю их в русском переводе или транскрипции.

1943—1946
Ленинград

Н. Ивановский

ОБРАЗЦЫ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ



Реверансы и салюты

Бассдансы • Ригодон • Романески

Менуэт • Алеманда середины XVIII века

Жига • Гавот • Контрдансы

Полонез • Мазурка • Вальсы • Полька

Котильон • Краковяк

ИЗУЧЕНИЕ ОБРАЗЦОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА И РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ



Изучение танцев минувших веков является последним и наиболее трудным этапом в работе учащихся балетных училищ. Трудно это и для педагога, который не только тренирует учащихся, но и учит их определять содержание танца и способы его стилизового решения и развивает в них актерские данные.

Центральное место на этом этапе работы отводится этюдам, которые требуют особой подготовки, недоступной учащимся младших классов.

Посещая балетный театр, учащиеся выносят из просмотра спектаклей много ценного и необходимого для понимания классического и характерного танца. В балетах наших дней роль балетного танца невелика, и можно по пальцам пересчитать образцы его в сценической практике. Таковы — бал в «Ромео и Джульетте» (в особенности танец с подушечками), картина охоты в «Спящей красавице», изредка показываемый «Карнавал». Естественно, что школа должна восполнить запас зрительных представлений о сценических образцах. Развитие творчества балетного актера, его сценической практики в первую очередь связано с богатством зрительных впечатлений. Если рассматривать курс балетного танца как один из курсов, формирующих актера, то становится ясным, что отсутствие или бедность зрительных впечатлений — большой недостаток. Было бы хорошо, если бы в наших лучших школах производственная практика включала в себя в качестве обязательных элементов такие произведения, как «Карнавал» Фокина и в особенности «Испытание Дамиса» на музыку Глазунова в постановке М. Петипа. В этом балете Петипа с исключительной тонкостью и яркостью вскрыл особенности искусства XVIII века. Каждое движение, каждая поза кажутся воскресшими образцами живописи XVIII века — Ланкрэ, Ватто. Вот превосходный спектакль, учебное значение которого очень велико.

Независимо от этого педагог старших классов должен иметь в своем распоряжении ряд методических пособий (книги, графические материалы), цель которых воспитать у учащихся правильный подход к этюдам и танцам как способам раскрытия образа.

Велико значение экскурсий в музеи: тщательный просмотр образцов живописи, ваяния, предметов быта различных эпох дает учащимся общие и в то же время конкретные представления об эпохе, ее стиле, вкусах и т. п. Не меньшую роль в развитии сценического воображения и вкуса играют книги — исторические романы, мемуары, которые воскрешают образы людей прошлого и обстановку их жизни. К сожалению, эти факторы далеко не всегда используются в должной мере при подготовке будущих артистов.

Могущественным средством воспитания актера является музыка. Необходимо добиваться того, чтобы на уроках исполнялась музыка, характерная для данной эпохи и стиля. Нельзя делать музыку только темпоритмическим сопровождением движений. Ее задача — раскрыть характер и стиль каждого танца, подсказывать исполнителю его содержание. Подбор подходящей музыки не так прост: не всякий старинный менуэт обязательно танцевален, как не каждая музыка мазурки удобна для танца. Часто музыка писалась исключительно для концертного исполнения, со своеобразным темпом, с капризными тактовыми украшениями (например, рисунок 8-тактной мазурки Шопена перебивается 12-тактной фразой). Среди подлинных курант есть немало написанных в темпе более живом, чем следует исполнять танец. Ведь потому-то исчезла куранта как салонный танец, что уж слишком торжествен и церемонен был ее танцевальный характер. Большая часть бальных танцев основана на принципе квадратности музыкального рисунка, с установившимися законными темпами. Это и должно учитываться при подборе музыкального сопровождения.

Изучение старинного танца нужно начинать с показа па, сопровождаемого рассказом педагога о танце и проигрыванием музыки. Рассказ имеет целью воссоздать в представлении учащихся обстановку, среду, условия бала, описать людей, танцующих этот танец, и особенности его исполнения. При этом уместно и чтение литературных отрывков и стихов, одновременно с которым полезно показать репродукции с гравюр и картин и напомнить об известных образцах живописи и ваяния.

Вот, например, мы говорим о менуэте как о танце высшего придворного общества. Чтобы сделать наглядным историческую роль менуэта, напомним учащимся хотя бы «Мещанина во дворянстве» Мольера. Что может дать более ясное представление об этом танце, чем тирады учителя танцев и его наставления Журдену относительно исполнения менуэта? Сыграйте менуэт Люлли, сопровождая его мольеровским текстом — учитель поправляет исполнение Журдена, — и учащиеся надолго сохранят в памяти ваш рассказ, звуки менуэта и его характерные черты.

Конечно, все это лишь подготовка к главному — к изучению самого танца. В IX классе мы стремимся максимально расши-

рить объем знаний учащихся о старинных танцах, требуем полной отделки, достижения предельной образности, стиля движений и т. п.

На этом этапе роль этюдной практики — главная. Мы не ограничиваемся рассказом, слушанием музыки, заучиванием конкретных приемов. Самое ответственное испытание состоит в том, чтобы учащиеся, зная составные элементы танца, умели сочинять варианты его композиции.

Так, «скорый менуэт», о котором идет речь в книге, создан самими учащимися под моим руководством. Составление этю-



дов и вызывает интерес к танцу, так как в творческий процесс вовлекаются все учащиеся. При этом педагог может легко проверить усвоение предмета, индивидуальные свойства учащихся и меру способностей каждого из них. В этой работе желательны и возможны различные методы. Показав приемы, следует раскрыть учащимся принципы композиции и поручить им сочинить танец; опираясь на имеющиеся знания, можно проиграть музыку и предложить обогатить танец различными вариациями, строго соблюдая при этом стиль, характер и смысл танца. Этюды полезны еще и тем, что не позволяют оставаться безучастными и тем учащимся, которые непосредственно не заняты в исполнении или сочинении танца. Они являются своего рода арбитрами и первые дают оценку сделанному, подмечая недостатки, оспаривая право на нововведения и т. п.

Создание этюдов, несомненно, помогает всему учебному процессу, способствуя артистическому развитию учащихся, подготавливая их к самостоятельной работе над ролью.

*Бал под открытым небом.
Франция, XVII в.
С гравюры Абрахама Боссе*

В этюдах проверяется не только учащийся, но и педагог — его методические способности, изобретательность, знания, культура, умение индивидуально подойти к каждому учащемуся и многое другое.

Конкретная обстановка работы, качественный и количественный состав учащихся, их развитие, их интересы — все это определяет метод ведения урока и построения занятий.

В старших классах чрезвычайно целесообразно добиваться того, чтобы обувь и костюм учащихся соответствовали одежде, принятой в том или другом танце. Обращение с костюмом во время танца, манера переставлять ноги, положение рук, пальцев — все это должно быть детально освещено на занятиях педагогом.

РЕВЕРАНСЫ И САЛЮТЫ



Прежде чем приступить к описанию отдельных танцев, мы считаем необходимым посвятить несколько страниц одному из существенных элементов балов минувших веков — реверансу.

«Даже если вы не умеете хорошо танцевать, вам будет поставлено в заслугу умение хорошо сделать реверанс», — писал в конце XVII века выдающийся учитель танца Рамо. Справедливое утверждение. В ту пору умение делать реверансы и поклоны свидетельствовало о принадлежности к светскому обществу. Предполагалось — может быть, и не без оснований, — что чело-

век, постигший все тонкости и премудрости светского поведения, принадлежит к тому обществу, в котором нужно уметь легко и свободно раскланиваться. Реверанс был к тому же очень важной составной частью всех танцев XVI—XVII веков, и порой реверансов в них было больше, чем чисто танцевальных движений. Естественно, что изучение основных реверансов продолжалось шесть — семь месяцев, в то время как танцам учились несколько лет.

Не менее важную роль играла в бытовом обиходе шляпа: обед, прогулка, деловой разговор или танцы — ничто не обходилось без участия плаща, шляпы и шпаги.

В XVII веке плащ исчезает, но шляпа и шпага, а у дам всер еще продолжают играть немаловажную роль в бытовом обиходе.

Реверанс. XVIII в.

С рис. Гравело

В XVIII веке шпаге отводится скромное место — в задних складках кафтана, а в XIX веке в большинстве случаев и шпагу и шляпу рекомендовалось оставлять в вестибюле на попечение швейцара; только цилиндр в особо регламентированных случаях сопровождал своего владельца, напоминая о былой роли головного убора.

Владение шляпой требует умения и навыка: нужно уметь вовремя снять ее и в надлежащий момент быстро и правильно надеть. Во время танца это сделать еще труднее: музыка не ждет, нужно, чтобы шляпа была послушна руке владельца.

Описание вступительных поклонов, основанное, без сомнения, на изустных традициях, мы находим у Пушкина в «Арапе Петра Великого»:

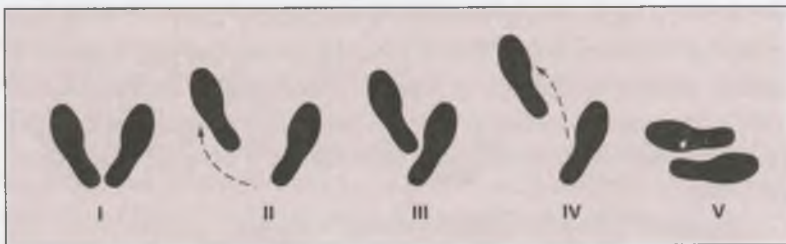
«Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга: кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее... Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт».

Это описание превосходно передает чопорность манер, обязательную для танцующих даже в начале XVIII века. Но в XVI и XVII веках этикет был еще строже, пары для танцев заранее определялись церемониймейстером, невзирая на то, хотят данные партнеры танцевать вместе или нет.

Необходимость часами ждать, пока одна-две пары по очереди, по рангу, по положению танцуют в течение строго предусмотренного для этого номера времени, разумеется, не могла способствовать развитию салонного танцевального искусства. Только смягчение этикета, возможность свободного выбора партнера, возможность танцевать не только для показа, но и для собственного удовольствия, могло привести к быстрому развитию салонного танца. Прежде всего, ускорились темпы танца, а медленный партерный танец типа «бассданса» стал выходить из моды. Наступил следующий век — век менуэта.

Реверансы XVI века

Очень чопорный и глубокий реверанс дамы в XVI веке построен на невыворотной IV позиции. Это объясняется тем, что платье было длинным, тяжелым, с обилием складок, следовательно, выворотность являлась излишней, так как ступни ног все равно не были видны. Кроме того, салонная танцевальная техника XVI века вообще не знала той тщатель-



ной выворотности ног, которая появилась в XVII веке. Платье дамы в XVI веке было настолько длинным, что при движении приходилось приподнимать его спереди. Вследствие этого, особенно в танцах, женщины находили целый ряд своеобразных положений рук, необходимых для поднимания платья и облегчающих свободу движения ног. Но, привыкнув постоянно поддерживать платье, руки и в спокойном состоянии принимали положения, как бы поддерживая платье.

Самый реверанс можно разложить на четыре такта по $\frac{2}{4}$ каждый (рис. 1).



Исходное положение — I позиция (невыворотная).

1-й такт. Дама делает шаг направо, одновременно придерживая перед платья.

2-й такт. Левая нога через I позицию проводится в невыворотную IV позицию.

3-й такт. Глубокое приседание в IV позиции.

4-й такт. Медленное поднятие и подтягивание правой ноги в исходное положение, в I позицию.

При реверансе, во время приседания, голова почти не наклоняется. Только в придворных поклонах голова склоняется довольно низко. Само собой разумеется, что поклон делается плавно на все четыре такта, не задерживаясь ни на одном движении.

Этот поклон (реверанс) характерен для бранлей, паваны и куранты. Рамо описывает и другой тип реверанса, характерный

для одного из бранлей; он будет описан ниже, наряду с реверансами XVII века, так как и этот бранль Рамо рассматривает как вступительный танец к балу XVII века.

Салют и поклон кавалера XVI века

Салютом называется вступительная часть поклона, т. е. приветствие, состоящее в снятии шляпы, после которого следует самый поклон. При этом самый поклон кавалер проделывает без

всякого приседания, наклоня лишь корпус. В придворном поклоне склонялась и голова.

Исходное положение — III позиция (рис. 2).

Этот салют и поклон можно разложить на четыре такта по $\frac{2}{4}$.

1-й такт. Шаг правой ногой в сторону, одновременно правая рука открывается в сторону на высоте плеча (рис. 3).



2-й такт. Правая рука, сгибаясь в локте полукругом, поднимается к неподвижной голове, берет шляпу за борт и поднимает ее; левая нога в это же время приближается к правой в III позиции на низких полупальцах (рис. 4).

3-й такт. Левая нога отходит назад в IV позицию и принимает на себя тяжесть корпуса, причем правая нога в IV позиции вытянута вперед. Как только левая нога начала отход назад в IV позицию, корпус склоняется вперед, а правая рука, держа шляпу, опускается через II позицию и доводится до уровня груди (рис. 5).

4-й такт. Выпрямляется корпус и раскрывается рука, т. е. ее отводят от груди в сторону, следя за тем, чтобы изнанка шляпы не была обращена наружу (рис. 6).

Если за первым поклоном сразу же следует второй поклон в другую сторону, как это бывает в танцах, то шляпа остается в течение первых тактов в руке, отведенной на II позицию, а 3-й и 4-й такты полностью повторяют соответствующие такты первого поклона. Во время танцев после поклона кавалеру разрешается взять шляпу в левую руку и танцевать с непокрытой головой. Если же он хочет надеть шляпу*, то делается это округлым движением руки, не закрывающим лица.

Этот мужской поклон и салют характерны для бранля, паваны и куранты.

Реверансы и поклоны XVII века

Танцевальные поклоны отличаются от бытовых поклонов прежде всего тем, что они подчинены музыкальному размеру и ритму; кроме того, в танцевальном поклоне подчеркивается некоторая

выворотность позиций ног и ярче фиксируется поза. Кавалер, кланяясь в танце, приседает ниже, чем в жизни, потому что в танце низкие реверансы дамы обязывают его к симметрии. Если поклоны XVII века существенно отличаются от поклонов XVI века, то в дальнейшем и реверанс, и поклон мало видоизменились, получив от французской школы максимум элегантности.

Поклоны XVII века представляют собой преимущественно переход из IV позиции в III, а поклоны XVIII и XIX веков — из III в IV позицию. Реверанс дамы и кавалера в первых менуэтах, относящихся к середине XVII века, представляет собой *plié* в III позиции (1-я четверть), отступление с шагом назад (2-я четверть), приподнимание корпуса и вытягивание ноги после *plié* (3-я четверть).

Более ранний реверанс для дамы и кавалера, описанный у Рамо для бранля и гальярды, — это то же *plié* в III позиции, но с предварительным маленьким *rond de jambe par terre*. *Пример:*

* В XVI в. шляпу в комнате не снимали, во всяком случае знатные люди оставались с покрытой головой. Для танцев снимали плащ и шпагу, а шляпа занимала немалую роль в поклонах и танце.



III позиция с правой ноги, правая нога маленьким *rond de jambe par terre* переводится в III позицию назад, *plié* в III позиции, поднимание корпуса и вытягивание коленей после *plié*. Это движение совершенно одинаково и для кавалера, и для дамы.

Характерно при этом положение рук дамы, придерживающих платье. Она накладывает большие пальцы на боковые складки платья немного выше коленей и, захватив остальными четырьмя пальцами эти складки, слегка разворачивает кисть. При этом вся кисть руки, кроме большого пальца, спрятана в складках платья. Это же положение сохраняется и во время танца.

Руки кавалера при поклоне отводятся от корпуса слегка в стороны.

Реверансы и поклоны XVIII века

Реверанс дамы и поклон кавалера построены на одних и тех же движениях, но реверанс дамы более глубокий.

Первый вид реверанса — *реверанс вперед*.

Исходное положение — III позиция; правая нога впереди.

На «раз» — правая нога скользит вперед в IV позицию с вытянутым носком. Тяжесть корпуса на левой ноге.

На «два» — мягкое *plié* на левой ноге и наклон корпуса и головы вперед.

На «три» — плавный подъем.

При *реверансе в стороны* исходное положение — III позиция; правая нога впереди.

Поклон кавалера.

Реверанс дамы.

С гравюры З. Холлара, XVII в.

На «раз» — правая нога скользит во II позицию и тяжесть корпуса переходит на нее.

На «два» — левая нога подтягивается к правой в III позиции на *plié* и сейчас же проводится назад в IV позицию.



На «три» — плавный подъем.

В менуэтах эти поклоны исполняются более торжественно и медленно, занимая два такта по $\frac{3}{4}$, в гавотах — один такт на $\frac{4}{4}$.

Реверансы и поклоны XIX века

Принцип поклона очень мало изменился в XIX веке. Поклон оставался тем же элегантным французским реверансом, тем более, что линии женских платьев между тридцатыми и восьмидесятыми годами имели много общего с *робронами** и *панье***

XVIII века.

Реверанс исполнялся из III позиции; правая нога впереди.

На «раз» — правая нога выводится на II позицию, принимая на себя тяжесть корпуса.

На «два» — левая нога подводится к правой в I позицию.

На «три» — левая нога, не задерживаясь, проводится назад в IV позицию на *plié*.

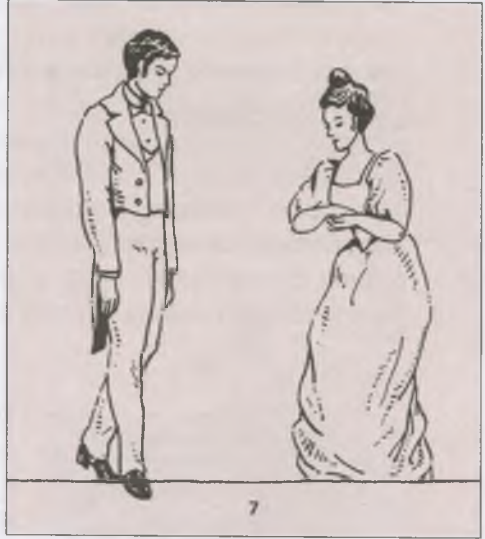
* *Роброн* (от фр. robe rond — «круглое платье») — старинное широкое женское платье с обручем-каркасом внизу.

** *Панье* (фр. «корзина») — конструкция из ивовых прутьев, надеваемая под широкую юбку для пышности. Известна во Франции еще в XVIII в. Позднее в Европе называлась «кринолин».

Приветствие (при дворе польских королей носили как европейское, так и национальное платье). Польша, XVII в.

На «четыре» — плавный подъем (тяжесть корпуса на левой ноге) и подтягивание правой ноги в III позицию вперед.

Реверанс XIX века подробно описан ниже, в главе «Преподавание элементов бального танца». Он являлся единственным и обязательным реверансом не только во всех танцах, но и в быту XIX века. Правда, в нетанцевальном реверансе допускался целый ряд небольших отклонений от основного поклона, связанных с господствовавшей модой. Так, например, в конце XIX века, когда носили длинные *трэны** у платьев, даме необходимо было предварительно сделать небольшой *rond de jambe*, которым трэн ловко откидывали ногой назад**, давая тем самым возможность свободно выполнять реверанс. Почти в то же время носили такие узкие платья, что невозможно было взяться руками за платье при реверансе, — руки складывались ладонь в ладонь (рис. 7) или были заняты веером.



Мужской поклон только в танцах сохранял еще основные черты поклона XVIII века, а в быту он уже утратил выворотность IV и III позиций. Поклон выполнялся так: шаг в сторону, приставление свободной ноги и легкий наклон корпуса, затем эта же нога легко отступала немного назад, и корпус выпрямлялся. К концу XIX века это движение назад исчезло, остались только шаг в сторону, приставление свободной ноги и плавный поклон головой без особого наклона корпуса (рис. 7).

В XIX веке происходит постепенное угасание французской танцевальной салонной школы. Так, легкие прыжки, считавшиеся обязательными в XVIII веке, были заменены *chassé*, а *chassé*, в свою очередь, заменены шагами. В конце концов вместо законченных реверансов дамы стали делать *книксены****, вольные и поспешные, без соблюдения позиций. Искусственно еще поддер-

* *Трэн* — шлейф парадного придворного платья, существовал до 1917 г.

** Об этом приеме, будто бы изобретенном преподавателем реверансов и менюэта сороковых годов XVIII в. Марселем, писал Новерр: «Трэн — длинный шлейф, свойственный придворным нарядам, — причинял много неудобств; он мешал повернуться, а при попытке сделать шаг назад дамы спотыкались и неизбежно падали. Марсель предотвращал это ударом пятки или отведением в сторону всей ноги, но трудность заключалась в том, чтобы грудь оставалась неподвижной, а туловище совершенно спокойным, нисколько не отражая движения ноги и ступни» (*Noverre J. G. Lettres sur la danse. St. Petersburg, 1803, II, p. 67—68*).

*** *Книксен* — короткое, отрывистое приседание.

живались слава и принципы французской танцевальной школы, но славянские танцы — вальс, полька, мазурка, вытеснившие плавные французские танцы, — все дальше и дальше отодвигали в прошлое уже чуждую танцевальную старину.

БАССДАНСЫ

Бранль

Бранль первоначально был народным танцем. Бальный бранль, родившийся из народного танца, отличался только большим количеством реверансов, в нем было больше плавных, закругленных движений, больше церемонности, тогда как в народном бранле было больше отстукиваний. Основные движения бранля вошли в павану, куранту и гавот.

Бранль простой

*Музыкальный размер $2/4$,
очень медленно*

Простой бранль* — это первоисточник всех появившихся позднее салонных танцев. Танцевальная примитивность бранля тем более естественна, что музыкальное со-

провождение его состояло из довольно однообразных ударов тамбурина, звуков флейты и монотонного пения танцующих.

Бранль предваряется реверансом дамы и салютом-поклоном кавалера вправо, занимающими полные четыре такта (см. выше описание поклона XVI века), затем танцующие встают рядом. Кавалер берет правую руку дамы, накладывая свою ладонь на тыльную часть кисти руки дамы, и поднимает ее руку выше талии, свободно опустив при этом локоть своей руки. Партнеры стоят в четверть оборота друг к другу.

На следующие четыре такта происходит легкое balancé на месте. Ноги сомкнуты в I позиции, невыворотны.

- 1-й такт. Кавалер слегка склоняется влево, окидывая взглядом присутствующих.
- 2-й такт. Корпус кавалера слегка склоняется вправо к даме, причем, как указывает Т. Арбо, «кавалер смотрит на свою даму».
- 3-й такт. Опять поворот к присутствующим.
- 4-й такт. Вновь поворот к даме.

После этого начинается самый танец.

* Описание составлено нами главным образом по книге Туано Арбо «Орхесография» (Thinot Arbeau, «Orchesographie ou traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses»). Издано с многими иллюстрациями в 1588 г., переиздано в 1888 г.

1-й такт. Шаг вперед левой ногой.

2-й такт. Правая нога подводится к левой.

3-й такт. Шаг вперед правой ногой.

4-й такт. Левая нога подтягивается к правой.

Эти четыре маленьких шага (так как дама делает шаг небольшой, а держаться надо с ней на одной линии) и есть простой бранль, занимающий четыре такта. Простой бранль никогда не занимает подряд более четырех тактов. Обычно он перемежается бранлем двойным (Branle double) и бранлем двойным с репризой (Branle double á reprise). Огромное количество французских бранлей представляло собой различные сочетания этих трех элементов — бранля простого, бранля двойного и бранля двойного с репризой.



*Крестьянский танец бранль.
Зап. Европа, начало XVI в.*

*Музыкант на крестьянском празднике.
С картины Ван ден Блока.*

Бранль двойной

1-й такт. Шаг левой ногой.

2-й такт. Шаг правой ногой.

3-й такт. Опять шаг левой ногой.

4-й такт. Правую ногу соединить с левой.

Двойной бранль, так же как бранль простой, занимает четыре такта по $\frac{2}{4}$ каждый.

Бранль двойной с репризой

Этот бранль включает в себя простой бранль и бранль двойной, но, заканчивая двойной бранль, свободную ногу не приставляют к опорной ноге, а выводят ее на IV позицию вперед и ударяют об пол кончиками вытянутых пальцев ноги на протяжении всего последнего такта. То же проделывается и с другой ноги.

Бранль можно было танцевать по овалу или по длине зала. В последнем случае, подходя к концу зала, применяли *conversion* (перемену направления): кавалер, стоя на месте, обводил вокруг себя даму, а затем танец продолжался в обратном направлении.

Дамы танцевали с полуопущенными глазами, изредка окидывая взглядом присутствующих. Мужчины всегда имели при себе шпагу и шляпу. Несмотря на «танцевальную бедность» движений бранля, совокупность костюмов, музыки, величавых манер и всего стиля исполнения этих танцев делала бранль чрезвычайно интересным танцем.

Балетмейстер, обладающий вкусом и художественным чутьем, используя этот примитивный материал, может создать характерную картину эпохи, как, например, это сделал Л. Лавровский в балете «Ромео и Джульетта»*, где чрезвычайно выразительный «танец с подушечками» построен на основных па бранля.

* «Ромео и Джульетта», премьера в Государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде 9 января 1940 г.



В классе, без соответствующего костюма, шпаги и шляпы, исполнение бранля не производит должного впечатления, но все же оно может способствовать воспитанию в будущих балетных артистах чувства стиля.

Веселый бранль

Музыкальный размер $3/4$

Если пожилые люди любили танцевать медленный двойной бранль, а люди средних лет танцевали бранль с репризой (так называемый «бургундский»), то молодежь предпочитала веселый бранль, па которого строились на два такта по $3/4$.

1 и 2-я четверти такта — шаг правой ногой, а левая выносится вперед на воздух с одновременным подпрыгиванием на правой ноге.

3 и 4-я четверти — шаг и прыжок на левой ноге с выносом вперед правой ноги.

5 и 6-я четверти — правая нога опускается, а левая поднимается вверх, но уже без прыжка.

Потом все эти движения полностью повторяются, но начинаются с левой ноги.

Движения вперед чередовались с такими же точно движениями назад, с боковыми движениями и обводом дамы вокруг кавалера.



*Старинный народный провансальский танец фарандолла.
С картины Ж. Гарнье*

Такова общая характеристика бранля, извлеченная из «Орхесографии» Туано Арбо.

Школа бального танца формировалась в эпоху Возрождения, и бранль, как народный, так и салонный, являлся основополагающим началом дальнейшего развития танцевального искусства. В комедии Шекспира «Много шума из ничего» одно из действующих лиц блестяще характеризует танцы, бытовавшие на рубеже XVI—XVII веков. «Ухаживание, брак и раскаяние — то же, что



шотландский жиг, размеренный танец (measure) и гальярда (cinque-pas): первое пылко и поспешно, как шотландский жиг, и столь же полно воображения; брак чинно скромно, как размеренный танец, полон достоинства и старины; а потом наступает раскаяние и своими разбитыми ногами припадает в гальярде все быстрее и быстрее, пока не свалится в могилу».

Павана

*Музыкальный размер $\frac{2}{4}$,
очень медленно*

Павана — один из старейших известных нам исторических танцев. Павана и куранта в XVI веке являлись основными и самыми любимыми танцами*. Только появление менуэта заставило забыть сперва куранту, а за-

* Первые печатные ноты паваны датируются 1508 г.

тем и павану. Туано Арбо говорит о паване, что она пришла из Испании при Генрихе III. Но вся позднейшая история музыки определенно указывает на итальянское происхождение паваны. Поскольку Екатерина Медичи была вообще покровительницей всего итальянского, можно полагать, что версия относительно итальянского происхождения паваны является более верной. Как бы ни было происхождение паваны, заслуга этого танца заключается в том, что первые общественный танец приобретает в ней определенные формы, характер и стиль исполнения. До паваны царили многочисленные бранли, отличавшиеся друг от друга только претенциозными названиями (например, «бранль-горчица» — *Branle moutarde*). Павана же позволяла показать обществу величавость танцующих и богатство их костюмов. Движения паваны — это ход красующейся павы. В паване есть закономерность: фигуры танца начинаются вместе с музыкальной фразой в отличие от бранля, где только темп объединял танцующих.

В паване было три фигуры, из которых, ввиду их однообразия, мы приводим только две. Поскольку наша основная задача состоит, в сущности, в том, чтобы обрисовать характер и стиль танца, то вполне достаточно описания основного шага паваны двух первых фигур танца. Павану танцевали одновременно одна или две пары — не более. Строгий порядок в чередовании пар



Променад. С гравюры И. Аммана

*Павана. Репетиция с датским хореографом М. Хансенom.
С фотографии Майре*

зависел от происхождения и общественного положения исполнителей танца. Открывался бал исполнением паваны королем или королевой, потом танцевал дофин, вслед за ним другие знатные особы и т. д.

Две танцующие пары занимают места в центре зала, предварительно отдав поклон королю. Пара встает против пары (визави). Кавалеры и дамы становятся лицом друг к другу. Кавалер берет правой рукой левую руку дамы за кончики пальцев и поднимает кисти рук почти до уровня плеча, опустив локоть. Дама, слегка повернувшись в сторону кавалера, правой рукой с полусогнутым локтем придерживает платье (рис. 8). Кавалеры начи-



нают танец с левой ноги, дамы с правой. На протяжении всей паваны используется только одно па — это шаг паваны, который может быть простым или двойным: делают его вперед, вбок или в сторону.

Простой шаг паваны состоит из скользящего шага вперед или в сторону, с дегажированием на шагающую ногу и с выводом свободной ноги в IV переднюю воздушную позицию. При этом весь корпус поворачивается в сторону вынесенной вперед ноги.

Двойной шаг паваны состоит из двойного первоначального скольжения, а затем уже выноса свободной ноги на IV воздушную позицию.

Пример двойного шага паваны:

На счет «раз» — левая нога скользит вперед и дегажирует, тяжесть переносится на нее.

На «и» — правая нога подтягивается к левой.

На «два» — левая нога вновь скользит и дегажирует.

На «и» — правая нога проводится вперед в IV воздушную позицию и корпус поворачивается в сторону к правой ноге, т. е. левое плечо выдвигается больше к правой ноге (рис. 9).

Выше было сказано, что перед началом танца кавалеры и дамы стоят лицом друг к другу, поэтому они начинают танец бо-

ковым па паваны: кавалер левой ногой делает скользящий шаг вбок, потом приставляет правую ногу, вновь делает скользящий шаг левой ногой, выносит правую ногу вперед с поворотом корпуса, после чего танцующие оказываются лицом друг к другу. Дама начинает движение правой ногой, второй шаг кавалер начинает правой ногой, а дама левой; поэтому этот шаг заканчивается у кавалера левой ногой вперед в IV позиции и с правым плечом, выдвинутым к левой ноге, а у дамы наоборот. В результате у них получается по отношению друг к другу положение *dos à dos*, но лица при этом обращены друг к другу.

Первая фигура — 16 тактов

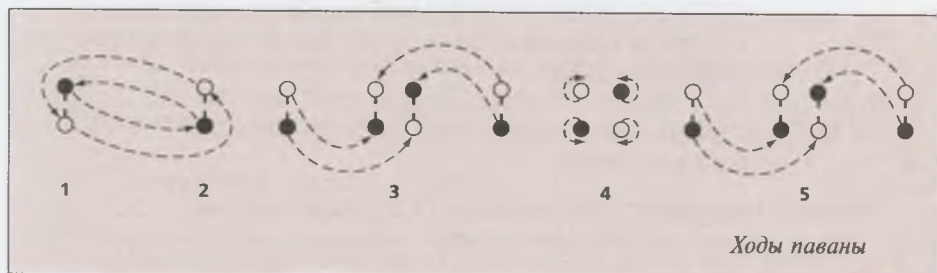
4 такта. Первая пара (направо от зрителя) четырьмя двойными па паваны переходит на сторону второй пары, которая одновременно по переднему плану переходит на место первой пары. Перед началом танца пары стоят недалеко друг от друга, чтобы успеть за четыре такта поменяться местами. Каждая пара, переходя на чужую сторону, должна сделать полукруг вправо от себя так, чтобы обе пары, сделав по полукругу, завершили полный круг.

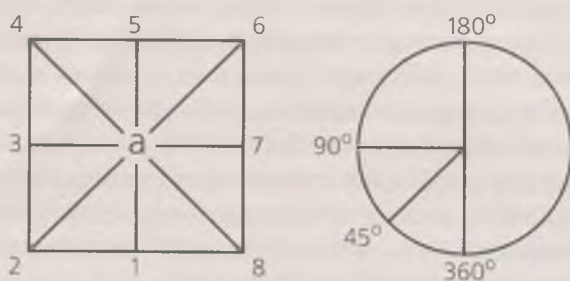
2 такта. Кавалеры, отпустив руку дамы, отдают поклон своим дамам вправо (поклон XVI века). Дамы одновременно делают поклон влево. Каждая дама находится на одной линии со своим кавалером.

2 такта. Как кавалеры, так и дамы отдают поклон вправо своим визави.

8 тактов. Полное повторение первых восьми тактов, в течение которых танцующие возвращаются на свои места. Но теперь уже первая пара проходит по первому плану (другими словами, обе пары опять идут по полукругу вправо от себя).

4 такта. Снова то же боковое па паваны, но при этом проходят всего четверть круга вправо, так, чтобы первая пара встала спиной к точке № 5, а вторая пара — спиной к точке № 1. (см. схему направления движений на с. 34.)





ЗРИТЕЛЬ

Схема направления движений в танце

- 1 - середина рампы
 2 - угол направо впереди от танцующего
 3 - середина правой стороны и т. д.

Вторая фигура — 16 тактов

2 такта. Кавалер, опустив руку дамы, отдает поклон своей даме вправо. Дама — поклон влево.

1 такт. Обе пары сближаются одним па паваны, по окончании которого кавалер первой пары берет левую руку дамы визави; кавалер второй пары берет правую руку дамы визави.

1 такт. Обе пары, отпуская руки, делают легкий тур на полупальцах из середины зала в стороны на 360° . Первая пара кончает тур плечом к точке № 5, вторая пара — к точке № 1. Кавалеры при этом стоят правым плечом к своим исходным точкам, а дамы — левым плечом, т. е. опять лицом друг к другу. В течение первой половины этого тура каждый из кавалеров идет за руку с дамой визави, в течение второй половины — не держась за руки. При окончании поворота каждый кавалер левой рукой берет правую руку своей дамы.

4 такта. Четыре па паваны — возвращение тем же путем на свои места. Но теперь кавалеры идут по другую сторону своих дам, и каждый из них держит левой рукой правую руку своей дамы.

2 такта. Кавалер, опустив руку своей дамы, отдает поклон вправо, а дама влево.

2 такта. Все отдают поклон вправо (т. е. поклон визави).

Этих двух фигур достаточно для характеристики паваны.

В третьей фигуре на первые четыре такта кавалер соло переходит к даме визави, два такта занимает поклон кавалера и два такта — ответный поклон дамы. Затем снова кавалеры делают четыре па паваны; на протяжении следующих четырех тактов они отходят на свои места, потом два такта — поклон своим дамам и два такта — ответный поклон дам.

Алеманда XVI века

*Музыкальный размер $2/4$,
медленно*

Мы приводим здесь описание старинной бальной алеманды*, принадлежащей к группе «низких танцев».

Исходное положение: кавалеры на правой стороне зала (от зрителя), дамы — налево, лицом к своим партнерам.

У дамы скрещенные руки поддерживают перед платья. У кавалера левая рука на боку.

Танец начинает кавалер, двигаясь к середине зала навстречу даме.

Двойной бранль и реверансы — 32 такта

4 такта. Двойной бранль, т. е. три шага вперед, начиная с правой ноги, а затем приставление левой ноги к правой.

4 такта. Кавалеры делают поклон вправо (поклон XVI века с шляпой).

4 такта. Дамы делают двойной бранль, начиная правой ногой на *croisé*.

4 такта. То же, начиная левой ногой на *croisé*.

4 такта. Кавалер и дама делают большой поклон вправо.

4 такта. Кавалер и дама меняются местами, дама проходит впереди кавалера.

Переход выполняется также тремя шагами и кончается полуоборотом влево, чтобы танцующие оказались снова лицом друг к другу.

4 такта. Кавалер и дама опять делают большой поклон вправо.

4 такта. Возвращение на свои места, причем кавалер берет правой рукой левую руку дамы, накладывая свою руку поверх руки дамы; локти опущены, кисти рук подняты.

Танцующие — лицом к зрителю.

* Композиция принадлежит автору. Она создана на материалах бранлей и на изображениях алеманды.

Первая фигура — 16 тактов

4 такта. Все делают с левой ноги вперед шесть маленьких шагов (три такта). На четвертый такт

левая нога выводится вперед на IV позицию.

4 такта. Двойной бранль назад, все начинают его с левой ноги.

4 такта. Шесть маленьких шагов вперед с правой ноги и выведение правой ноги вперед на IV позицию.

4 такта. Двойной бранль назад, начиная с правой ноги.

Заканчиваются эти 16 тактов вполоборота друг к другу.

Вторая фигура — 16 тактов

4 такта. Соло дамы. На первые два такта дама поочередно, сперва правой, а затем левой рукой делает легкие движения, как бы

приглашая кавалера продолжать танец. Эти движения рук заключаются в легком отведении их от туловища в сторону. На вторые два такта — три шага назад, начиная с правой ноги.

4 такта. На первые два такта у кавалера легкий поклон вправо, на вторые два такта — три шага назад, начиная с левой ноги.

2 такта. Дамы, приближаясь каждая к своему кавалеру, делают соло три маленьких шага, начиная правой ногой на *croisé*, затем левой на *croisé*.

2 такта. Кавалер, приближаясь к даме, проделывает соло то же самое, сперва на *croisé* правой ногой, а затем левой.

2 такта. Все вместе, держась за руки, как вначале, делают одно *chassé* вперед с правой ноги, а потом два шага вперед, начиная с левой ноги.

2 такта. Все делают три шага назад, начиная с левой ноги.

Третья фигура — 16 тактов

В третьей фигуре полностью повторяются первые двенадцать тактов первой фигуры, а на остальные четыре такта приходит-

ся поклон кавалера и дамы вправо.

Во Франции к концу XVII века входит в моду французская алеманда, которая, в противоположность немецкой алеманде, отличается более быстрым темпом и более легкими скользящими («глиссирующими») движениями. Французская алеманда того времени напоминает танцевальные движения жиги (*sisonne tombée*), но у танцующей пары руки иногда бывают скрещены то

внизу, то наверху. Во французской алеманде руки впервые поднялись наверх в III позицию: именно этому танцу принадлежит почин в раскрепощении рук.



Куранта

*Музыкальный размер $3/4$,
медленно*

Куранта в течение XVI и первой половины XVII века, наравне с паваной, была самым любимым салонным танцем*. Рамо характеризует куранту как «медленный важный танец, более других

танцев внушающий чувство благородства». Несмотря на некоторое сходство с паваной (обеим свойственна торжественность), куранта имеет своеобразный характер, заключающийся в «вечном течении вперед», что означает само слово «куранта».

Куранту перестали танцевать в конце XVII века, так как ее, подобно паване, постепенно вытеснили менее торжественные и более подвижные танцы.

В куранте танец идет по овалу и все время «течет» вперед. Кроме того, в куранте имеется легкое подобие прыжков, чего нет в паване.

* Первое упоминание о ней относится к 1515 г. Ж. Новерр в своих «Письмах о танце» говорит: «Наша старинная сарабанда и куранта пришли к нам из Кракова».

Первая фигура — 8 тактов

Исходное положение — IV позиция. У кавалера впереди левая нога, у дамы — правая. Тя-

жесть корпуса лежит на той ноге, которая находится сзади. Танцующие стоят в четверть оборота друг к другу. Левая рука кавалера отведена вбок или лежит на эфесе шпаги, правой рукой он держит левую руку дамы, причем кисти рук почти на уровне плеча, локти опущены. Правая рука дамы полусогнута и придерживает платье.

Кавалер держит руку дамы снизу за кончики пальцев.

1-й такт. На «раз» — кавалер левой ногой делает шаг вперед на полупальцах, причем правая нога находится сзади на низком арабеске (рис. 10).

На «два» — правая нога делает шаг вперед (небольшой).

На «три» — *souré*, левая нога плавно сбивает правую, которая переводится в IV позицию вперед.

Дама исполняет те же движения, но с другой ноги.

2-й такт. Повторение первого такта у кавалера с правой ноги, у дамы с левой ноги.

3-й такт. Кавалер делает шаг левой ногой вперед, потом шаг правой ногой вперед и левую приставляет сзади к правой в III позицию.

Дама исполняет те же движения, но с другой ноги. Делая эти движения, танцующие приближаются друг к другу в положении *dos à dos* (рис. 11).

4-й такт. Повторение третьего такта, но кавалер начинает с правой ноги, а дама с левой. На этих шагах танцующие слегка расходятся и занимают положение в четверть оборота друг к другу.

5 — 8-й такты. Полное повторение первых четырех тактов.

Вторая фигура — 8 тактов

1-й такт. *Pas grave** — кавалер делает скользящий («глиссирующий») шаг левой ногой с поднятием на полупальцы, а на вторую

и третью четверти такта правая нога подтягивается к левой. Дама исполняет те же движения, но с другой ноги.

2-й такт. *Pas grave* — кавалер с правой ноги, дама с левой.

* Рамо следующими словами характеризует *pas grave*: «Это первое па, дающее грацию. *Pas grave* — медленное, величественное па, занимающее столько же времени, сколько заняло бы другое сложное па, состоящее из нескольких движений».

3-й такт. Па гальярды.

На первую четверть кавалер делает *assemblé* с левой ноги вперед (через II позицию), но без прыжка, а с подъемом на полупальцы, и заканчивает левой ногой вперед, в III позиции.

Поскольку не было прыжка, то нет после *assemblé* и *plié*, а есть опускание с полупальцев.

На вторую четверть — шаг левой ногой вперед, и правая нога подтягивается к левой.



На третью четверть — левая нога открывается вперед и падает (*tombé*), принимая тяжесть корпуса на себя.

Движение, описанное в этом такте, носит название «па гальяр»*. Это па входило в фигуры куранты, а также и в другие танцы. Кроме того, движение на вторую и третью четверти этого такта имеет и другое название — *chassé jeté*.

4-й такт. Повторение третьего такта с другой ноги.

5 и 6-й такты. Повторение первого и второго тактов.

7 и 8-й такты. Два *pas de bougé* вперед.

После второй фигуры снова повторяется первая фигура. По желанию может быть повторена и вторая фигура.

Финал — 8 тактов

2 такта. Поклон присутствующим (вправо).

* Буквально — «веселое па», но может означать также «па гальярды», т. е. веселого танца гальярды.

2 такта. Два *pas grave* вперед и поворот танцующих лицом друг к другу.

2 такта. Танцующие отдают поклон друг другу влево.

2 такта. Танцующие отдают поклон друг другу вправо.

Таким образом, на исполнение всей куранты нужно: восемь тактов для вступления (поклоны), шестнадцать тактов для первой и второй фигуры, шестнадцать тактов для повторения и восемь тактов для финала — всего сорок восемь тактов.



У Оскара Би в его книге «Танец» указано несколько интересных деталей, относящихся к куранте, которые отсутствуют в описании Рамо. Описание куранты у Би совсем не похоже на описание ее у Рамо. То, что сказано у Би о движении рук в куранте, интересно и отвечает стилю этого танца.

«Французам был известен прекрасный закон параллелизма и противопоставления рук и ног. При движении с левой ноги выносятся правая рука или правое плечо и наоборот. Рука дви-

жется не только в локте или в плече, но даже и в кисти. Руки, сопровождающие па, акцентируют ритм, и их движение создает то орнаментальное окружение, о котором Рамо сказал, что *руки для танцующего тела являются тем же, чем рама является для картины*»*.

Яркое определение у Рамо движения рук в куранте уже давно стало законом в хореографическом искусстве, но в описании куранты конкретно о руках Рамо ничего не говорит.

Не соглашаясь с танцевальным описанием куранты, которое дает Оскар Би, нельзя пройти мимо его верного упоминания о руках, тем более, что оно не противоречит общему взгляду Рамо на роль рук в куранте. Поэтому артистам, исполняющим куранту, можно посоветовать по возможности сохранить оппозицию корпуса и рук к движениям ноги. Например, вторую фигуру куранты при повторении можно исполнять, отпустив руку дамы и вынося правую ногу вперед, выдвигать левую руку вперед и наоборот (рис. 12).

Указание относительно оппозиции рук Рамо делает при описании *pas grave* и *balancé* в менуэте. Таким образом, замечание Оскара Би лишь уточняет роль рук при исполнении куранты.

* *Bie O. Der Tanz. 1919.*

Гальярда

*Музыкальный размер $3/4$,
темп умеренный*

Гальярда* — староитальянский веселый танец: первоначально его танцевали в умеренном темпе и исполняли обычно вслед за паваной. Гальярда относится к числу тех бальных танцев, в прыжках и

резких движениях которых сохранились черты народных плясок. В XVI и XVII веках это был один из самых распространенных танцев в Италии, Испании, Франции, Германии и Англии.



Характерным движением гальярды, занимавшим два полных такта по $3/4$, было *cinq pas* («пять шагов»)**. Это основное па гальярды состояло из четырех шагов на первые четыре четверти, на пятую четверть вместо шага приходился прыжок и на шестую четверть — позыровка.

Пример: исходное положение — невыворотная I позиция. Четыре небольших шага вперед, начиная с правой ноги, пятый шаг — с прыжком на правую ногу, а левая нога остается приподнятой назад. Во время шестой четверти сохраняется та же поза (пауза). Затем следует повторение тех же шагов, начиная с другой (т. е. левой) ноги (четыре шага), и на пятую четверть — прыжок на левую ногу, а правая остается приподнятой назад.

Это положение, когда правая нога после прыжка приподнята от земли, имеет свое название — «правая руада»; если приподнята назад левая нога — «левая руада».

* Итал. *gagliardo* — веселый, смелый.

** Поэтому в Англии в XVI в. гальярду так и называли: *cinq pas*, французы — *cinq pas*, а итальянцы — *cinq passe*. Первые дошедшие до нас ноты гальярды относятся к 1529 г.

*Гальярда, левая руада.
С картины Криспена де Пасса
«Танец при факелах».*

Следующим усложнением этого основного рисунка гальярды является *соурé*, или *gñe* (журавлиный шаг). Это движение состоит в том, что правую ногу ставят вперед и на нее переносят тяжесть корпуса, одновременно с этим левую ногу выносят вперед и сгибают. Такое *соурé* с выносом вперед левой ноги есть «левое *gñe*», а *соурé* с выносом вперед правой ноги — «правое *gñe*». Дама исполняет те же самые движения, но плавно, мягко.

Следующим элементом гальярды является *entretaille*, или «переступ». Переступ делают правой ногой (правое *gñe*), если же вперед приподнята левая нога (левое *gñe*), то и переступ нужно начинать левой ногой.

Переступ выполняется следующим образом: небольшой шаг правой ногой вперед, левая нога быстро подводится к правой ноге и правая нога сразу же поднимается на воздух. То же с другой ноги.

Таким образом, мы имеем в гальярде следующие элементы: 1) шаги, 2) правые и левые руады (нога приподнята назад), 3) правые и левые *gñe* (нога приподнята вперед), 4) переступ (*entretaille*) с правой и с левой ноги.

Если одна нога поднята не вперед, как в *gñe*, и не назад, как в руаде, а вбок, то это движение называется *gu de vache* (ляганье коровы) — оно может быть с правой или с левой ноги.

Если тяжесть корпуса лежит равномерно на обеих ногах, причем впереди находится правая нога, то это будет «правая позировка», если же впереди левая нога, то это будет «левая позировка».

Позировка обычно следует за «каденцией», т. е. за большим прыжком, который должен производиться после первых четырех па, будь то *gñe* или руады. Вслед за этим большим прыжком следует позировка, а затем вновь повторяют *cinq pas* с другой ноги.

Если бы не было прыжка, то на музыку гальярды нужно было бы делать не пять, а шесть движений (два такта по $\frac{3}{4}$), но так как одна нога идет за счет паузы прыжка, то в гальярде всего пять движений. Если бы танцевальные движения приходились на все шесть нот (четвертей), то каденция всегда кончалась бы на одной и той же ноге, в то время как необходимо танцевать два такта с правой ноги и два такта с левой ноги. Все эти танцевальные элементы гальярды свободно сочетаются между собой и зависят исключительно от желания танцующих.

Туано Арбо приводит следующую примерную таблицу последовательности движений гальярды:

1. *Gñe* левой ногой.
2. *Gñe* правой ногой.
3. *Gñe* левой ногой.
4. *Gñe* правой ногой.
5. Большой прыжок.
6. Левая позировка.

То же с другой ноги.

Другие пять па.

1. Gue правой ногой.
2. Правая позировка без прыжка.
3. Переступ с левой ноги, закончив правой gue.
4. Gue левой ногой.
5. Большой прыжок.
6. Правая позировка.

То же с другой ноги.

Кавалер может комбинировать эти пять па по своему усмотрению, и если ему не хватает места, может делать движения не по прямой, а по кругу. Но он должен все время помнить, что к даме можно поворачиваться левым или правым плечом, но не спиной.

Начиная танец, кавалер проходит со своей дамой через весь зал, затем, отпустив ее руку, исполняет один перед дамой упомянутые выше элементы, затем, взявшись с дамой за руки, танцует с ней вместе. Потом вновь кавалер танцует один перед дамой и затем опять вместе с нею.

РИГОДОН

Музыкальный размер $3/4$

В ригодоне — танце, родиной которого является юго-восток Франции, — полностью находят выражение свойственные южанам подвижность, быстрота и темперамент. Это один из наиболее живых танцев, обязанный своим ритмом и подвижностью крестьянским бранлям. В книге Рамо «Le maître à danser» имеется описание основного па ригодона, но оно не дает конкретного представления об этом танце в целом, так как нет никаких указаний относительно его фигур и рисунка. Сказано только в самых общих чертах, что целый ряд движений связывается между собой с помощью па ригодона, которое заключается в следующем:

Исходное положение — I позиция (полувыворотная) в четверть оборота друг к другу: кавалер правой рукой держит левую руку дамы.

1-й такт. На «раз» — plié, на «два» — правая нога кавалера поднимается на воздух во II позиции с одновременным прыжком на левой ноге. У дамы то же движение, но с другой ноги.

2-й такт. Plié в I позиции и прыжок на правой ноге, а левая нога поднимается во II позиции в воздух.

Таким образом, это па делают на месте, но его можно делать и с продвижением вперед: plié, прыжок на левой

ноге, а правая нога приподнимается вперед в воздушную IV позицию. То же можно проделать и с другой ноги.

Па ригодона можно исполнять также по кругу: кавалер держит за руку свою даму и они обходят друг друга по кругу.

РОМАНЕСКИ

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$ или $\frac{2}{2}$

Романеска представляет собой разновидность популярной гальярд XVI века. Музыкальный размер гальярд $\frac{3}{4}$, романески — $\frac{2}{4}$. Замечательная романеска А. К. Глазунова в балете «Раймонда» написана на $\frac{2}{2}$. М. И. Петипа очень тонко использовал стилистические особенности этого прекрасного танца и чудесную музыку А. К. Глазунова. Кроме М. И. Петипа, ни один балетмейстер не брал романеску в качестве хореографического мотива для иллюстрации танцев XVI—XVII веков. В балете «Раймонда», где мы видим романеску, действие развивается в XIII веке, когда, разумеется, никакой романески еще не существовало (тем более не существовало вальса и мазурки, имеющих в этом спектакле). Но такова условность старого спектакля: средних веков в танцах нет.

Музыкальное значение романески и высокие достоинства хореографической интерпретации М. И. Петипа делают необходимым описание романески А. К. Глазунова — М. И. Петипа в настоящей книге.

Первая романеска

Эта романеска построена на танцевальном материале XVII века. Танцует ее одна пара. В классной работе, разумеется, допускается большее количество пар, но не больше четырех,

построенных в одну линию фронтом.

Кавалер правой рукой держит левую руку дамы, локти у обоих опущены. Левая рука кавалера упирается в бок, локоть вперед. Правая рука дамы, слегка согнутая в локте, придерживает платье.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди (рис. 13). Кавалер и дама одинаково исполняют весь танец с одной ноги и в одну сторону. Мы даем описание движения для кавалера.



Ригодон. С гравюры Г. Альдетревера, 1538
Романеска. С картины Криспена де Пасса, нач. XVIII в.

**Первая фигура —
16 тактов**

1-й такт. Chassé правой ногой вперед.

2-й такт. Маленькое jeté с левой ноги, а затем с правой.

3-й такт. Plié на правой ноге и одновременное выдвижение левой ноги в IV позицию на effacé (рис. 14). На вторую четверть этого такта подъем на правой ноге на низкие полупальцы; левая нога отводится и отбрасывается назад на sou de pied.

4-й такт. Pas de bourrée начинается левой ногой назад и кончается левой ногой вперед.



Не отпуская рук, кавалер и дама следующие за этим четыре такта исполняют с легким поворотом корпуса на каждый такт.

5-й такт. Легкий шаг правой ногой, левая нога на низком арабеске, положение dos à dos, спиной друг к другу (рис. 15).

6-й такт. Шаг левой ногой назад, правая нога на низком арабеске, положение лицом друг к другу (рис. 16).

7-й такт. Повторение пятого такта.

8-й такт. Повторение шестого такта.

9 — 16-й такты. Первые восемь тактов повторяются полностью*.

**Вторая фигура —
16 тактов**

Танцующие отпускают руки. Кавалер упирает левую руку в бок, правая рука отведена от корпуса. У дамы обе руки придерживают платье.

* В старинной гальярде в первых двух тактах вместо chassé и jeté были маленькие шаги, после которых следовало pas tombé.

- 1-й такт. *Pas ballotté*, правой ногой вперед (рис. 17).
 2-й такт. *Pas ballotté*, левой ногой назад.
 3-й такт. *Pas ballotté*, правой ногой вперед.
 4-й такт. Подтягивание правой ноги вперед в III позицию.
 5 и 6-й такты. *Chassé* с правой и *chassé* с левой ноги по кругу направо *en tournant*.
 7 и 8-й такты. Три маленьких шага вперед и остановка — правая нога вперед в III позицию.
 9 — 16-й такты. Полное повторение первых восьми тактов.



15



16



17



18

**Третья фигура —
16 тактов
(прогулка и позировка)**

Танцующая пара как бы совершает прогулку по залу, позируя и показывая себя обществу. Дама идет плавно, опустив глаза, а кавалер, явно красуясь и позируя, обходит даму то с одной, то с другой стороны.

- 2 такта. Танцующие, держась за руки, маленькими шагами идут вправо вперед.
- 2 такта. Дама продолжает идти вперед, постепенно описывая полукруг, а кавалер в это время обходит даму сзади и приближается к ее правой руке.
- 4 такта. Ход маленькими шагами по полукругу, причем на последней четверти восьмого такта делается небольшая остановка (позировка) на правой ноге на полупальцах. В то же время левая нога застывает на низком арабеске. Одновременно с этой остановкой кавалер подает левую руку даме, а она опускает в его руку свою правую руку (рис. 18).
- 2 такта. В этом положении повторяют первые два такта этой фигуры.
- 2 такта. Кавалер опять обходит сзади свою даму и возвращается на свое место, т. е. по левую сторону от нее.
- 4 такта. Исполняются так же, как было указано выше, но круг по залу уже совершен полностью и танцующие вернулись на те места, откуда началась прогулка.

Последние восемь тактов фигуры надо начинать левой ногой, так как предыдущие восемь тактов закончились на правой ноге, а левая нога была на арабеске.

Следующая затем четвертая фигура начинается с заключительного положения третьей фигуры: правая нога на низком арабеске.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Одно *chassé* с правой ноги вперед с легким падением (*tombé*) на правую ногу и небольшим приседанием на нее.

- 2-й такт. Шаг левой ногой назад, правую ногу приставить вперед в III позицию.
- 3 и 4-й такты. Четыре маленьких шага, начиная с правой ноги (на полупальцах).
- 5 — 8-й такты. Повторение первых четырех тактов, начиная с левой ноги. Во время этой фигуры кавалер держит даму за руку.

Пятая фигура — 8 тактов

1-й такт. Кавалер и дама делают шаг правой ногой, левая нога на низком арабеске, четверть оборота вправо (рис. 19). До начала

первого движения этой фигуры следует отпустить руку дамы.

2-й такт. Шаг левой ногой, продолжая поворот, правая нога на арабеске.

3 и 4-й такты. После первых двух тактов, которые делались с поворотом вправо, танцующие становятся правым плечом к зрителю, так как на два поворота первого и второго такта ушло $\frac{3}{4}$ круга. В этом положении на третий и четвертый такты делаются четыре маленьких шага назад. Лицо кавалера обращено к своей даме.



5 и 6-й такты. Повторение первого и второго такта: сначала шаг левой ногой, правая нога на арабеске, четверть оборота влево, потом шаг правой ногой, поворот влево.

7 и 8-й такты. Четыре шага назад с выравниванием своего первоначального положения.

Финал — 12 тактов

1 — 7-й такты. *Pas de beurrée* на *effacé* правой ногой вперед, левой ногой назад.

8-й такт. Пауза.

9 и 10-й такты. Четыре *demi jeté*, начиная с правой ноги.

11-й такт. *Assemblé* правой ногой назад.

12-й такт. Кавалер и дама после *assemblé* поворачиваются друг к другу лицом и отступают на правую ногу назад, левые ноги вытянуты вперед по направлению друг к другу. Руки отведены от корпуса (рис. 20). Голова опускается в поклоне.

Все классические па в романеске делаются по правилам классического танца, но с некоторыми отклонениями. Прыжки очень небольшие, без всякого напряжения; руки поставлены, с точки зрения требования классического танца, неправильно, так как локоть всегда полуопущен, — широких и округлых движений рук нет. У кавалера кисть левой руки по большей части лежит на талии или на эфесе шпаги.

Романеска М. Петипа

Из балета «Раймонда»
Музыкальный размер $2/2$

Исполняют две пары. Первая пара — справа от зрителя. Кавалер первой пары правой рукой держит левую руку своей дамы. Свободные руки округло отведены от корпуса*. Вторая пара — слева от зрителя; кавалер левой рукой держит правую руку

дамы. Таким образом, обе дамы стоят в середине, а кавалеры по сторонам. Мы даем описание движений первой пары, вторая пара проделывает то же, но с другой ноги и в другую сторону.

Исходное положение у первой пары — III позиция, правая нога вперед, у второй пары — III позиция, но впереди левая нога.

Первая фигура — 16 тактов

1 — 3-й такты. Первая пара движется из центра зала или сцены по направлению к точке № 8; начиная левой ногой, шесть маленьких шагов на полупальцах.

4-й такт. Plié на правой ноге, левая одновременно выносится в IV позицию вперед на effacé. Корпус покоится на правой ноге с наклоном к левой. Голова и руки тоже наклонены к левой ноге (рис. 21).

5 — 7-й такты. Начинают с затакта pas de bourrée с отходом назад, акцентируя каждый раз первую четверть такта левой ногой в IV позиции на effacé.

8-й такт. Левая нога мягко подтягивается вперед в III позицию. На пятый — восьмой такты отход к своему исходному положению.

9 — 16-й такты. Повторение первых четырех тактов с правой ноги с продвижением к центру (рис. 22) и последующих четырех тактов с отходом назад. Вторая пара начинает правой ногой в первый раз к точке № 2 и назад, во второй раз — к центру и назад.

* В этой балетной романеске обязательно нужно следить за тем, чтобы на протяжении всего танца руки сохраняли требуемую классическим танцем округлость.

**Вторая фигура —
16 тактов**

1-й такт. Обе дамы меняются местами. Первая дама проходит впереди одно *chassé* с правой ноги, вторая дама — то же с левой ноги. Первый кавалер — одно *chassé* влево, второй кавалер — *chassé* вправо.

2-й такт. Из предыдущего *chassé* должно вылиться следующее движение: те, кто делал *chassé* вправо (первая дама, второй кавалер), делают *jeté tombé en tournant* вправо на левую



21



22



23

ногу на первую четверть такта, а на вторую четверть такта — пауза. Вторая дама и первый кавалер исполняют это же движение на правую ногу (рис. 23).

3-й такт. *Pas de bourrée en tournant*, движение его заканчивается лицом к зрителю.

4-й такт. В III позиции подъем на полупальцы и поворот корпуса у первой дамы ко второму кавалеру, а у второй дамы к первому кавалеру (рис. 24).

5 — 8-й такты. Повторение этих четырех тактов с возвращением на свои места.

9 — 16-й такты. Полное повторение всех первых восьми тактов.



На протяжении всех шестнадцати тактов этот переход исполняется четыре раза. В последний раз, придя на свое место, кавалер и дама встают лицом друг к другу и подают друг другу правые руки для начала следующей фигуры.

Третья фигура — 16 тактов

1 и 2-й такты. Кавалер и дама обращены лицом друг к другу, правые руки соединены наверху в III позиции. Смотреть следует из-под руки. Три *glissé* с правой ноги вперед и *assemblé* левой ногой вперед. Этим *pas glissé* кавалеру и даме нужно поменяться местами, т. е. сделать полкруга на месте.

3-й такт. *Sisonne ouverte* у всех на левую ногу. На второй четверти такта — пауза (рис. 25).

4-й такт. *Pas de bourgée* на месте, движение заканчивается правой ногой вперед.

5 — 8-й такты. Повторение первых четырех тактов до своего места.

9-й такт. Первый кавалер идет по полукругу спиной ко второй паре; он не отпускает правой руки своей дамы, кото-



рая стоит ко второй паре лицом; кавалер делает *chassé* левой ногой назад, а дама правой ногой вперед (рис. 26). Вторая пара в таком же порядке переходит на сторону первой пары, проходя позади первой пары.

10-й такт. *Pas de bourgée*.

11-й такт. Продолжение перехода, но с другой ноги: кавалеры с правой ноги назад, дамы с левой ноги вперед, причем наверху уже левые руки.

12-й такт. *Pas de bourgée*.

13 — 16-й такты. Повторение предыдущих четырех тактов, в конце которых танцующие пары полностью меняются сторонами и разворачиваются *en face*. Дамы в середине, кавалеры по сторонам.

Четвертая фигура — 16 тактов

1-й такт. У всех движение начинается с затакта правой ноги *flic*. На «раз» — *pas tombé* на правую ногу, потом *pas de bourrée* и *souré*

на левую, правая нога на *cou de pied*.

2-й такт. *Souré* на правую, потом *soupe* па левую ногу.

3 и 4-й такты. *Pas de bourrée*, левая нога на *effacé* вперед, *pas de bourrée*, правая нога на *effacé* назад. *Pas de bourrée*, левая нога на *effacé* вперед и на четвертую четверть четвертого такта *flic* левой ногой.

5 — 8-й такты. Повторение первых четырех тактов этой фигуры полностью, начиная с левой ноги.

9 — 12-й такты. Вновь повторение того же, но начиная с правой ноги.

13 и 14-й такты. Все четверо танцующих делают *pas de bourrée* вперед, начиная с левой ноги, и останавливаются лицом друг к другу. Пауза.

15 и 16-й такты. Оба кавалера делают шаг в сторону (к зрителю) и отдают поклон своим дамам, стоящим в центре. Дамы после паузы делают шаг в сторону, противоположную кавалерам, и реверанс. Заключительное положение: обе дамы в центре, обращены лицом к своим кавалерам, кавалеры по сторонам и обращены в поклоне лицом к своим дамам (рис. 27).

МЕНУЭТ

Скромные жители французского местечка Пуату, находящегося в Бретани, были бы, наверное, весьма удивлены, если бы им сказали, какая блестящая будущность предстоит их любимому танцу, состоявшему из «маленьких шагов» (*pas menus*). Мотивы этого народного танца, бесхитростного и простого, пришлись по вкусу буржуазной аристократии и придворным кругам не одной Франции, а всего мира, бравшего пример с французских законодателей мод.

Ни один танец XVI—XVII веков не пользовался такой популярностью, как менуэт, являвшийся общепризнанным образцом салонного танцевального искусства. На протяжении нескольких веков менуэт то поднимался на вершину танцевальной славы, то подвергался временному забвению, но никогда окончательно не вытеснялся другими танцами. Все выдающиеся композиторы пользовались менуэтом как темой для своего творчества; на сцене он продолжает жить и в то время, как целый ряд других церемониальных танцев прошлого (павана, куранта) почти полностью забыты.

Первые дошедшие до нас конкретные описания менуэта относятся к 60—70-м годам XVII века*.

Менуэт — «танец королей и король танцев» — так говорили в один голос историки этого танца. «Кто хорошо танцует менуэт, тот все делает хорошо» — так резюмирует буржуазное общество свое отношение к менуэту на рубеже XVIII века.

Первый менуэт, который мы описываем согласно указаниям Рамо**, довольно резко расходится с общепринятым представлением о менуэте. Этот менуэт был создан на рубеже XVII и XVIII



веков при Людовике XIV и пришел на смену паване и куранте. В нем нет характерных для более поздних менуэтов *balancé-ménuet*. Однако описание характерного вычерчивания на полу рисунка и своеобразного положения рук и танцующих является интересным свидетельством об основных чертах этого первого салонного танца французской школы. Конечно, ни один балетмейстер при постановке на сцене менуэта XVII века не захочет ограничить себя танцевальным рисунком менуэта Рамо, но стиль этого менуэта и его своеобразный характер, соответствующий стилю данной эпохи, могут подсказать правильное разрешение задачи постановки танца.

Основной чертой исполнения менуэта является чрезвычайная церемонность, чопорность и торжественность. Шаг менуэта — очень плавный, каждое движение вытекает из предыдуще-

* Интересные сведения о менуэте в России и о балльных танцах на рубеже XVIII—XIX вв. сообщает А. Глушковский. См.: Глушковский А. Мемуары балетмейстера. М., 1940. С. 192—198.

** *Rameau. Le maître à danser (Рамо. Учитель танцев)*. Paris, 1725.

го без всякого перерыва. Достичь этого далеко не так просто. Но нельзя забывать, что в те отдаленные времена было принято долго учиться танцевальному искусству; один поклон менуэта разучивали месяцами, проходили годы, прежде чем решались исполнять менуэт на придворном балу.

Схема менуэта XVII века

Шаг менуэта

Музыкальный размер $3/4$

Па менуэта (pas menuet) состоит из движений, занимающих два полных такта на $3/4$.

Plié* в III позиции (правая нога впереди); поднимаясь из plié, делают глиссирующий (скользящий) шаг правой ногой вперед (1—2)**; в этом положении делают plié и одновременно проводят

левую ногу из IV задней позиции вперед в IV позицию (3), а потом три маленьких шага вперед на низких полупальцах (4—5—6).

Таким образом, описанное выше па менуэта займет два полных музыкальных такта, и по окончании его левая нога будет впереди (III позиция). Во всех случаях, где указывается, что танцующие исполняют па менуэта, нужно помнить предыдущее описание па менуэта и то, что он занимает два музыкальных такта.

Перед началом менуэта исполняется восемь музыкальных тактов, во время которых танцующие занимают свои места.

Первая фигура Вступление — 8 тактов

Исходное положение: дама стоит с правой стороны от своего кавалера, ее левая рука с опущенным локтем лежит в правой руке кавалера (рис. 28).

2 такта. Первый реверанс кавалер и дама делают одновременно всем присутствующим. Реверанс занимает два музыкальных такта по $3/4$.

Реверанс. Plié в III позиции (1—2), отступить назад ногой, находящейся сзади, с перенесением на нее тяжести корпуса (3—4) и придвинуть стоящую впереди ногу в III позицию (5—6) (рис. 29, 30, 31).

2 такта. Второй реверанс танцующие делают друг другу. Кавалер исполняет реверанс, но при первом поклоне округлым жестом снимает с головы шляпу левой рукой и держит

* Plié, как правило, в историческом танце означает легкое сгибание коленей, приседание наполовину меньшее, чем demi-plié в классическом танце. Во всех случаях, когда это не оговорено, подразумевается III позиция.

** Цифры в скобках означают музыкальные четверти.

ее в опущенной руке так, чтобы изнанка шляпы была обращена к его корпусу, а не к присутствующим.

По окончании реверанса танцующие стоят вполоборота друг к другу (рис. 32, 33, 34).



2 такта. Первый ход: одним па менуэта дама поворачивается налево и движется по полукругу к точке № 5. На последней четверти второго такта она поворачивается лицом к точке № 1. Кавалер исполняет то же, только повернувшись вправо и с другой ноги; по окончании всего движения он находится рядом со своей дамой, слева от нее.

2 такта. Второй ход: кавалер подает даме правую руку (1 такт).
Дама подает кавалеру левую руку (1 такт), и они начинают танец лицом к точке № 1 в III позиции.

**Вторая фигура —
8 тактов**

4 такта. Первый ход. Кавалер и дама одинаково, с одной и той же ноги, делают два па менуэта по прямой вперед.

4 такта. Второй ход. Оба танцующих разворачиваются влево в точку № 7 и двумя па менуэта расходятся в противоположные углы зала.

Дама лицом к точке № 4, кавалер спиной к точке № 8.

Начало этого хода — разворот танцующих влево — займет один такт, т. е. половину первого па менуэта. В остальные полтора па менуэта танцующие доходят до своих точек, находящихся в противоположных углах зала по диагонали.

Весь этот второй ход занимает четыре такта, а вся вторая фигура — восемь тактов.

Ход кавалера спиной оставляет в силе весь принцип шага менуэта, с той разницей, что последующие шаги делаются не вперед, а назад.

**Третья фигура —
8 тактов**

2 такта. Реверанс и поклон на месте друг другу.

4 такта. Первый ход кавалер и дама делают одинаково: двумя

па менуэта налево они занимают положение друг против друга по диагонали — кавалер в точку № 2, а дама в точку № 6.

2 такта. Реверанс и поклон на месте друг другу.

**Четвертая фигура —
8 тактов**

4 такта. Первый ход. Двумя па менуэта кавалер и дама подходят друг к другу при окончании второго па менуэта и подают друг

другу правые руки на уровне талии, опустив при этом локти (рис. 35).

4 такта. Второй ход. Двумя па менуэта, соединив руки, идут по кругу влево. Этот ход по кругу требует такого положения, при котором танцующие как бы наступают друг на друга.



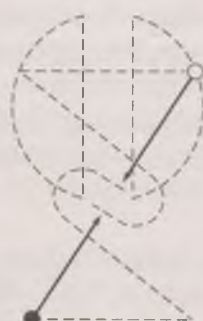
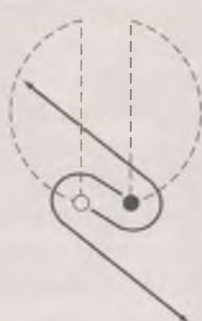
34



35



36



Ходы менуэта

Финал — 8 тактов

правлении (рис. 36). Этот ход по кругу заканчивается положением, которое было перед началом танца.

2 такта. Одно па менуэта, расходясь слегка в стороны к точке № 5.

2 такта. Реверанс присутствующим.

2 такта. Реверанс друг другу (см. схему ходов менуэта, с.59).

Танцевальные элементы менуэта конца XVII и XVIII века*

К концу XVII века успех менуэта растет и он оставляет позади все другие танцы. Выдающиеся балетмейстеры создают новые танцевальные па менуэта. «Менуэт короля», «Менуэт королевы», «Менуэт дофина», «Менуэт двора» — вот названия целой серии менуэтов, господствовавших

в те времена. К тому же сочинялись новые па и новые положения, и танцующим предоставлялось право комбинировать эти па по своему усмотрению: чем изысканнее была танцующая пара, тем свободнее она импровизировала обязательные фигуры менуэта, причем, конечно, рисунок буквы Z неизменно должен был быть «начертан» на паркете танцевального зала. Основное движение менуэта — па менуэта — комбинация из шагов, занимающих два полных музыкальных такта по $3/4$. Очень часто, особенно в менуэтах сценических, относящихся к XIX веку (менуэты, поставленные М. Петипа), встречаются па на один музыкальный такт, очень напоминающие па полонеза.

Пример: III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — шаг правой ногой вперед.

На «два» — шаг левой ногой вперед.

На «три» — шаг правой ногой с одновременным plié и проводом левой ноги скользящим движением из IV задней позиции в IV позицию вперед. В следующем такте воспроизводится снова па менуэта: начинает левая нога, второй шаг — правой ногой, третий шаг — с левой ноги и одновременно plié и провод правой ноги из IV задней позиций вперед в IV позицию. Все шаги на низких полупальцах.

Такое па менуэта мы будем называть простым па, в отличие от последующих сложных па менуэта, занимающих два полных музыкальных такта.

* Описание основано на материалах книги Ивана Кускова «Танцевальный учитель» (1794).

Первая разновидность па менуэта:

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — *plié*.

На «раз» — шаг правой ногой.

На «два» — движения нет, статическая позировка в IV позиции, на низких полупальцах.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге назад в III позиции, на низких полупальцах.

На три четверти второго такта идут три маленьких шага в III позиции на низких полупальцах, начиная левой ногой и заканчивая также в III позиции левой ногой вперед.

Потом следует повторение па менуэта, только теперь с левой ноги.

Вторая разновидность па менуэта заключается лишь в изменении движения на третью четверть первого такта: вместо подтягивания левой ноги в III позицию выполняется *pas demi-souré*, т. е. *plié* на правой ноге и провод левой ноги из IV задней позиции в IV позицию вперед.

Второй такт также состоит из трех маленьких шагов на низких полупальцах, начиная с левой ноги.

Следующие два такта тоже начинаются с левой ноги, и повторяют все то, что было исполнено в предыдущих двух тактах.



Па менуэта вправо и влево

2 такта по $\frac{3}{4}$

Исходное положение: кавалер и дама стоят лицом друг к другу. Оба танцующих исполняют все па одинаково.

*Менуэт. Приветствие. Поцелуй руки.
С фотографии Сантоньи. Париж*

Затакт — *plié*: шаг вправо; на первую четверть первого такта правая нога дегажирует вправо на II позицию, левая с вытянутым подъемом и пальцами, касающимися пола, находится тоже на II позиции. На второй четверти движения нет, сохраняется первое положение. На третью четверть — небольшое приседание на правой ноге.

На первую четверть второго такта — левая нога, скользя, подтягивается к правой в III позиции назад (обе ноги на низких полупальцах). На вторую четверть — правая нога делает маленький шаг на полупальцах во II позиции. На третью четверть — левую ногу приставляют к правой ноге в III позиции вперед.

На первую и вторую четверти первого такта — руки через I позицию открываются на II позицию, голова обращена в сторону дамы.

На третью четверть первого такта, во время приседания на правой ноге, руки, открытые на II позиции, с ладонями, слегка обращенными вверх, мягко поворачиваются ладонями вниз.

В течение второго такта руки плавно опускаются вниз. Па менуэта в этих случаях повторяется вправо.

Па влево делается в той же последовательности, только начинают его с левой ноги.

Реверанс в менуэте

Помимо описанных па менуэта, встречаются еще несколько разновидностей, которые варьиру-

ют основные па менуэта. Каждое из этих па по своему музыкальному размеру равно одному па менуэта, т. е. занимает два такта.

Названия этих двух танцевальных элементов: *balancé* и *pas grave*. *Balancé* можно исполнять в правую и в левую сторону.

Balancé в правую сторону: исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — легкое приседание; на первую четверть правая нога скользящим движением дегажирует во II позицию, на вторую и третью четверть левая нога подтягивается назад, через I позицию в IV позицию.

На первую четверть второго такта — *plié* в IV позиции, на вторую четверть — подъем после приседания и на третью четверть — правая нога подтягивается к левой в III позиции вперед.

В сущности, это *balancé* есть не что иное, как реверанс.

Balancé никогда не делают подряд вправо и влево, одно за другим; если па менуэта можно сделать вперед несколько раз, а па вправо или влево не больше двух раз, то *balancé* исполняют один раз и оно служит как бы концовкой к основным па менуэта.

В левую сторону *balancé* исполняют по тем же правилам. в том случае, если левая нога находится впереди.

Па грав

Pas grave, что значит «важный, величественный шаг», — один из танцевальных элементов, особо подчеркивающих церемониальность и торжественность менуэта. В большинстве случаев pas grave следует непосредственно за balancé, но иногда встречается и до balancé. Pas grave может служить также и началом менуэта. К началу XIX века, когда менуэты были еще сильно распространены, но темп их был несколько более ускорен, чем в менуэтах XVII века, pas grave сливался с balancé и получил название balancé-menuset (рис. 37 и 38).



Pas grave может, так же как и balancé, исполняться как с правой, так и с левой ноги. Кроме того, он может сопровождаться подаванием руки даме, но при этом необходимо соблюдать следующее правило как для balancé, так и для pas grave: исполняя эти па с правой ноги, нужно подавать левую руку, а с левой — правую. Это танцевальное требование XVII века сильно расходится с канонизированными сценическими правилами XIX века.

Если правильно выполнять, в соответствии с указаниями Рамо, эти танцевальные детали прошлого, то можно убедиться, что в них больше сохранились характер и простота старинного менуэта, чем в сценических менуэтах XIX века. Но вместе с тем сценические менуэты, безусловно, играли и играют большую роль в деле танцевального воспитания.

1-й такт. Pas grave. Затакт — plié. На первую четверть — подъем на полупальцах в III позиции. На вторую четверть сохра-

няется данная поза. На третью четверть — опускание с полупальцев и легкое *plié* в III позицию.

2-й такт. На первую четверть — шаг правой ногой на II позицию. На вторую четверть — левая нога, скользя по полу, подтягивается к правой ноге в I позицию. На третью четверть — левая нога из I позиции переводится назад в IV позицию на *plié*.

Дама проводит правую ногу назад, в IV позицию.

Pas grave или *balancé-menuet*. Если *balancé* исполняется за руку с дамой (*balancé* начинается с правой ноги, и



при этом кавалер и дама держатся левыми руками), то и *pas grave* тоже следует исполнять, держась за руки.

1-й такт. На первую четверть — шаг с правой ноги вперед на IV позицию; при этом движении локти танцующих сгибаются и кисти рук находятся почти на уровне плеч.

На вторую и третью четверть левая нога подтягивается к правой ноге в III позиции и обе ноги слегка поднимаются на полупальцах.

2-й такт. На первую четверть — левая нога отходит назад в IV позицию. Руки танцующих при отходе назад, разумеется, вытягиваются.

На вторую четверть — пауза.

На третью четверть — правая нога подтягивается к левой ноге в III позиции. После этого двумя па менуэта танцующие меняются местами.

Таким образом, менуэт состоит из свободного варьирования указанных танцевальных элементов, причем никогда не следует повторять один и тот же элемент дважды, кроме основных па менуэта, которые надо чередовать с *pas grave* и *balancé*.

Классический менуэт

Знаменитый менуэт* из оперы «Дон Жуан» Моцарта всегда считался классическим образцом менуэта, и на нем воспитывалось много балетных артистов. Однако целый ряд танцевальных по-

ложений этого прекрасного менуэта не соответствует тому подлинному менуэту XVII века, который мы описываем здесь по книге Рамо.

Классический менуэт исполняется одновременно одной или несколькими парами.



Он начинается с середины зала. Исходное положение танцующих — лицом к зрителю.

Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Оба танцующие слегка повернуты лицом и грудью друг к другу. Руки немного согнуты в локте и находятся на высоте I позиции. Левая рука кавалера и правая рука дамы слегка отведены от корпуса. Правая рука дамы придерживает платье (рис. 39).

Каждая музыкальная фраза состоит из восьми тактов.

Весь менуэт разделен на пять фигур.

Первая фигура

1-й такт. Кавалер и дама на «раз» и «два» приподнимаются на полупальцы. На «три» — *plié*.

2-й такт. На «раз» — шаг в правую сторону.

На «два» — левую ногу скользящим движением подтягивают к правой (в I позиции) с подниманием на полупальцы обеих ног.

* Описание мы даем на основе постановки М. И. Петипа. Характер ее заставляет предполагать, что Петипа лишь отредактировал постановку, восходящую к началу XIX в.

На «три» — *plié*.

3-й такт. Кавалер на «раз» делает левой ногой шаг назад в IV позицию на *croisé*. Левая нога принимает тяжесть корпуса на себя. Одновременно вытягиваются обе ноги. Носок правой ноги вытянут и слегка касается пола. Голова и корпус имеют небольшой наклон в правую сторону.

Дама на «раз» — полностью повторяет те же движения,



но с другой ноги, с наклоном корпуса к кавалеру *dos à dos* (рис. 40).

На «два» и «три» — сохраняется принятая поза.

4-й такт. На «раз» и «два» сохраняется принятая поза.

На «три» — кавалер делает *plié* на левой ноге, а правая нога слегка отделяется от пола.

Дама — то же с другой ноги.

5-й такт. Кавалер, не отпуская руки дамы, на «раз» делает правой ногой шаг вперед, с перенесением тяжести корпуса на нее.

На «два» — поворот на правой ноге в правую сторону на 90°. Левая нога подтягивается к правой ноге, и кавалер поднимается на обеих ногах на полупальцы.

На «три» — опускается с полупальцев.

Дама повторяет полностью те же движения, но с другой ноги.

Французский танцовщик и хореограф Жан Доберваль и танцовщицы мадемуазель Гимар и мадемуазель Альяр в танцевальном номере парижской оперы. С гравюры XVIII в.

6-й такт. На «раз» — шаг левой ногой в сторону.

На «два» — правая нога подтягивается к левой ноге с подниманием на полупальцы обеих ног.

На «три» — опускается с полупальцев.

Отпускают руки, делают большой поклон головой друг другу.

Дама полностью повторяет те же движения, но с другой ноги.

7-й такт. Кавалер и дама стоят лицом друг к другу; на «раз» делают шаг правой ногой в сторону на II позицию. Левая



нога скользящим движением подтягивается к правой ноге и, не останавливаясь во II позиции, переходит в IV позицию.

На «два» — *plié* в IV позиции назад на *croisé* и левая нога принимает тяжесть корпуса на себя с одновременным поворотом головы, корпуса и рук влево.

На «три» — колени обеих ног вытягиваются. Носок правой ноги с вытянутым подъемом слегка касается пола. Голова и корпус слегка отклоняются назад с поворотом головы вправо к даме. Дама полностью повторяет те же движения.

Правая рука открывается через I позицию вперед как бы с обращением к партнеру, левая отходит от корпуса (рис. 41).

8-й такт. На «раз» и «два» — сохраняется указанная поза.

На «три» — кавалер и дама делают небольшой поворот на левой ноге вправо и встают лицом друг к другу, правая нога подтягивается к левой, впереди нее, в III позиции, *plié*. Руки опускаются.

Вторая фигура

Первые четыре такта па менуэта вправо. Дамы идут к точке № 1, кавалеры к точке № 5 (см. с. 34).

1-й такт. На «раз» кавалер и дама делают шаг в сторону на II позицию правой ногой, с перенесением на нее тяжести корпуса. Колени обеих ног вытягиваются. Носок левой ноги с вытянутым подъемом слегка касается пола (рис. 42).

На «два» — сохраняется указанная поза.

На «три» — plié на правой ноге. Левая нога слегка приподнята.



Руки

На «раз» — левая рука открывается через I позицию вперед, как бы с обращением к партнеру, правая рука отходит от корпуса.

На «два» и «три» — сохраняется указанная поза.

Корпус имеет легкий наклон вперед с поворотом головы влево к партнеру.

2-й такт. На «раз» — левая нога подтягивается к правой ноге позади нее в III позиции на низких полупальцах. Колено правой ноги вытянуто.

На «два» — шаг правой ногой в сторону на II позицию.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге впереди нее в III позиции, plié.

Руки

На «раз» и «два» — левая рука открыта вперед с обращением к партнеру. Правая рука отведена от корпуса.

На «три» — руки плавно опускаются ладонями вниз.

На «раз» и «два» — корпус имеет легкий наклон назад с поворотом головы влево к партнеру.

На «три» — голова и корпус поворачиваются слегка вправо, с небольшим наклоном головы вперед.

3 и 4-й такты. Полное повторение первого и второго тактов.

5-й такт. На «раз» — шаг в сторону (на II позицию) левой ногой с перенесением тяжести корпуса на нее. Колени обеих ног вытянуты, носок правой ноги с вытянутым подъемом слегка касается пола.

На «два» — сохраняется поза (рис. 43).

На «три» — правая нога подтягивается к левой, позади нее в III позиции, *plié*.



Руки

Левая рука открывается через I позицию вперед, с обращением к партнеру, правая отходит от корпуса. Корпус имеет легкий наклон с поворотом головы влево к партнеру.

6-й такт. На «раз» — шаг в сторону на II позицию правой ногой, с перенесением тяжести корпуса на нее. Колени обеих ног вытянуты. Носок левой ноги с вытянутым подъемом слегка касается пола.

На «два» — сохраняется указанная поза.

На «три» — *plié* на правой ноге; левая нога, не касаясь носком пола, приподнята. Голова, корпус и левая рука имеют небольшой наклон в левую сторону, с обращением к партнеру.

7-й такт. На «раз» — левая нога подтягивается к правой ноге позади нее в III позиции.

На «два» — небольшой шаг правой ногой вперед.

На «три» — левой ногой *soutenu* с поворотом на правой ноге в правую сторону на 180° , танцующий становится в III позицию с правой ноги, с подниманием на полупальцы обеих ног.

Руки опускаются. У кавалера руки отведены от корпуса, а дама обеими руками слегка придерживает платье.

Голова и корпус имеют небольшой наклон вперед с поворотом головы к партнеру.

8-й такт. На «раз» и «два» — сохраняется данная поза.

На «три» — правая нога с *demi-plié* встает всей стопой на пол. Левая нога на *cou de pied* сзади (рис. 44).

Третья фигура

1 и 2-й такты. Кавалер и дама *pas de bougée* (с переменной ног).

На последнюю четверть второго такта, т. е. на «три», правая нога подтягивается к левой ноге, впереди нее в III позиции, *plié*.

Голова и корпус слегка повернуты влево с наклоном головы друг к другу.

Руки

У кавалера руки отведены от корпуса, а дама обеими руками слегка придерживает платье.

3-й такт. На «раз» — правая нога открывается в сторону II позиции; колени обеих ног вытягиваются.

На «два» — сохраняется указанная поза.

На «три» — правая нога подтягивается к левой, впереди нее в III позиции, *plié*.

На раз — голова и корпус поворачиваются вправо с наибольшим наклоном вперед.

Руки

Правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнеру, левая рука отходит от корпуса.

На «два» — сохраняется указанная поза.

На «три» — руки опускаются, а голова и корпус отклоняются от партнера.

4-й такт. На «раз» и «два» — полное повторение первых двух четвертей третьего такта.

На «три» — *plié* на левой ноге, правая слегка приподнята, не касаясь носком пола.

Голова, корпус и руки танцующих обращены друг к другу.

5-й такт. На «раз» и «два» — два маленьких шага на низких пальцах навстречу друг другу.

На «три» — шаг правой ногой с одновременным *plié* и выводом левой ноги, скользя носком по полу, вперед в IV позицию.

6-й такт. Полное повторение пятого такта, но с левой ноги.

7-й и 8-й такты. Взявшись за правые руки, кавалер и дама меняются местами, переходя на сторону друг друга.

На последнюю четверть восьмого такта танцующие встают лицом друг к другу. III позиция, с правой ноги, *plié*. Руки опускаются.



Четвертая фигура

Полное повторение второй фигуры менуэта, но в другом направлении.

Дамы идут к точке № 5, а кавалеры — к точке № 1.

Восьмой такт заканчивается в III позиции, правая нога впереди. Руки опускаются.

Пятая фигура

На протяжении первых четырех тактов идет па менуэта (на низких полупальцах) — навстречу

друг другу, на пятом и шестом такте, взявшись за правые руки, *balancé menuet*; на седьмом и восьмом такте дамы и кавалеры переходят на сторону друг друга и на последнюю четверть восьмого такта встают в первоначальное положение менуэта.

Шестая фигура — 8 тактов

Кавалер правой рукой берет левую руку дамы — *pas grave*. Полное повторение первой фигуры.

На последнюю четверть восьмого такта *plié* отсутствует.

Руки

Финал танца. У кавалера и дамы правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнеру, а левая рука отходит от корпуса.

Скорый менуэт XVIII века*

Исходное положение танцующих — лицом друг к другу; у дамы слегка отведено назад правое плечо, а у кавалера — левое плечо. Правая нога в III позиции на невысоких полупальцах впереди у обоих танцующих. Корпус наклонен вперед. Дама кончиками пальцев придерживает платье. У кавалера руки слегка отведены от корпуса и находятся немного впереди (рис. 45).



Первая фигура — 16 тактов Вступление

Поклон — *plié* в III позиции и отведение левой ноги назад в IV позиции, а правая подтягивается вперед в III позиции.

1 и 2-й такты. Шесть *pas de bourrée en tournant* вправо, начиная правой ногой. Дамы и кавалеры одинаково и с той же ноги.

3 и 4-й такты. Три маленьких менуэтных шага вперед, начиная правой ногой, на невысоких полупальцах, и поклон друг другу (шаг влево с полуоборотом, лицом друг к другу), *plié* в IV позиции. После *plié* левая нога в IV позиции вытянута вперед, левые руки направлены вперед, правые отведены

* Автор заимствовал элементы «скорого менуэта» из различных источников. Композиция менуэта возникла в процессе этюдной работы с учащимися Ленинградского хореографического училища.

на II позицию, корпус слегка согнут влево (рис. 46).

Три менуэтных шага занимают один такт, и поклон занимает также один такт. Дамы и кавалеры исполняют одни и те же движения и с одной и той же ноги.

5 — 7-й такты. Навстречу друг другу, подавая левые руки, *chassé* с левой ноги (рис. 47), а правой ногой — очень маленькое *assemblé* вбок (5-й такт). Не отпуская рук, *chassé* с правой ноги и маленькое *assemblé* левой ногой: все это движение идет по кругу влево (6-й такт), а потом продолжается по кругу до своего исходного положения; *chassé* с левой ноги и маленькое *assemblé* с правой ноги (7-й такт).

8-й такт. Шаг направо и поклон друг другу. После поклона дамы и кавалеры в IV позиции, правая нога впереди, правые руки направлены вперед, а левые отведены на II позицию. Корпус слегка наклонен вправо.

9-й такт. Дамы делают три *glissé* правой ногой в точку № 6. Правая рука на *glissé* переходит в III позицию, левая рука на II позицию.

Голова обращена в сторону кавалера. Кавалеры делают три *glissé* в точку № 2 с правой ноги. Правая рука на III позиции, левая отведена на II позицию. Голова обращена в сторону дамы (рис. 48).

10-й такт. Дамы делают три маленьких менуэтных шага с поворотом вправо к точке № 2, а кавалеры то же, но с поворотом к точке № 6.

11-й такт. Дамы делают *chassé* с правой ноги в точку № 2 и шаг левой ногой вперед. Кавалер делает то же самое в точку № 6, проходя правым плечом мимо своей дамы. Пройдя мимо своей дамы, он берет правой рукой ее левую руку, подготавливаясь к началу следующего движения.

12-й такт. Кавалер и дама, одновременно двигаясь вместе в точку № 2, держась за руки, делают одно *chassé* с правой ноги вперед и шаг правой ногой на маленьком *plié*.



*Музыкант на балу.
С гравюры XVIII в.*

13-й такт. Chassé левой ногой назад, и правая нога подтягивается в III позицию. Кавалер и дама одинаково исполняют этот такт.

14 и 15-й такты. Кавалер и дама отпускают руки, и оба делают вправо левой ногой *soutenu en tournant*, заканчивая его на *plié* в IV позиции, с правой ногой впереди. Правая рука кавалера держит правую руку дамы, а левая наверху — левую руку дамы.

16-й такт. Пауза.

Вторая фигура — 16 тактов

1-й такт. Кавалер и дама одинаково со скрещенными руками делают шаг правой ногой вперед на полупальцах, левая нога на

арабеск *effacé* (рис. 49), на третью четверть такта легкое *plié* на правой ноге.

2-й такт. Три маленьких менуэтных шага вперед, начиная с левой ноги, на невысоких полупальцах.

3-й такт. *Pas de bougée* начинается правой ногой вперед, заканчивается левой ногой в III позиции.

4-й такт. Повторение *pas de bougée* с левой ноги; заканчивается правой ногой вперед в III позиции.

5 — 8-й такты. Полное повторение предыдущих четырех тактов, только теперь наверх поднимаются левые руки танцующих (рис. 50).

9 и 10-й такты. *Balancé-menuet*. Кавалер, подав правую руку своей даме и взяв ее правую руку, делает шаг навстречу к ней (дама делает то же самое). На вторую и третью четверти первого такта левая нога подтягивается к правой ноге в воздушную позицию (на полупальцах), правые руки танцующих наверху в III позиции. На первую четверть второго такта левая нога отступает назад, руки опускаются; на вторую и третью четверть второго такта правая нога подтягивается в III позицию.

11 и 12-й такты. Шесть маленьких менуэтных шагов на невысоких полупальцах с переменой места: кавалер переходит на сторону дамы, а дама на сторону кавалера. Начинается шаг правой ногой, заканчивается левой ногой вперед в III позиции.

13 и 14-й такты. Дама стоит спиной к зрителю, кавалер лицом к нему: *degagé* на правую ногу, отходя друг от друга сперва левым плечом (1-й такт) (рис. 51), затем пра-

вым плечом (дама лицом к зрителям, а кавалер спиной к ним), кавалер и дама продолжают расходиться (2-й такт).

15 и 16-й такты. Шесть маленьких менуэтных шагов навстречу друг другу.

**Третья фигура —
8 тактов**

1-й такт. Дама спиной к зрителям, кавалер лицом к ним; взявшись левыми руками наверху, делают один шаг, дама вперед на



правую ногу, кавалер назад на правую ногу, левая нога на арабеск (рис. 52).

2-й такт. Три маленьких менуэтных шага у дамы вперед, у кавалера назад, начиная с левой ноги.

3 и 4-й такты. У дамы два *pas de bourrée en tournant*, начиная с правой ноги. У кавалера — поза (III позиция на полупальцах с наклоненным корпусом в сторону к даме).

5 и 6-й такты. Полностью повторяются первый и второй такты третьей фигуры.

7 и 8-й такты. Шесть маленьких менуэтных шагов с возвращением на свое место и в первоначальное положение.

Четвертая фигура — 16 тактов

Полное повторение первой фигуры, за исключением 14 и 15-го тактов.

14 и 15-й такты не имеют *assemblé soutenu*, а оба танцующих делают шаг друг к другу и *plié* в IV позиции; у кавалера впереди правая нога, у дамы левая.

16-й такт — финальная пауза.

Скорый менуэт М. Петипа*

Исполняется одновременно четырьмя парами.

Исходное положение: все танцующие пары стоят в одну линию в глубине зала (схема № 1).



Вступление: *pas grave* — 6 тактов

Каждая фигура этого менуэта состоит из восьми тактов. Весь менуэт Петипа разделен на двенадцать фигур. Вступление со-

стоит из шести тактов. Финал — из семи тактов.

Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Голова и корпус слегка повернуты к партнеру. Руки немного согнуты в локте и находятся на высоте I позиции. Левая рука кавалера и правая рука дамы слегка отведены от корпуса.

Первые четыре такта исполняются так же, как и в менуэте из оперы «Дон Жуан».

На четвертом такте последней четверти *plié* отсутствует.

5-й такт. На «раз» у кавалера правая нога опирается всей стопой о пол и принимает тяжесть корпуса на себя, левая нога подтягивается к правой ноге позади нее в III позиции.

У дамы левая нога опирается всей стопой о пол, правая проходит через I позицию и подтягивается к левой ноге впереди нее в III позиции.

На «два» и «три» — пауза.

6-й такт. На «раз» и «два» — пауза.

На «три» — кавалер и дама приподнимаются на полупальцы.

* Из балета М. Петипа «Ученики Дюпре», музыка Вицентини (см. ноты на с. 195).

Первая фигура

1-й такт. На «раз», «два», «три» кавалер и дама делают три glissé с правой ноги к точке № 2. Голова и

корпус повернуты вправо, с небольшим наклоном вперед.

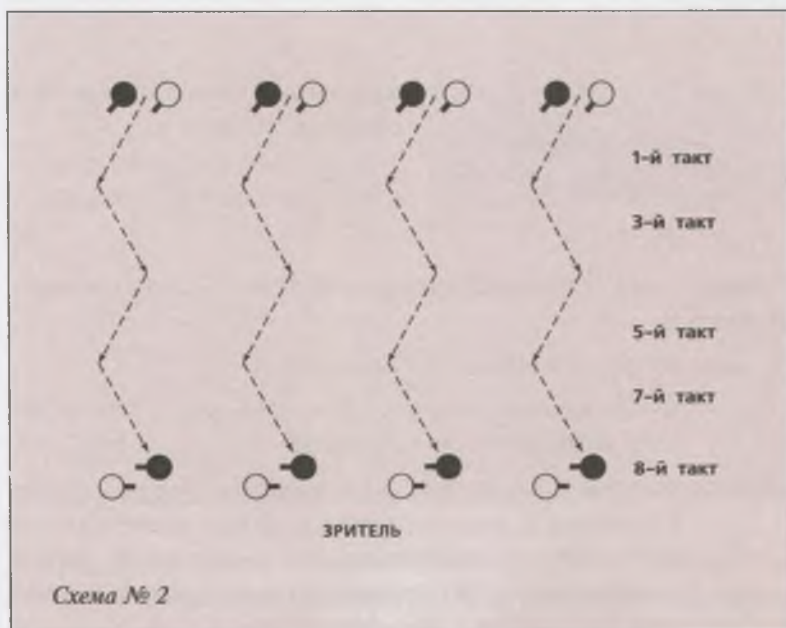
Левая рука кавалера слегка отведена от корпуса.

2-й такт. На «раз» — левая нога открывается к точке № 8 с вытянутыми пальцами.

На «два» — пауза.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге впереди нее в III позиции.

На «два» и «три» — голова и корпус делают поворот влево, с небольшим наклоном вперед. Рука дамы медленно опускается.



3 и 4-й такты. Полное повторение первого и второго тактов в другую сторону и с другой ноги. Правая рука дамы опущена и слегка отведена от корпуса. Левая рука кавалера открывается через I позицию вперед (схема № 2).

5 и 6-й такты. Полное повторение и направление первого и второго такта.

7-й такт. Полное повторение и направление третьего такта.

8-й такт. Кавалер на «раз» — подтягивает правую ногу к левой ноге впереди нее в III позиции, plié.

На «два» — поворот на левой ноге вправо, с одновременным шагом в правую сторону, лицом к точке № 3. Колени вытянуты.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге позади нее, в III позиции.

Дама: на «раз» — правая нога подтягивается к левой ноге впереди нее в III позиции, *plié*.

На «два» — поворот на левой ноге влево с одновременным шагом в правую сторону, лицом к точке № 7. Колени вытянуты.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге позади нее в III позиции.

Кавалер и дама на «два» — отпускают руки и встают лицом друг к другу.

(См. движения всей первой фигуры (8 тактов) на схеме № 2.)

Танцующие на протяжении восьми тактов доходят до середины зала.

Вторая фигура

Кавалеры и дамы идут в разные стороны (схема № 3).

1-й такт. На «раз», «два», «три» — *glissé* правой ногой в сторону.

Руки

Правая — через I позицию идет вперед, левая — слегка отходит от корпуса.

На «два» и «три» — сохраняется данная поза.

Голова и корпус на «раз», «два», «три» имеют легкий наклон вперед с поворотом вправо.

2-й такт. На «раз» — левая нога, скользя по полу, проходит через I позицию и, не задерживаясь, делает минимальный *glissade* влево с одновременным поворотом на правой ноге вправо на 180°. Правая нога подтягивается к левой ноге впереди нее в III позиции, *plié*.

На «два» — правая нога открывается в сторону II позиции, с вытягиванием обоих коленей.

На «три» — правая нога подтягивается к левой ноге позади нее в III позиции.

Голова и корпус на «раз» слегка отклоняются влево друг от друга, а на «два» — вправо, с небольшим наклоном корпуса вперед к партнеру.

На «три» — исходное положение.

Руки

На «раз» руки отпускаются. На «два» — правая рука открывается через I позицию вперед, с обращением к партнеру; левая рука отходит от корпуса. На «три» — руки опускаются.

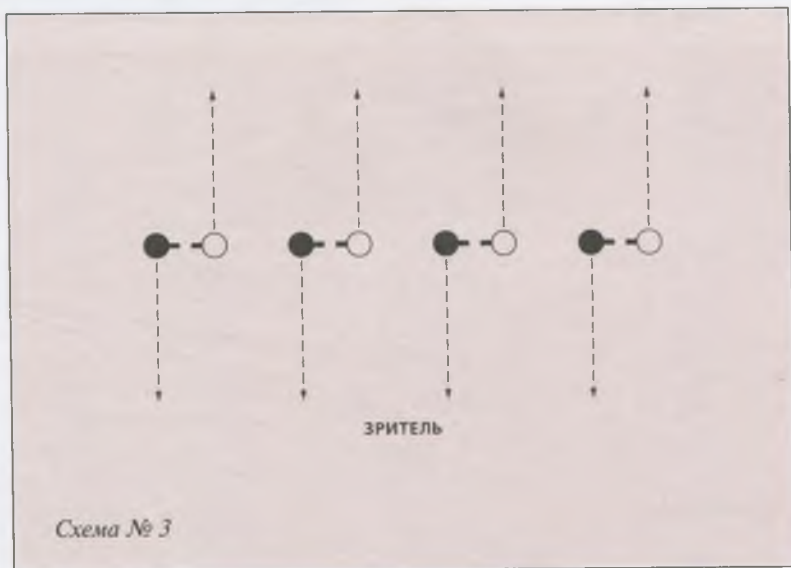
3 и 4-й такты. То же, что в первом и втором тактах, только с левой ноги влево.

5 — 8-й такты. Полное повторение первого — четвертого тактов. На последнюю четверть восьмого такта левая нога подтягивается к правой ноге впереди нее в III позиции.

Третья фигура

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди.

Кавалер — к точке № 3. Дама — к точке № 7.



1-й такт. На «раз» — минимальный прыжок на правой ноге с одновременным выводом левой ноги в сторону, не касаясь носком пола, через *sou de pied*.

На «два» — левая нога опирается всей стопой в пол и принимает тяжесть корпуса на себя (*degagé*).

На «три» — правая нога подтягивается к левой, позади нее, на *sou de pied*.

Руки

На «раз» — левая рука открывается через I позицию вперед, с обращением к партнеру; правая рука отведена в сторону.

На «два» и «три» — сохраняется данная поза.

Голова и корпус на «раз» имеют наклон вперед, с небольшим поворотом влево к партнеру; на «два» и «три» — сохраняется данная поза.

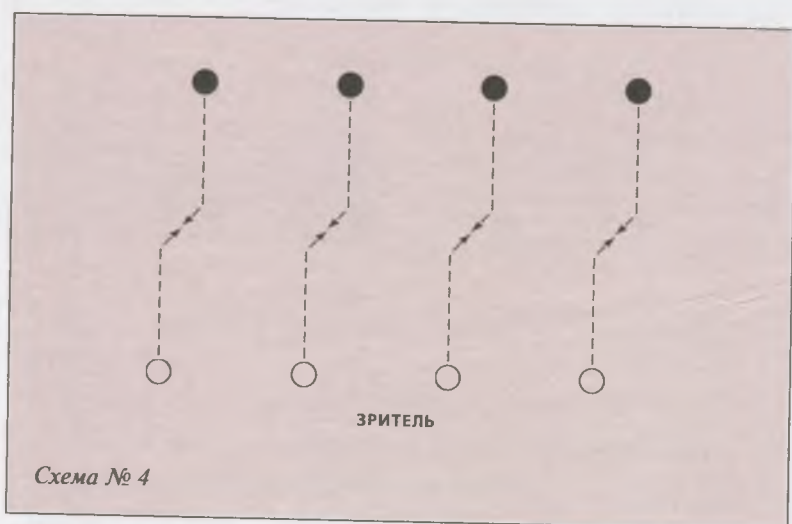
2-й такт. На «раз» — минимальный прыжок на левой ноге. Колени слегка согнуты.

На «два» — правая нога идет назад и опирается всей стопой о пол, принимая тяжесть корпуса на себя. Колени вытягиваются.

На «три» — левая нога, скользя и касаясь пола, подтягивается к правой ноге, впереди нее, на *cou de pied*.

Голова и корпус на протяжении всего второго такта медленно отклоняются вправо, с небольшим наклоном вперед.

Руки на протяжении всего такта медленно опускаются ладонями вниз.



3 и 4-й такты. Полное повторение первого и второго тактов.

5 — 8-й такты. Кавалер и дама на протяжении четырех тактов идут навстречу друг к другу па менуэта (схема № 4).

Четвертая фигура

Исходное положение: кавалеры и дамы стоят лицом друг к другу в III позиции, левая нога впереди.

1 — 4-й такты. Танцующие, взявшись за левые руки, повторяют полностью первые четыре такта третьей фигуры.

Левая рука на первом такте идет на III позицию, а на втором такте — на II позицию.

5 и 6-й такты. Танцующие меняются местами, не опуская левых рук.

7 и 8-й такты. Расходятся, опустив руки.

Кавалеры идут к точкам № 2, 4, 6, 8.

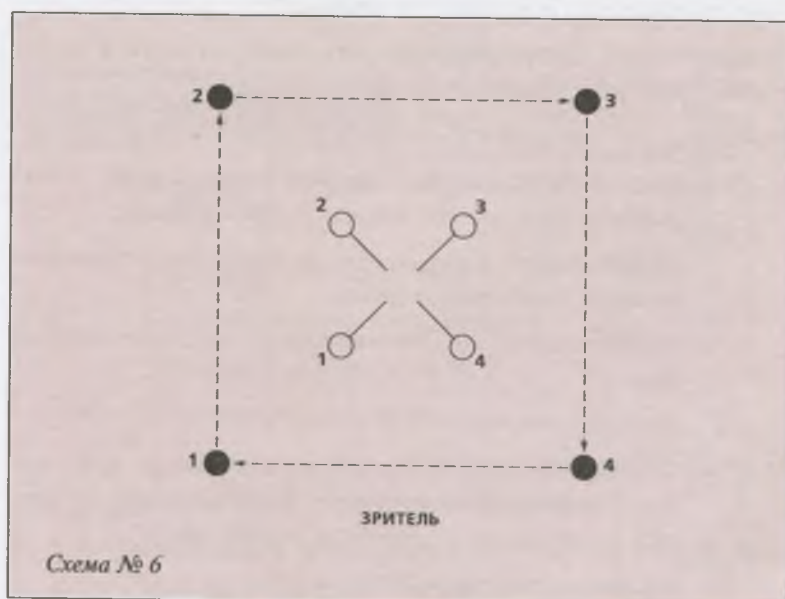
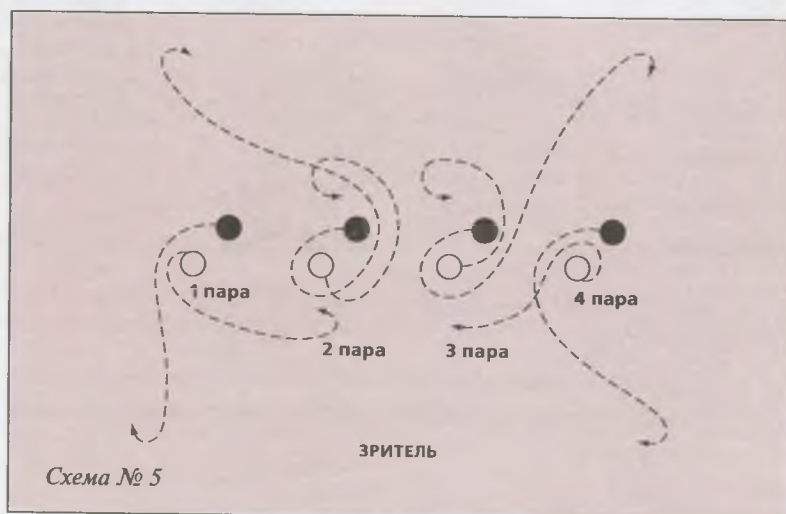
Дамы идут в центре зала, образуя небольшое каре.

На последнюю четверть восьмого такта правая нога подтягивается к левой ноге впереди нее в III позиции.

Все танцующие встают правым плечом к центру зала (схема № 5)

Пятая фигура

1 — 4-й такты. На первые четыре такта кавалеры идут простым па менуэта, начиная правой ногой, меняя точки (см. схему № 6).



1-й кавалер идет к точке № 4.

2-й кавалер идет к точке № 6.

3-й кавалер идет к точке № 8.

4-й кавалер идет к точке № 2.

Правая рука открыта в сторону, с обращением к центру круга и к танцующим дамам. Левая рука на бедре.

Голова и корпус с небольшим наклоном вперед обращены к центру круга, к танцующим дамам.



Дамы: на первые четыре такта полное повторение первого — четвертого тактов третьей фигуры с правой ноги (рис. 53).

Руки

Руки поднимаются и опускаются плавно.

На первом такте правая рука проходит через I позицию в III позицию, левая рука отходит от корпуса.

На втором такте руки опускаются.

5 — 8-й такты. Кавалеры полностью повторяют первый — четвертый такты третьей фигуры (с правой ноги).

Голова, корпус и правая рука на пятом такте обращены к дамам. Левая рука опущена.

На шестом такте голова и корпус отклоняются влево от дам.

Руки опускаются.

Дамы на пятом — восьмом тактах делают по кругу маленькие менуэтные шаги через II в III позицию, на низких полупальцах, поочередно (четвертями).

1-я дама идет к точке № 6.

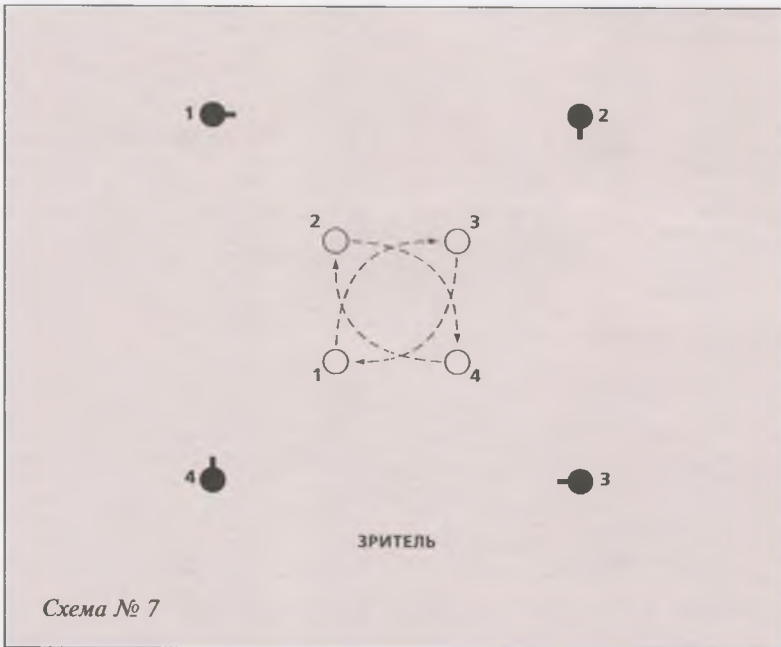
2-я дама идет к точке № 8.

3-я дама идет к точке № 2.

4-я дама идет к точке № 4.

Руги опущены и слегка отведены от корпуса.

Голова и корпус слегка наклонены вперед. В момент исполнения маленьких менуэтных шагов голова и корпус поворачиваются в сторону движущейся вперед ноги (схема № 7).



Шестая фигура

1 — 4-й такты. Кавалеры полностью повторяют первые четыре такта пятой фигуры, про-

должая ход в том же направлении и переходя к следующим точкам:

1-й кавалер идет к точке № 6.

2-й кавалер идет к точке № 8.

3-й кавалер идет к точке № 2.

4-й кавалер идет к точке № 4.

Дамы на первые четыре такта полностью повторяют первые четыре такта пятой фигуры.

Кавалеры и дамы на вторые четыре такта исполняют простое па менуэта (на низких полупальцах).

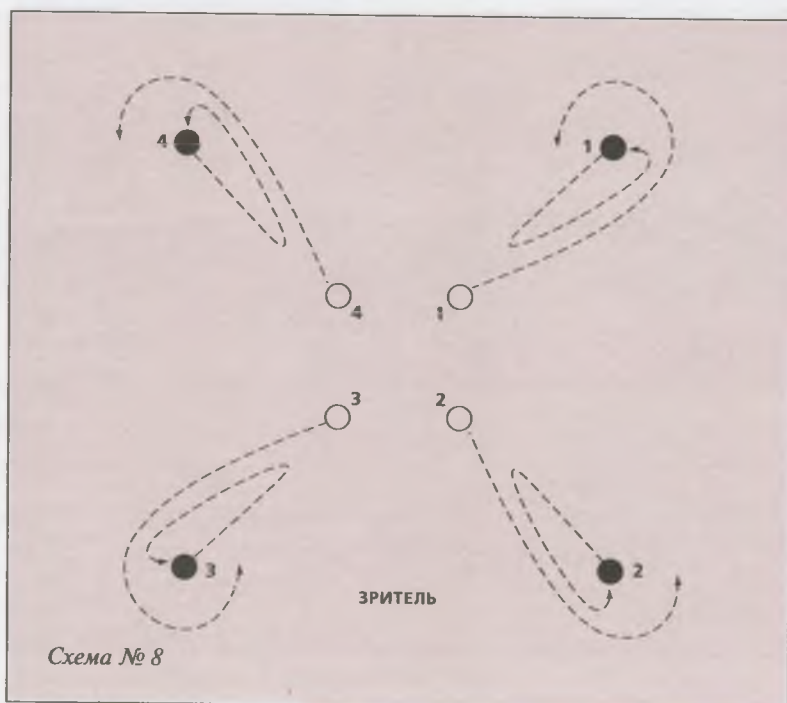
На пятом и шестом такте идут навстречу друг к другу.

На седьмом и восьмом такте кавалер правой рукой берет левую руку дамы и возвращается на свое место.

На последнюю четверть восьмого такта танцующие опускают руки и встают лицом друг к другу (схема № 8).

Седьмая фигура

Кавалеры и дамы стоят лицом друг к другу, руки опущены и отведены от корпуса.



На первые четыре такта — па грав.

В конце четвертого такта все танцующие встают в III позицию, правая нога впереди; третья пара имеет визави четвертую пару; вторая пара имеет визави первую пару (схема № 9).

Кавалер правой рукой берет левую руку дамы. Свободные руки отведены от корпуса.

На вторые четыре такта все пары одновременно переходят на противоположные места. При встрече пары, стоящие на первом плане от зрителя, проходят, не отпуская рук, в середину пар, стоящих на втором плане, и встают на сторону визави, опустив руки, лицом друг к другу.

Пары, стоящие на втором плане от зрителя, при встрече опускают руки и пропускают в середину пару визави. При занятии новых мест делают крестообразный переход так, чтобы дамы опять заняли место справа от кавалеров (схема № 10).

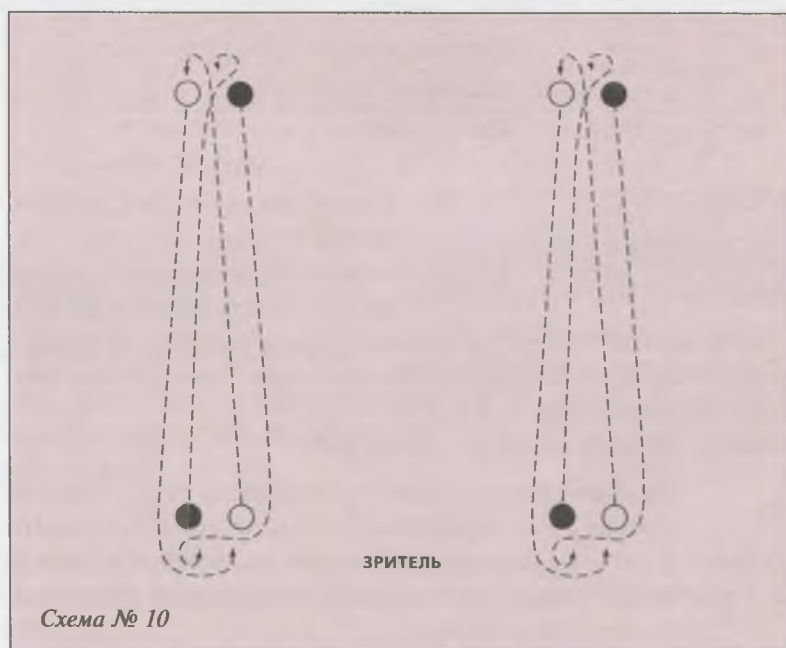
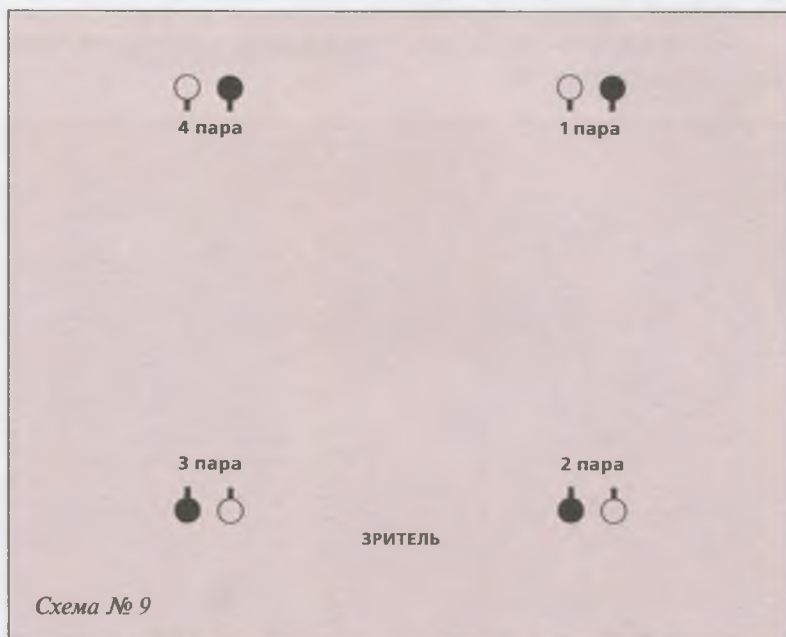
Описанные четыре такта (5 — 8-й) исполняются следующим образом:

5-й такт. Три glissé с правой ноги.

6-й такт. Три маленьких менуэтных шага (на низких полупальцах), начиная левой ногой, поочередно (четвертями).

7 и 8-й такты. Полное повторение пятого и шестого тактов.

На последнюю четверть восьмого такта все встают в III позицию с правой ноги.



Восьмая фигура

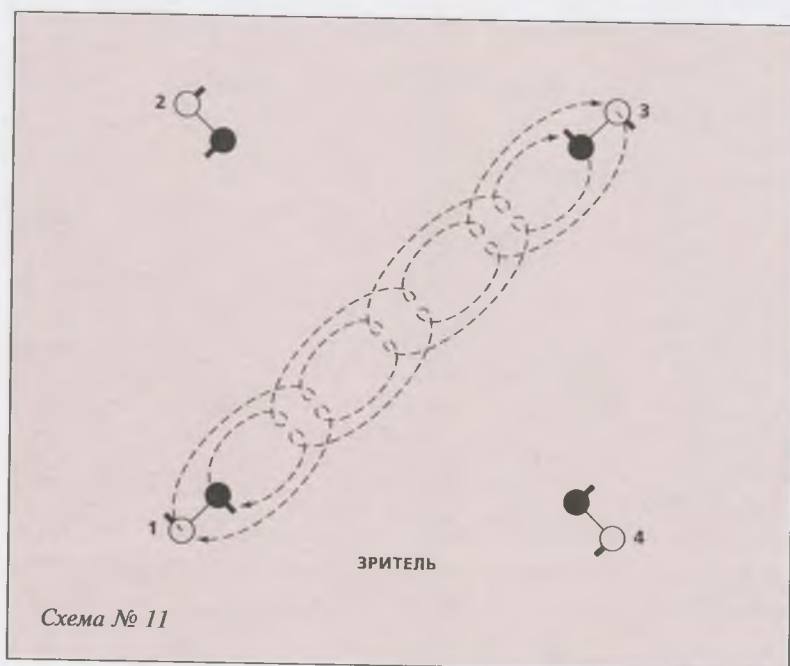
Полное повторение седьмой фигуры с возвращением на свои места.

На последней четверти восьмого такта кавалеры и дамы встают правым плечом друг к другу.

Левые руки согнуты в локте и находятся за спиной, правые — вытянуты в сторону и берутся за левую. Правые руки — рука под руку.

У кавалеров — III позиция, левая нога впереди, а у дам — III позиция, правая нога впереди.

Голова и корпус слегка отклоняются назад с поворотом головы к партнеру (рис. 54).



Девятая фигура

На протяжении всей девятой фигуры сохраняется для всех пар позировка, указанная в конце восьмого такта восьмой фигуры.

На первые четыре такта первая пара, меняясь местами с третьей парой, делает переход по диагонали. Левая сторона проходит впереди (схема № 11).

1-й такт. Кавалер начинает с левой ноги.

На «раз», «два», «три» — три glissé в левую сторону (третье glissé удлиненное). При окончании третьего glissé — одновременный поворот на левой ноге вправо на 180°. Правая нога подтягивается к левой ноге впереди нее в III позиции.

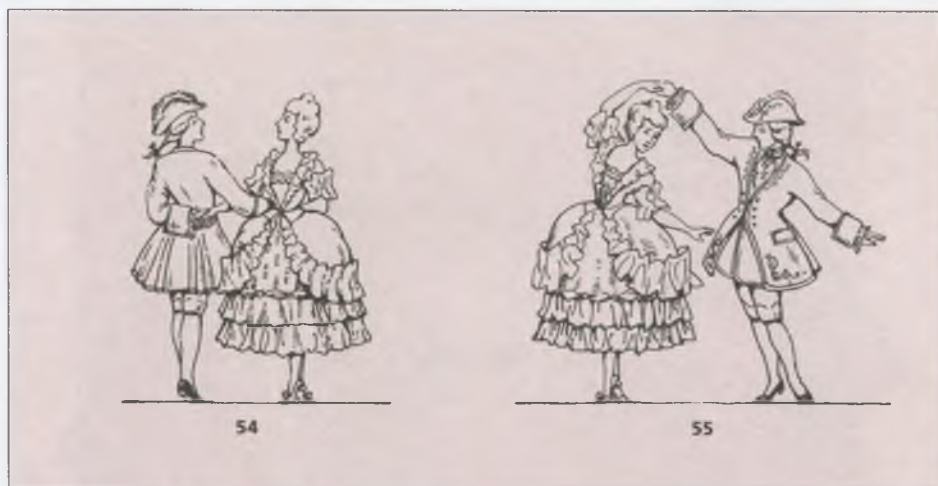
Дама проделывает то же, начиная с левой ноги.

На «раз», «два», «три» — три glissé в правую сторону. При окончании третьего glissé одновременный поворот на правой ноге впереди нее в III позиции.

2-й такт. Полное повторение первого такта с другой ноги, с поворотом в ту же сторону.

3 и 4-й такты. Полное повторение первого и второго тактов.

На первые четыре такта вторая и четвертая пары находятся на своих местах, исполняя первый — четвертый такты третьей фигуры.



5 — 8-й такты. Третья и первая пары полностью повторяют первые четыре такта третьей фигуры.

Для второй и четвертой пары полное повторение первых четырех тактов третьей и первой пары данной фигуры.

Десятая фигура

Полное повторение девятой фигуры.

На последнюю четверть восьмого такта кавалер, опустив руки, встает по кругу лицом вправо в III позицию, правая нога впереди; дама встает лицом к центру круга в III позицию, правая нога впереди.

Руки

Кавалер правой рукой берет правую руку дамы. Руки поднимаются на III позицию. Левые руки слегка отведены от корпуса (рис. 55).

Одиннадцатая фигура

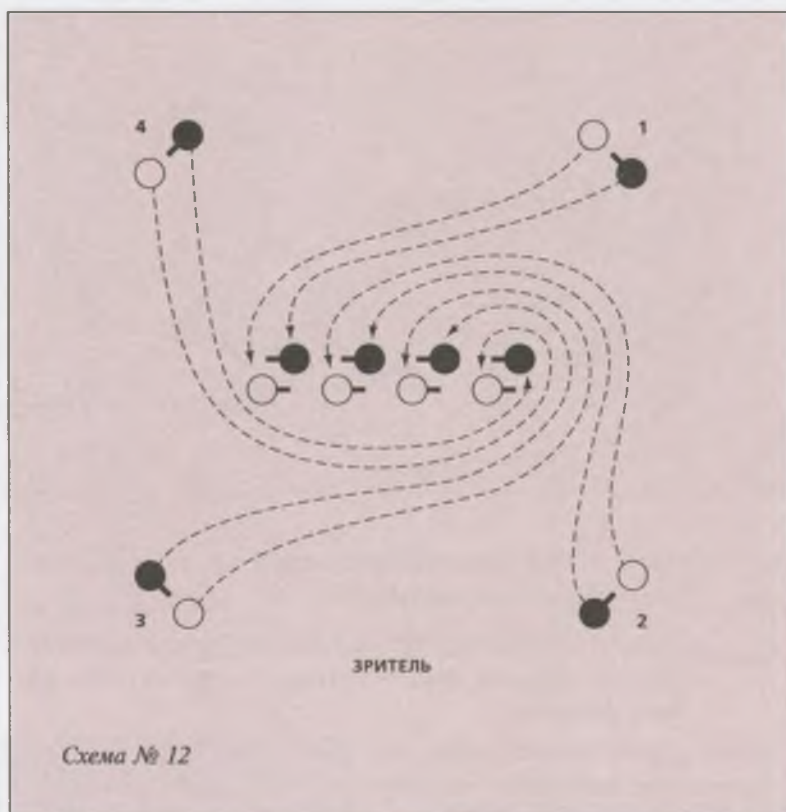
На протяжении восьми тактов кавалеры идут вальсообразным движением вперед, начиная с правой ноги (схема № 12).

Голова и корпус у кавалера имеют небольшой наклон влево и обращены в сторону своей дамы.

Дама во время исполнения вальса на первом такте поворачивает голову влево, с наклоном корпуса в ту же сторону.

На втором такте голова и корпус — в исходном положении.

На последнюю четверть восьмого такта дамы и кавалеры, опустив руки, встают лицом друг к другу. Кавалеры — к точке № 3, дамы — к точке № 7.



Двенадцатая фигура

На первые четыре такта кавалеры и дамы расходятся в разные стороны, исполняя первый — четвертый такты второй фигуры (см. схему № 3, с. 79).

На вторые четыре такта кавалеры и дамы встречаются друг с другом простым па менуэта.

На последнюю четверть восьмого такта кавалеры и дамы встают лицом друг к другу. Кавалеры — к точке № 1, дамы — к точке № 5.

Руки

Кавалер правой рукой берет правую руку дамы. Руки обоих поднимаются в III позицию. Левые руки слегка отведены от корпуса.

Голова и корпус кавалера имеют небольшой наклон влево, лицо обращено в сторону дамы (см. схему № 4).

Финал

На первые четыре такта полное повторение первого — четвертого тактов одиннадцатой фигуры.



Все пары идут по направлению к зрителю.

5-й такт. Опустив руки, на «раз» — встают лицом друг к другу и поднимаются на полупальцы.

На «два» — пауза.

На «три» — опускаются с полупальцев.

6 и 7-й такты. Все танцующие исполняют реверанс друг другу.

Руки

На первую четверть седьмого такта правая рука открывается в сторону с обращением к партнеру, левая рука опускается и слегка отведена от корпуса.

Голова и корпус отклоняются назад, с легким поворотом головы вправо, с обращением к партнеру.

Менуэт.

С фотографии Сантоньи. Париж

АЛЕМАНДА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Музыкальный размер $4/4$

Здесь приводятся фрагменты французской алеманды, весьма популярного салонного танца середины XVIII века.

Из многочисленных фигур алеманды, часто повторяющихся одна другую, выбраны наиболее характерные, демонстрирующие, как руки танцующих из обычного положения вдоль тела впервые поднялись наверх. Эта свобода рук и является наиболее характерной чертой алеманды. Позднее, в гавоте, руки стали еще более танцевальны.

Первая фигура — 8 тактов

Исходное положение; кавалер держит даму правой рукой за левую руку. Кавалер в IV позиции — правая нога впереди и касается пола вытянутыми пальцами. У дамы — левая нога впереди. Первые два движения оба исполняют, держась за руки немного ниже уровня талии.

1-й такт. Дама — *sissonne* на правую ногу, одновременно левая нога выносится вперед, *tombé* на левую ногу. Кавалер — то же движение, но с другой ноги.



2-й такт. Повторяется то же движение с другой ноги. После первых двух движений отпускают руки; поворачиваясь, дама идет направо по полукругу, а кавалер — налево по полукругу.

3-й такт. Повторяется *sissonne* и *tombé*, дама с правой ноги, кавалер с левой ноги.

4-й такт. Повторяется то же с другой ноги. Сделав полукруг, встают лицом друг к другу в I позицию.

5-й такт. Дама делает маленькое *jeté* с левой ноги в сторону.

6-й такт. *Assemblé* правой ногой в сторону.

7-й такт. Одно *pas de bourrée*.

Алеманда.

С гравюры Г. Альдегревера, 1538

8-й такт. Шаг правой ногой назад; левая нога отставляется в сторону на носок, по направлению к кавалеру, который полностью пополнил все предыдущие па, но с другой ноги.

**Вторая фигура —
8 тактов**

1 и 2-й такты. Дама идет навстречу своему кавалеру двумя основными па алеманды: *sissone* на правую ногу и *tombé* на левую ногу (1-й такт), то же с другой ноги (2-й такт). Кавалер делает то же самое, но с другой стороны.

3 и 4-й такты. Оба встают правым плечом друг к другу и берутся за руки крест-накрест следующим образом: кавалер правой



рукой берет левую руку дамы, которую она держит за спиной, а своей левой рукой, также находящейся за спиной, держит правую руку дамы. В этом положении на третий и четвертый такты идут основным па алеманды по кругу, левым плечом вперед, т. е. продолжают то, что делали на первый и второй такты этой фигуры.

5 и 6-й такты. *Pas de bourrée*, и руки отпускаются.

7-й такт. Дама — *assemblé* с левой ноги в сторону, кавалер — с правой ноги в сторону.

8-й такт. Оба делают шаг назад: дама правой ногой, причем левая нога остается впереди с вытянутыми пальцами по на-

правлению к кавалеру; кавалер — шаг назад левой ногой, а правая нога остается впереди также с вытянутыми пальцами по направлению к даме.

Повторение второй фигуры — 8 тактов

Полностью повторяется все описанное выше, но встают левым плечом друг к другу, держа правые руки за спиной и взявшись крест-накрест левыми руками. Движение до своих мест по кругу влево, правым плечом вперед.

Третья фигура — 16 тактов

Повторяется рисунок второй фигуры, но при другом положении рук: оба опять сходятся правым плечом, но берутся левыми руками наверху, а правыми внизу; во второй половине фигуры соединяют правые руки наверху, а левые внизу и возвращаются на свои места. Положение рук наверху впервые встречается именно в алеманде. Отсюда и пошло мнение, что алеманда раскрепостила руки танцующих. Гавот, появившийся вслед за алемандой, придал еще большее значение движениям рук.

ЖИГА

Музыкальный размер $\frac{6}{8}$

Этот салонный танец конца XVII и начала XVIII века целиком заимствован из народных шотландских жиг. Если снять в этом танце классическую закономерность танцевальных движений и исполнять их тяжелее и больше на полу, чем в воздухе, то сразу же во французской жиге обнаружатся характерные черты популярного народного шотландского танца*.

Салонная жига, кроме классических танцевальных форм, отличается от шотландских народных жиг еще и музыкальными темпами. Шотландские жиги — очень быстрые танцы, а французские жиги имеют музыкальный размер $\frac{6}{8}$, в них нет характерного акцентирования сильных и слабых долей такта, свойственных шотландской жиге.

Жига была своего рода этапом в развитии салонных танцевальных форм. На фоне торжественных менуэтов и величественных паван жига, благодаря своему сравнительно скорому музыкальному темпу, позволяла находить новые танцевальные поло-

* Описание французской жиги мы даем по кн.: *Feillet M. Recueil de danses. 1700. С. 8.*

жения, выгодно отличавшиеся от размеренных и замедленных торжественных танцев.

Жигу танцевали одна, самое большое две пары, причем в течение всего танца исполнители не соединяли рук.

В жиге кавалер и дама исполняют одни и те же движения, только начинают с разных ног. Дама в течение всего танца легко поддерживает руками края платья. У кавалера руки отведены от корпуса, плавно и невысоко поднимаясь и опускаясь, они сопровождают движение ног.

Исходное положение — IV позиция на *croisé*, причем у дамы впереди левая нога (пальцы и подъем вытянуты), а у кавалера впереди правая нога (рис. 56).

Нижеследующее описание движений дается для дамы. Кавалер делает все то же, но с другой ноги и в другую сторону.



Первая фигура — 16 тактов

Танцующие исполняют каждый в свою сторону (дама — вправо, а кавалер — влево) удлинённый круг (овал) следующими танцевальными па и приходят на свои места.

1 — 3-й такты. Дама *sissonne tombée* на левую ногу (рис. 57), потом на правую (рис. 58) и снова на левую ногу. Кавалер делает то же, начиная с правой ноги.

4-й такт. *Pas de bougée* дама начинает правой ногой назад и заканчивает его вперед.

5 и 6-й такты. Дама делает два маленьких *jeté*, начиная левой ногой.

7-й такт. Дама — *assemblé* левой ногой с поворотом на 180° вправо.

8-й такт. Дама выводит левую ногу вперед в IV позицию *croisé* (рис. 59). Кавалер делает то же, но с другой ноги.

9 — 16-й такты. Полное повторение первых восьми тактов с возвращением на свое место.

Можно еще раз повторить все шестнадцать тактов первой фигуры и еще раз описать овал. На этот раз дама движется в левую сторону, проходя впереди кавалера, а кавалер — в правую, но все с той же ноги, как и первые шестнадцать тактов.

Вторая фигура — 16 тактов

1 и 2-й такты. Дама *sissonne tombée* с левой ноги влево, как бы сходясь с кавалером, и *pas de bourgée*, начиная правой ногой назад и заканчивая его вперед.

3 и 4-й такты. То же вправо.

5-й такт. Дама *sissonne* на правую ногу, левая нога на воздухе в IV воздушной позиции на *effacé*.

6-й такт. Дама проходит впереди кавалера влево двумя небольшими шагами — сначала левой, потом правой ногой и ставит левую ногу вперед на IV позицию, на *stoisé* (рис. 60).

7 и 8-й такты. Повторение пятого и шестого тактов с продолжением движения по полукругу влево.



9 — 16-й такты. Полное повторение первых восьми тактов с вращением на свое место.

Кавалеры делают то же в другую сторону.

Третья фигура — 10 тактов

4 такта. *Assemblé* с правой ноги вперед в III позицию, *sissonne ouverte* на левую ногу, правая нога на II воздушной позиции. Два *pas de bourgée*, начиная правой ногой назад, заканчивая левой ногой вперед.

4 такта. Jeté с правой ноги вперед, потом coupé, *sissonne ouverte* и одно *pas de bougtée*.

2 такта. Дама делает шаг к кавалеру и реверанс.

Кавалер то же с другой ноги и в другую сторону.

**Четвертая фигура —
16 тактов**

4 такта. *Assemblé* левой ногой вперед на *croisé temps levé* на правую ногу, *assemblé* левой ногой назад, *temps levé* на левую ногу.

4 такта. *Pas de bougtée* с продвижением вперед, начиная правой ногой вперед и заканчивая левой ногой в III позиции.



4 такта. Повторение первых четырех тактов четвертой фигуры.

4 такта. *Pas de bougtée* вперед (2 такта), *glissade* вправо (1 такт). На четвертый такт *assemblé* правой ногой вперед с отскоком назад, причем левая рука поднимается вверх, а правая рука отводится в сторону.

У кавалера *glissade* влево.

На заключительном *assemblé* при отскоке танцующие поворачиваются лицом друг к другу (рис. 61).

ГАВОТ

«Книги имеют свои судьбы», — гласит латинское изречение, но его можно в какой-то степени отнести и к некоторым танцам прошлых веков.

Один из них сразу же по своем появлении завоевал всеобщее признание и любовь — это менуэт. Другие продолжали жить благодаря поддержке и влиянию придворных кругов и коронованных танцоров, почему-либо особенно хорошо исполнявших именно данный танец. С прекращением этого влияния и поддержки танец отмирал, делался музейной реликвией далекого танцевального прошлого. Такова судьба куранты. И наконец, были



танцы, появление которых можно назвать преждевременным. Не одержав при своем первом появлении победы, они долгие годы ждали своего второго рождения и только много лет спустя приобретали мировое признание, становились подлинными историческими танцами. К таким дважды рождавшимся танцам в первую очередь нужно отнести гавот, затем, спустя двести лет, его судьбу разделил вальс, появившийся в 1770—1780-х годах. Как не XVIII, а XIX век принес настоящую славу вальсу, так не XV—XVII, а XVIII век принес мировую популярность гавоту. Судя по ряду источников (выше мы приводили слова Новерра), гавот происходит из французского народного танца*.

Туано Арбо настолько точно описал гавот XVI века в своей «Орхесографии» (1588), что его можно полностью восстановить. Но музыка, приложенная им к этому танцу, весьма далека от со-

* См. указ. соч.-е, с. 9.

Гавот.

С картины Девроля «Прощеное воскресенье в Бретани», XIX в.

вершенства. Она отнюдь не украшает танец, да и сам танец не имеет тех черт, которые будут свойственны ему в конце XVII века и главным образом в XVIII веке.

Гавот XVI века так же уныл и бесцветен, как и целый ряд танцев того времени, построенных на однообразном церемониальном хождении и приветствиях — поклонах.

В XVII веке гавот существует главным образом как форма музыкальной композиции. Как танец он не имеет и половинной доли успеха менуэта. Лишь когда крупнейшие композиторы эпохи стали упорно обращаться к форме гавота, мастера танца вложили новое танцевальное содержание в выдающиеся образцы музыки гавота. Гавот занял первое место среди других танцев. Отныне благодаря сочетанию превосходной музыки с танцевальным содержанием гавот по праву может считаться историческим танцем. Живопись, поэзия, скульптура, стремясь передать дух «галантного» XVIII века, часто обращались к изображению этого характерного для эпохи танца.

Основные элементы гавота следующие:

Pas glissé. Pas chassé. Pas marché à demi-points. Pas de zephyre. Pas glissade. Pas emboité. Pas balancé. Pas assemblé. Pas jeté. Changement de pied. Entrechat quarte. Pas coupé.

Из этих основных элементов складывается композиция простейшего танцевального рисунка гавота XVIII века.

Второй гавот, характерный для начала XIX века, основан на более сложных танцевальных комбинациях; он будет описан и объяснен ниже*.

Гавот XVIII века**

Музыкальный размер $\frac{4}{4}$

Четыре танцующие пары размещены в четырех точках зала. Первая пара в точке № 2, вторая пара в точке № 4, третья пара в точке № 6, четвертая пара

в точке № 8, все лицом к центру зала.

Исходное положение танцующих: кавалер стоит слева от своей дамы. Правой рукой он держит правую руку дамы над ее головой. Левая рука кавалера держит левую руку дамы впереди своего корпуса, на уровне талии. Оба стоят в III позиции, правая нога впереди. Перед началом танца (на затакт) подъем на полупальцы. Все танцующие обращены лицом к центру зала. Корпус у танцующих имеет легкий наклон вперед, головы слегка повернуты друг к другу (рис. 62).

Первый и второй такты — движение к центру зала.

*Исполнение гавота требует соблюдения правил, обязательных в классическом танце.

** Гавот сочинен мною по материалам учебников XIX в.

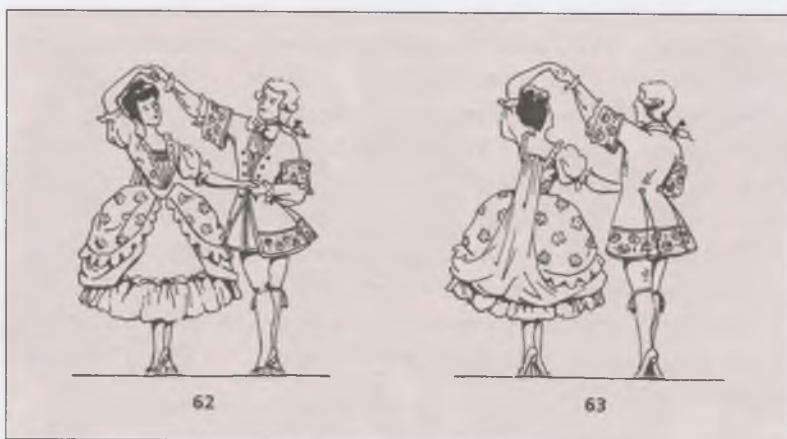
Первая фигура — 8 тактов

1 и 2-й такты. Кавалер и дама делают с правой ноги *chassé* вперед и поворот вправо, опуская правые руки и поднимая левые

руки наверх. После поворота, спиной к центру зала, — *chassé* левой ногой назад и два *pas élevé* (рис. 63).

3 и 4-й такты. Возвращение к своим точкам тремя *chassé*, с поворотом налево и с шагом назад. Во время поворота левые руки опускаются, а правые поднимаются в исходное положение. Все движения и все повороты начинаются у всех пар, у всех кавалеров и дам с одной ноги и в одну сторону. Движения рук плавные и округлые.

5 — 8-й такты. Полное повторение первых четырех тактов.



Вторая фигура — 8 тактов

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Все пары, сохраняя первоначальное положение рук и корпуса

и оставаясь по-прежнему лицом к центру, двигаются левым плечом по кругу.

1-й такт. Маленькое *pas glissade* на левую ногу с легким наклоном корпуса и головы в сторону движения. Правая нога остается впереди. *Pas sissone simple* на правую ногу, левая слегка согнута в воздухе, и корпус и голова возвращаются в исходное положение. Полностью повторить *pas glissade* и *pas sissonne*.

2-й такт. Все пары делают очень небольшое движение назад, спиной к стенам зала. *Pas chassé* левой ногой назад, *pas assemblé* правой ногой вперед и *changement de pied*, у всех левая нога остается впереди.

3-й такт. Все пары продолжают легкий отход к стенам зала. Руки и корпус в первоначальном положении. Шаг назад на пра-

вую ногу (на полупальцах), левая — назад на низком арабеске; шаг назад на левую ногу, правая назад на арабеск.

4-й такт. Все пары маленькими шагами на полупальцах двигаются вперед к центру, начиная правой ногой, потом левой и правой, а заканчивают движение в III позиции впереди левой ногой. Во время этих четырех шагов все кавалеры переходят сзади своих дам на их места, а все дамы впереди своих кавалеров на другую сторону. При переходе дамы и кавалеры не отпускают рук, а переводят правые руки вниз и плавно поднимают левые руки наверх.

5 — 8-й такты. Полное повторение первых четырех тактов, но в другую сторону, с возвращением всех пар к своим исходным точкам.



**Третья фигура
(позы гавота) — 8 тактов**

При начале движения пары стоят в четверть оборота направо так, чтобы быть лицом не к центру зала, а по кругу движения. На

первые шесть тактов третьей фигуры все пары делают ход по кругу, причем к концу шестого такта каждая пара должна успеть пройти путь до угла, лежащего по диагонали от исходного угла. Таким образом, первая пара, танцевавшая в точке №2, займет место в точке №6 и т. д. Два последних такта третьей фигуры пары выполняют уже на новых углах.

1-й такт. Все пары делают вперед три маленьких шага на полупальцах, начиная правой ногой. Остановка на правой ноге, левая на низком арабеске. На четвертую четверть этого такта движения нет — позировка (рис. 64). Во время шагов и позировки кавалеры находятся несколько сзади своих дам.

2-й такт. Такой же ход, начинают левой ногой и переводят левые руки наверх.

3-й такт. Такой же ход, начинают правой ногой и переводят обе руки вниз (рис. 65).

4-й такт. То же с левой ноги

5-й такт. То же с правой ноги, переводя левые руки наверх (рис. 66).

6-й такт. То же с левой ноги, переводя правые руки наверх.

7-й такт. Дамы отпускают руки своих кавалеров и делают четыре маленьких шага на полупальцах — правой, левой, правой, левой — к центру круга. Руки немного ниже II позиции, ладонь вниз, кисти приподняты. Кавалеры — лицом к своим дамам отступают четырьмя шагами назад.

8-й такт. Все пары одинаково и одновременно — дамы в центре круга, кавалеры по углам — делают реверанс друг другу.



Реверанс: шаг левой ногой назад в IV позицию, plié, поднимаются и переносят тяжесть корпуса на левую ногу, а на четвертую четверть такта акцентированно ставят правую ногу в IV позицию вперед с вытянутыми пальцами и подъемом.

Корпус у всех слегка наклонен вперед и влево. Головы кавалеров и дам обращены друг к другу. К началу четвертой фигуры правая нога, находившаяся в IV позиции, подтягивается в III позицию вперед.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Кавалеры и дамы делают одно *chassé* с правой ноги вперед, навстречу друг другу, подавая при этом правые руки (рис. 67). Третья и четвертая четверти этого такта — два *pas élevé*, во время которых дамы встают спиной к углам, а кавалеры — спиной к центру.

Руки продолжают оставаться наверху в III позиции в течение первых четырех тактов.

2-й такт. Кавалеры делают одно *chassé* левой ногой назад, дамы правой ногой вперед, а потом два *pas élevé* — кавалер назад, а дама вперед.

3-й такт. Все делают *chassé* и два *pas élevé** — кавалеры лицом к углам, дамы лицом к центру. Во время *pas élevé*, как и в первом такте, меняются местами: кавалеры встают лицом к центру, дамы — спиной к центру.

4-й такт. Все делают *chassé* и *pas élevé*: кавалеры лицом к центру, дамы спиной к центру. *Pas élevé* без перемены местами, как во втором такте. В продолжение этих четырех тактов правые руки танцующих все время находятся



наверху в III позиции, а левые отведены от корпуса на II позицию.

5-й такт. *Balancé-gavotte* — кавалеры подают левые руки своим дамам. Все одинаково делают маленький шаг правой ногой вправо, левая приставляется в III позицию, вновь маленький шаг вправо, и левая нога мягко выносится вперед в IV воздушную позицию. В это время танцующие поднимают левые руки в III позицию, головы наклонены к правому плечу (рис. 68, 69).

6-й такт. Полное повторение *balancé-gavotte* влево, подавая друг другу правые руки.

7-й такт. *Balancé-menuet* — вперед под правую руку, а при шаге назад кавалер отпускает правую руку дамы.

8-й такт. Кавалеры и дамы делают два маленьких шага навстречу друг другу и становятся в первоначальное положение гавота.

* Здесь и далее мы помешаем французские названия отдельных па в единственном числе.

Пятая фигура — 8 тактов

1-й такт. Пары стоят левым плечом к центру и одинаково исполняют три *pas de bourgée*, начиная попеременно левой но-

гой, потом правой и снова левой; заканчивают правой ногой вперед.

2-й такт. Все одинаково дегажируют на левую ногу, а правую акцентированно ставят в IV позицию. Пальцы и подъем вытянуты. Все делают небольшое *plié* на левую ногу.

3-й такт. Все пары делают по кругу вперед четыре маленьких шага на полупальцах. Руки (правые) продолжают оставаться наверху.

4-й такт. Все пары, продолжая движение вперед по кругу до сво-



их мест, с которых начался танец, делают четыре *pas emboité* или четыре маленьких *jeté*, начиная правой ногой. Правые руки при окончании *pas emboité* опускаются, и каждый кавалер берет правой рукой левую руку дамы.

5-й такт. Все пары из своих точек лицом к центру делают три маленьких шага вперед, начиная с правой ноги. На четвертую четверть такта пауза в III позиции на полупальцах.

6-й такт. Реверанс в положении *dos á dos*, опускаются с полупальцев. Дамы проводят правую ногу через I позицию в IV, дегажируют на нее и делают *plié*; левая нога в IV позиции вытянута вперед. Корпус слегка откинут назад к левому плечу. Кавалеры полностью повторяют то же, но с левой ноги.

7-й такт. Дамы делают вперед к центру, начиная левой ногой, три маленьких шага, потом *assemblé soutenu* с правой ноги с поворотом налево, спиной к центру. Кавалеры делают

назад к своим углам четыре маленьких шага на полупальцах, начиная с правой ноги и не очень отдаляясь от своих дам.

8-й такт. Заключительный реверанс. Дамы спиной к кругу и центру, а кавалеры лицом к своим дамам и спиной к своим углам (рис. 70).

Фрагменты гавота XIX века

Contretemps — один из самых красивых и характерных элементов гавота*. Правильное исполнение contretemps сообщает танцу тот стиль, который свойствен гавоту.



Contretemps не представляет технической танцевальной трудности: здесь игра корпуса («противодвижение», контрдвижение) сочетается с довольно несложными танцевальными ходами.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На затакт — plié.

На «раз» — небольшой glissade вправо, левая нога назад в III позиции, левое плечо выносится сильно вперед, plié.

На «два» — плавный подъем на правой ноге на полупальцы, левая нога, мягко глиссируя из III позиции (сзади), через II воз-

* Этот гавот, по-видимому, сочинен Вестрисом-отцом и видоизменен его сыном. Он зафиксирован в обработке учителей бальных танцев с начала XIX в. под названием «гавот Вестриса».

душную позицию переводится вперед в III позицию на *plié*. Одновременно с движением левой ноги правое плечо сильно выносится вперед.

На третью и четвертую четверти такта — движение повторяется в другую сторону.

Движение *contretemps* как вправо, так и влево должно быть чрезвычайно связным, ровным, — только тогда оно может быть непринужденным и легким. Руки и голова также принимают участие в этом движении. При *glissade* вправо левая рука плавно идет наверх в III позицию, а правая на II позицию, голова поворачивается к руке, находящейся наверху. При *glissade* влево — наоборот. Если не выдержать точного рисунка рук, из этого движения ниче-



го, кроме дерганья, не получится. Поэтому в подобном случае следует исполнять *contretemps* просто отведя руки от корпуса в стороны. Полная согласованность движений ног, корпуса, головы и рук необходима здесь больше, чем в любом другом движении гавота.

**«Голубиные крылья» —
ailes de pigeon**

Здесь, как и в предыдущем движении, руки играют большую роль, имитируя взмах голубиного крыла. Движение ног односложно: небольшой шаг назад на невысоких полупальцах, с выводом свободной ноги на низкий арабеск, сопровождающийся каждый раз легким, мягким взлетом рук. После арабеска, опускаясь с полупальцев, следует опускать руки, при шаге назад — подъем на полупальцы и взмах руками. Вторая разновидность движения ног — вместо шага делать небольшой прыжок назад (*jeté*), также сопровождая его взмахом рук.

Обыкновенно это па служит концовкой какой-либо фигуры гавота. В дальнейшем, когда будет указываться это движение, следует принимать в расчет, что оно требует отхода назад со взмахом руками, а будут ли это шаги или *jeté* — не столь важно (рис. 71).

Па гавота, или венгерский шаг

Па гавота состоит из двукратного передвигания одной и той же ноги в IV воздушную позицию, вперед или назад. Нога передвигается, мягко и плавно разгибаясь, колено выворотное.

Сам по себе этот шаг напоминает характерный венгерский танцевальный шаг. Обыкновенно он исполняется не более двух раз вперед или назад с одной и той же ноги (рис. 72).

«Воздушный шаг» — pas de zephyre

Помимо легкости, этот шаг тоже требует некоторого контрдвижения корпусом.

Исходное положение — III позиция, правая нога вперед.

На «раз» — правая нога дегажирует вперед (шаг), а левая, немного согнутая, подтягивается к правой и на «два» проводится вперед в IV позицию на кончиках пальцев, причем в то же время правое плечо выдвигается вперед.

Гавот XIX века

Музыкальный размер 4/4

Четыре танцующие пары образуют каре. Против первой пары встает вторая пара, направо от первой — третья пара и налево от первой — четвертая пара.

Перед началом гавота музыка исполняет шестнадцать тактов менуэта: на первые восемь тактов танцующие занимают свои места, а на вторые восемь тактов танцующие исполняют первую фигуру менуэта (поклон общий и поклон кавалера своей даме), после чего все пары встают на свои места. Кавалер правой рукой держит левую руку дамы.

Начинают танец первая и вторая пары. Кавалеры и дамы начинают одинаково, с одной ноги.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Первая фигура — 8 тактов

2 такта. Одно *jeté* на левую ногу (рис. 73), *assemblé* правой ногой вперед, *changement de pied*, *assemblé* левой ногой вперед. За-

канчивается движение в III позиции, левая нога впереди. Все эти прыжки не очень большие, но должны быть правильными с точки зрения классического танца.

2 такта. Три *jeté* (первое на правую ногу) с отступлением назад и *assemblé* левой ногой назад.

4 такта. Полное повторение первых четырех тактов.

Во время первой фигуры танцующие слегка обращены лицами друг к другу.

**Вторая фигура
(chassé croisé) —
8 тактов**

2 такта. Кавалеры первой и второй пары сзади своих дам делают одно chassé с правой ноги и два pas élevé на место своей дамы.

Правая нога впереди в III позиции. Дамы первой и второй пар исполняют полностью все то же и с той же ноги, выдвигаясь вперед своих кавалеров на их места.

2 такта. Три pas ballotté.

4 такта. Полное повторение первых четырех тактов до своего места, кавалер проходит опять сзади своей дамы.

**Третья фигура —
8 тактов**

2 такта. Кавалеры первой и второй пары сзади своих дам проходят на их места, а дамы — впереди на места своих кавалеров, делая

три маленьких glissade. У кавалера впереди остается правая нога, а у дамы — левая.

2 такта. Три шага ailes de pigeon. Кавалер начинает с левой ноги, а дама с правой. Оба танцующих во время этого шага отходят немного назад и полуобращены друг к другу; после третьего шага у всех правая нога впереди.

4 такта. Полностью повторяются первые четыре такта, в течение которых танцующие возвращаются на свои места.

**Четвертая фигура
(соло кавалера) —
8 тактов**

2 такта. Кавалеры первой и второй пары соло делают по полукругу влево восемь маленьких jeté, заводя левое плечо и доходя до своей дамы.

2 такта. Оба кавалера, дойдя до своих дам, сразу отступают назад, делая шесть маленьких jeté и assemblé назад левой ногой.

2 такта. Поклон. Кавалеры вправо, дамы отвечают.

2 такта. Кавалеры первой и второй пары делают одно chassé с правой ноги, а два pas élevé к своему месту и полпируэта на правой ноге; левая нога сзади на IV позиции. Заканчивается в III позиции, правая нога впереди.

**Пятая фигура —
8 тактов**

2 такта. Кавалеры и дамы, повернувшись лицом друг к другу, начиная с правой ноги, делают три pas balloté.

2 такта. Contretemps. Оба танцующих начинают вправо (рис. 74).

4 такта. Повторение первых четырех тактов.

**Шестая фигура —
8 тактов**

2 такта. Полностью повторяются первые два такта первой фигуры.



73



74



75

2 такта. Обе дамы делают три jété и assemblé, но с переходом к кавалеру визави, по его левую руку.

4 такта. Повторение первых четырех тактов.

**Седьмая фигура —
8 тактов**

2 такта. Кавалеры и дамы первой и второй пары поворачиваются лицом друг к другу, contretemps вправо и влево (рис. 75).

2 такта. Все кавалеры проходят сзади своих дам двумя *pas zephyre*, начиная с правой ноги. По окончании второго *pas zephyre* каждый кавалер должен встретиться с дамой визави.

Все дамы начинают ход впереди своих кавалеров и встречаются с кавалерами визави.

2 такта. *Contretemps* с визави, начиная вправо.

2 такта. Все танцующие делают три *jeté* и *assemblé*, начиная левой ногой назад. С помощью этих трех *jeté* нужно возвратиться на свои места, двигаясь спиной.

**Восьмая фигура —
8 тактов
Па гавота,
или венгерский шаг**

2 такта. В этой фигуре принимают участие все четыре пары.

Кавалеры левой рукой берут левую руку дамы, правая рука на талии дамы. Все двигаются по

полукругу вправо к месту визави: два па гавота вперед с правой ноги и с поворотом на 180° вправо — и делают два па гавота с левой ноги назад, с поворотом на 180° .

2 такта. Все танцующие делают три *jeté* вперед и одно *assemblé* левой ногой назад. Этот ход заканчивается уже на месте визави.

4 такта. Повторение первых четырех тактов, и вся фигура заканчивается на своих местах.

По окончании восьмой фигуры музыка снова исполняет восемь тактов менуэта, в течение которых все танцующие пары вновь отдают поклоны общие и друг другу, после чего занимают свои места.

Продолжается гавот для третьей и четвертой пары — полностью все восемь фигур. Последнюю (восьмую) фигуру танцуют все четыре пары, после чего в последний раз исполняются восемь тактов менуэта и заканчивается весь танец.

КОНТРДАНСЫ

Контрдансы в качестве салонного танца впервые появились в Англии еще в XVII веке и оттуда были заимствованы всеми европейскими народами*. Контрданс — по-английски *country dance* — означает сельский танец. Подобно большинству других танцев, он имеет своим первоисточником деревенские на-

* М. Друскин в цитированной книге утверждает, что первый учебник контрданса в Англии выпущен в 1650 г., а во второй четверти XVIII в. контрданс находит отражение во французской литературе.

родные танцы, которые нередко, после переработки, приобретали права гражданства в салонах. Успех контрдансов объясняется прежде всего тем, что они вовлекали в танцы всех желающих танцевать, тогда как старые танцы типа паваны, менуэта и т. п. исполнялись очень ограниченным количеством пар (одна — две пары). Кроме того, контрдансы по своему темпу и танцевальному содержанию были интереснее и живее, чем указанные выше торжественные церемониальные танцы. Отсюда и большой успех контрдансов, которые в течение почти двух веков неизменно исполнялись на балах всех стран и всех сословий.

Весьма распространено мнение, будто контрданс (контрданс) представляет собой самостоятельный танец. Однако мнение это ошибочно. Карл Блазис в следующих словах дает точную, исчерпывающую характеристику контрданса: «Контрданс есть не что иное, как известные куплеты танца, повторяемые несколько раз; в этом танце могут участвовать все особы, составляющие собрание»*. Таким образом, *кадриль*, *гроссфатер*, *экоссез*, *англез*, *тампет*, *лансье* и т. д. являются разновидностями контрданса, число фигур которого доходит до нескольких сот. Это все те танцы, в которых принимает участие любое четное количество пар, а танцевальные фразы (куплеты) последовательно повторяются то одной, то другой линией танцующих.

Из всех видов контрданса наибольшей популярностью пользовалась *французская кадриль*, которая исполнялась четырьмя или восьмью парами, построенными в каре, и состояла из пяти фигур. При этом танцевальная техника исполнения кадрили была доведена до совершенства, а танцевальные движения были идеально законченными. Разумеется, на протяжении двух веков кадриль претерпела немало изменений; упростились переходы, постепенно исчезли маленькие *jeté* и *assemblé* и, наконец, даже *chassé* были заменены обыкновенными шагами, какими ходят в повседневной жизни. Этот когда-то столь красивый танец начал мало-помалу утрачивать свойственные ему легкость и изящество. В 1800 году танцовщик и учитель танцев Тренис ввел в кадриль еще одну весьма сложную фигуру, названную его именем, а к концу XIX века кадриль упростилась настолько, что не только не предъявлялось больше требования танцевать прекрасно, но стало даже плохим тоном танцевать музыкально*. Это знаменовало смерть танца, просуществовавшего в бальных залах почти два столетия.

* Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864. С. 205.

** Упомянутый выше московский танцовщик и балетмейстер А. Плужковский писал о кадрили 40—50-х гг. XIX в.: «Прежде ее танцевали, а ныне в ней ходят» (Ук. соч. С. 195).

Старинная французская кадриль была центром внимания и основой каждого бала. Каждое каре подбирало себе визави и контрвизави так, чтобы можно было быть спокойным за высочайшее танцевальное мастерство и за блестящее исполнение, являвшееся результатом систематического и постепенного изучения основ хореографии. В то далекое от нас время качество исполнения французской кадрили было серьезным испытанием для самолюбия исполнителей. Но не одни только танцующие получали удовлетворение от своего виртуозного исполнения: не принимающие участия в танце с удовольствием следили за ловкими и грациозными *chassé*, *assemblé* и *entrechat*. Пятая фигура, в которой кавалер танцует соло, была кульминацией всей кадрили, и наверно исполнитель этого соло чувствовал свою чрезвычайную ответственность перед законами хореографии.

Старинные, несколько претенциозные названия фигур (*Le Pantallon*, *Ètè*, *La Poule*, *La Trenis*, *La Pastourelle*) впоследствии были заменены простыми порядковыми номерами.

Перед кадрилию музыка обыкновенно играет восемь или шестнадцать тактов (ритурнель), которые уведомляют танцующих, что им пора занять свои места. После того как танцующие заняли свои места, музыка играет интродукцию (8 тактов). Такую интродукцию играли перед каждой фигурой кадрили.

Кадриль

Четное количество пар выстраивается по длине зала в две линии: пара против пары.

Первая фигура — 40 тактов

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

8 тактов. Интродукция. После первых двух тактов интродукции кавалеры и дамы каждой пары поворачиваются лицом друг к другу и отдают поклон: кавалеры вправо на третий и четвертый

такты, а дамы вправо на пятый и шестой такты. На седьмой и восьмой такты дамы и кавалеры встают рядом и подают друг другу руки.

8 тактов. Английской цепью (*chaîne anglaise*) называется переход двух пар визави на сторону визави и обратно на свое место. Дамы каждый раз пропускаются в середине, причем кавалер крестообразно переходит сзади своей дамы, чтобы занять место слева от нее. Такое же возвращение со стороны визави на свое место называется *demi-chaîne anglaise*. *Chaîne anglaise* исполняется тремя *chassé* с по-

воротом налево (третья форма *chassé*).^{*} Дамы полностью повторяют третью форму *chassé* Б, а кавалеры — три *chassé* и два *pas élevé* и остаются в центре, лицом к своим дамам.

В начале XIX века *chaîne anglaise* выполнялся следующим образом: пары правой и левой стороны шли навстречу одна другой; кавалеры правой стороны подавали правую руку даме визави и, пропустив даму вперед, левую руку подавали своей даме. Таким образом получалась цепь из танцующих, чем и объясняется название, данное этому переходу на сторону визави и обратно.



8 тактов. *Chassé croisé* и тур^{*} за руки со своей дамой до своего места (*chassé croisé* всегда делается левым плечом к даме). *Chassé* и тур за руки, три *chassé* вперед, начиная правой ногой (четвертая форма *chassé* А).

8 тактов. *Chaîne des dames*. Дамы непрерывным *chassé* идут вперед, подавая друг другу правую руку, а левую кавалеру визави, с которым делают тур, потом так же возвращаются обратно.

8 тактов. *Demi-promenade*. На первые четыре такта кавалер берет правой рукой правую руку своей дамы, а сверху левой рукой левую руку дамы. Кавалер и дама, взявшись за руки, идут накрест на сторону визави, встречаясь правым плечом (третья форма *chassé* Б). На следующие че-

^{*} См. с. 166, в главе «Преподавание элементов бального танца» — «формы *chassé*».

^{**} Под *туром* мы понимаем вращение с передвижением по сцене, в отличие от пируэта — вращения на месте.

тыре такта — обратно *demi-chainé anglaise*. Дамы проходят в середине, кавалеры крестообразно сзади своих дам.

**Вторая фигура* —
32 такта**

Музыкальный размер $2/4$

8 тактов. Интродукция и поклоны.
16 тактов. *En avant deux*. Кавалеры одной стороны и дамы визави исполняют *chassé* (первая форма *chassé Б* полностью), за-



тем у каждого переход на сторону визави правым плечом (третья форма *chassé*, у дамы — Б, у кавалера — А) и *double chassé* до своей пары, к которой нужно встать лицом.

8 тактов. *Chassé croisé* и тур за руки до своего места, как и в первой фигуре.

24 такта. Повторяются для следующих пар.

**Третья фигура —
40 тактов**

*Музыкальный размер $3/4$
или $6/8$*

8 тактов. Интродукция и поклоны.
8 тактов. *Traversé*. Кавалер одной стороны и дама визави переходят на сторону визави и обратно, подав друг другу правую руку, а

*Очень старое описание второй фигуры кадрили содержало в себе такой рисунок, который требовал на его исполнение 28 тактов, что антимузыкально. В 1830 г. выдающиеся мастера танца исправили этот недостаток, и вся фигура имеет 32 такта.

левую руку — своей паре. Таким образом, создается цепь из двух танцующих пар. Этот переход выполняется третьей формой *chassé Б* (поворот налево) для дам и третьей формой *chassé А* (поворот направо) для кавалеров. Другими словами, поворачиваться следует всегда лицом к стоящему на своем месте кавалеру или даме и отдать им легкий поклон головой.

4 такта. *Balancé*. Вся цепь делает *chassé* и два *pas élevé* — кавалеры спиной, дамы лицом (2 такта) и то же — дамы спиной и кавалеры лицом (2 такта).

4 такта. *Demi-promenade*. Кавалеры каждой пары, держа левую руку своей дамы, правым плечом переходят на сторону визави (третья форма *chassé Б*).

8 тактов. *En avant deux*. Кавалер и дама визави, начинавшие фигуру, исполняют *chassé* (первая форма *chassé Б* полностью).

4 такта. *En avant quatre*. Все пары делают *chassé* вперед и два *pas élevé*, а потом то же назад.

4 такта. *Demi-chaîne anglaise*. Возвращение на свое место (третья форма *chassé Б*). Кавалеры проходят крестообразно, сзади дамы.

32 такта. Полное повторение всего вышеописанного остальными кавалерами и дамами визави.



**Четвертая фигура* —
32 такта**

Музыкальный размер 2/4

8 тактов. Интродукция и поклоны.

4 такта. Все пары правой стороны — *chassé en avant et en arrière* (первая форма *chassé Б*, только вперед и назад).

4 такта. Все пары правой стороны — вперед.

Дамы — третья форма *chassé Б* на сторону визави, кавале-

* Как было указано выше, этой фигуре кадрили присвоено имя сочинившего ее учителя танцев Трениса.

леры — первая форма *chassé* Б вперед и назад. Таким образом кавалеры провожают своих дам на сторону визави, где их дамы занимают место с левой стороны кавалера визави.

4 такта. Обе дамы, пропуская танцующего* кавалера в середине, проходят на сторону визави (третья форма *chassé* Б), причем танцующая дама пропускает даму визави вперед, а сама крестообразно сзади нее проходит на свое место.

4 такта. *Double-chassé*. Дама визави и танцующий кавалер дела-



ют *double-chassé* и возвращаются на свои места, но не доходят до них и остаются лицом к своей паре.

4 такта. *Chassé croisé* со своими партнерами.

4 такта. Тур за руки со своей дамой до своего места.

32 такта. Полное повторение всего вышеописанного для другой стороны.

Пятая фигура — 40 тактов

Музыкальный размер 2/4

8 тактов. Интродукция и поклоны.

8 тактов. Все пары правой стороны делают *chassé* вперед и назад (первая форма *chassé* Б, только вперед и назад) — четыре такта.

Потом все пары — вперед (дамы — третья форма *chassé* Б, кавалеры — первая форма *chassé* Б, вперед и назад).

* Танцующим мы называем того, кто первым начинает фигуру.

Таким образом кавалеры провожают своих дам на сторону визави, где их дамы занимают места с левой стороны кавалера визави. Кавалеры визави подают подошедшей даме левую руку, а своей даме правую.

8 тактов. En avant trois. Кавалер и обе дамы делают вперед одно chassé и два pas élevé, потом то же назад и повторяют еще раз все полностью.

8 тактов. Соло кавалера. Танцующий кавалер делает вперед chassé и два pas élevé, то же назад и еще раз вперед. Поклон налево даме визави и поклон направо своей даме. Все подают друг другу руки, образуя круг из двух пар.

4 такта. Полуоборот влево — chassé, с правой ноги два pas élevé chassé левой ногой назад и два pas élevé так, чтобы танцующие пары разошлись на чужие стороны.

4 такта. Demi-chaîne anglaise. Пары проходят на свои места. Дамы в середине; кавалеры идут крестообразно позади своих дам (третья форма chassé Б).

32 такта. Повторение всей фигуры другой стороной.



**Шестая фигура
(галоп*) — 48 тактов**

Музыкальный размер 2/4

8 тактов. Интродукция и поклоны.

4 такта. Все пары навстречу друг другу исполняют па галопа: дамы все время правой ногой вперед, левой назад (четыре glissé вперед, четыре назад), а кавалеры левой ногой вперед и правой назад.

4 такта. Повторение, но только с той разницей, что при встрече с парой дама визави переходит к кавалеру визави и продолжает галоп вперед, до места кавалера, поворачиваясь так, чтобы встать лицом к своему покинутому месту. При переходе к кавалеру визави она занимает место справа от него и кладет свою левую руку на его правое плечо.

4 такта. Галоп вперед и назад.

* Эта фигура до 40-х гг. XIX в., т. е. до популяризации галопа, имела иное содержание.

4 такта. Галоп вперед и переход на свое место к своему кавалеру.

Это все занимает 16 тактов.

8 тактов. Все дамы исполняют первую форму *chassé* Б полностью.

4 такта. *Traversée*. Все дамы переходят на сторону визави (третья форма *chassé*) с поворотом в сторону стоящих на месте кавалеров.

4 такта. Все дамы делают *double chassé* обратно до своего места.

8 тактов. *Chassé croisé* со своей парой и тур за руки до своего места.

Полное повторение галопа.



Затем все кавалеры выполняют все то, что выполнили дамы.

8 тактов. *Chassé croisé* со своей парой и тур за руки до своего места.

Кавалеры кланяются своим дамам, дамы отвечают.

В старых французских кадрилих вместо двух *pas élevé* исполнялись *jeté*, *assemblé*, следовавшие после *chassé* вперед, а если *chassé* делалось назад, то после него делали два *pas emboité* назад или *assemblé* вперед и *entrechat quatre*. Заканчивались все фигуры *double assemblé* левой ногой вперед и назад.

При всех выходах вперед и при всех встречах как с визави, так и со своей дамой обязателен легкий поклон головой.

При *traversée* (т. е. при переходе на сторону визави) следует занимать место, освобожденное танцующим партнером, и отдавать легкий поклон партнеру, находящемуся на своем месте.

В русских кадрилих имелось существенное отличие от французских: вместо *chassé croisé* танцевали вальс с переходом каждой пары на сторону визави и обратно.

Сентиментальная кадриль.

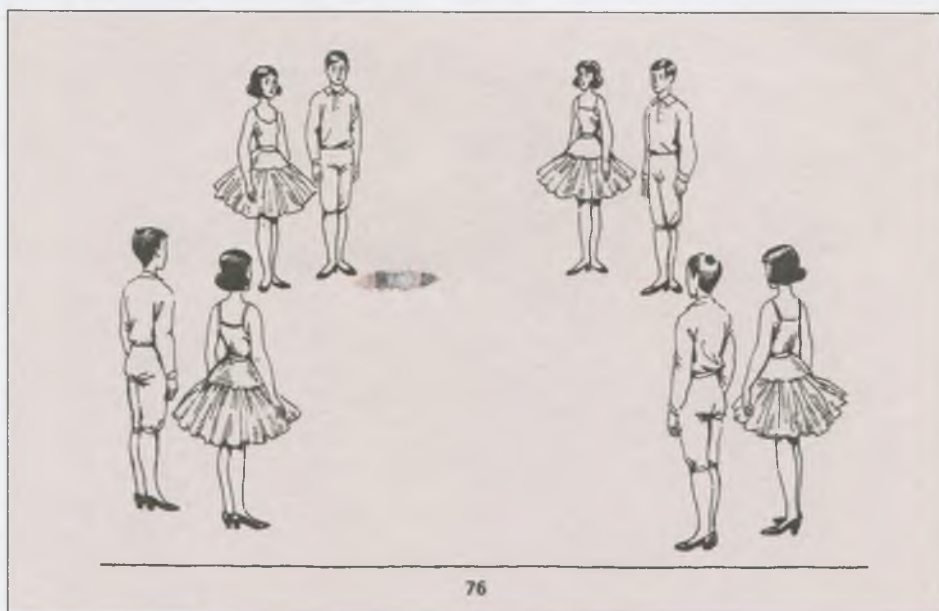
С литографии Вернье

Лансье

В 50-х годах XIX века вошел в моду новый английский танец: лансье. В основу лансье положен квадрат — каре (рис. 76), подобно старинным французским кадрилиам: первая и вторая пара — визави, третья и четвертая пара — контрвизави. Против первой пары занимает место вторая пара, направо от первой пары третья пара и налево от первой пары четвертая пара.

Лансье состоит из пяти фигур:

Первая фигура — La Dorset.



Вторая фигура — La Victoria.

Третья фигура — Les Moulinets.

Четвертая фигура — Les Visites.

Пятая фигура — Grande chaîne ou Les Lanciers.

Перед каждой фигурой исполняется интродукция (8 тактов), за исключением последней фигуры, которая начинается прямо с танца.

Первая фигура

Музыкальный размер $6/8$

8 тактов. Интродукция. Первые четыре такта все танцующие ожидают, на пятый и шестой такты кавалеры и дамы делают по-

клон друг другу вправо, на седьмой и восьмой такты они занимают свои места.

8 тактов. Кавалер первой пары и дама второй пары делают *chassé*

вперед и два *pas élevé*, *chassé* назад и два *pas élevé*; затем, подав друг другу правые руки, исполняют *chassé* по кругу вправо (четвертая форма *chassé A*) на *croisé* до своего места (рис. 77). Придя на свое место, кавалер подает правую руку своей даме, а дама левую руку своему кавалеру.

8 тактов. *Traversée*. Первая и вторая пары переходят на стороны визави: кавалер — третьей формой *chassé A*, дамы — третьей формой *chassé B*, причем первая пара пропускает в середине вторую пару. Перейдя на сторону виза-



ви и повернувшись лицом к своему покинутому месту, кавалеры находятся с правой стороны своих дам и подают им левые руки для возвращения на свое место. Возвращаясь на свое место, первая пара проходит в середине третьей формой *chassé* и заканчивает переход так, чтобы в каждой паре дама опять оказалась справа. В первый раз в середине пропускается всегда та пара, дама которой начала фигуру (рис. 78).

8 тактов. Все кавалеры поворачиваются налево к дамам контрвизави и отдают поклон (шаг) налево; это занимает два такта, на следующие два такта все дамы отдают поклон кавалеру контрвизави и, взявшись за руки, исполняют вправо по кругу *chassé* (четвертая форма *chassé A*) до своего места.

Вся фигура полностью повторяется, причем начинают кавалер второй пары и дама первой пары и т. д.

Вторая фигура

Музыкальный размер $2/4$

8 тактов. Интродукция и поклоны.

8 тактов. Начинает первая пара. Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Chassé вперед

и два pas élevé, потом то же назад; при повторении кавалер делает полностью то же, что и в первый раз, а дама во втором случае делает (вторая форма chassé Б) одно chassé с поворотом налево и chassé назад с двумя pas élevé. Таким образом, оба танцующих оказываются лицом друг к другу.



8 тактов. Chassé croisé. Оба танцующих левым плечом выполняют chassé croisé на первые четыре такта, а на вторые четыре такта — тур за руки до своего места (четвертая форма chassé А). Когда танцующая пара возвращается на свое место, кавалеры пар контрвизави, т. е. третьей и четвертой пары, стоящих справа и слева, отводят своих дам к паре направо, а сами отходят к паре налево; образуется две линии, по две пары на каждой стороне, которые должны взяться между собой за руки так, чтобы руки кавалеров были снизу (см. рис. 79).

8 тактов. Обе линии делают chassé вперед и два pas élevé, потом то же назад. Затем каждый кавалер подает обе руки своей даме, с которой исполняет тур, держась за руки (четвертая форма chassé А), до своего места.

Остальные пары поочередно повторяют полностью всю фигуру.

Третья фигура*Музыкальный размер $6/8$*

8 тактов. Интродукция и поклоны.
 8 тактов. Кавалер первой пары соло: *chassé* вперед и два *pas élevé* (2 такта). Дама второй пары — *chassé* вперед и два *pas élevé* (2 такта). Оба танцующих отдают друг другу большой продолжительный поклон влево (2 такта). Если кавалер сделает поклон вправо, то он окажется спиной к своей даме. После поклона оба танцующих отходят назад на свое место (2 такта — *chassé* и 2 такта — *pas élevé*).



79

8 тактов. «Мельница». Все дамы, исполняя *chassé* поочередно то с правой, то с левой ноги, продвигаются к середине каре (рис. 80), подавая на мгновение друг другу правые руки (на уровне глаз), а дойдя каждая до своего кавалера визави, подает ему левую руку и продолжает с ним тур за руки; затем дамы возвращаются обратно, так же подавая правую руку друг другу, а левую руку своему кавалеру, делают с ним тур и приходят на свои места. Все танцующие поочередно исполняют эту фигуру.

Четвертая фигура*Музыкальный размер $6/8$*

8 тактов. Интродукция и поклоны.
 8 тактов. Первая пара «делает визиты» паре направо и паре налево. На первые четыре такта первая пара проходит по кругу мимо третьей и четвертой пар и останавливается лицом к паре направо, т. е. к

третьей паре (этот ход — три *chassé* и два *pas élevé*). На пятый и шестой такты первая пара отдает поклон третьей паре, которая одновременно отвечает (обе пары при поклоне делают шаг вправо). На седьмой и восьмой такты первая пара поворачивается влево так, чтобы встать лицом к четвертой паре.

8 тактов. На первые два такта дамы первой и четвертой пар проходят налево впереди своих кавалеров (*chassé* и два *pas élevé*). Кавалеры делают вправо на вторые два такта два небольших *balancé*; дамы налево и направо,



кавалеры направо и налево. На следующие четыре такта кавалеры подают обе руки своим дамам и исполняют с ними тур (четвертая форма *chassé A*) до своего места.

8 тактов. Первая и вторая пары исполняют *chaîne anglaise*, переходя на сторону визави; дамы проходят в середину, кавалеры крестообразно сзади своих дам, потом обратный ход полностью до своего места.

Все пары поочередно повторяют полностью всю четвертую фигуру.

Пятая фигура — *grande chaîne*

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

8 тактов. Все кавалеры подают левую руку своей даме; все дамы и кавалеры обращены лицом друг к другу. Все танцующие двигаются вперед по кругу (*chassé*)

в том направлении, куда они были обращены лицом, подавая поочередно то правую, то левую руку встречающимся кавалерам и дамам. Дойдя до своей дамы, кавалеры, не подавая ей руки, отдают ей поклон вправо, дамы отвечают поклоном. Таким образом, на четыре такта приходится половина круга, на два такта кланяются кавалеры и на два такта отвечают дамы.

8 тактов. Полное повторение предыдущих восьми тактов, после которых все танцующие снова находятся на своих местах.

8 тактов. Первая пара выходит по кругу мимо третьей, второй и четвертой пар (среди каре) тремя *chassé* и двумя *pas élevé* и доходит до своего места, к которому она становится лицом, при этом к паре визави она обращена спиной. Этот ход занимает четыре такта. На пятый и шестой такты пара справа (третья пара) подходит и становится сзади первой пары; на седьмой и восьмой такты подходит пара слева (четвертая пара) и становится сзади третьей пары. Вторая пара остается на своем месте. Подход третьей и четвертой пары исполняется *chassé* и двумя *pas élevé*.

8 тактов. Образовавшаяся колонна из четырех пар *pas élevé*, кавалеры вправо, сзади своих дам, — *chassé* и два *pas élevé*. Затем дамы делают *balancé* влево и вправо, а кавалеры — *balancé* вправо и влево (4 такта). На следующие четыре такта — повторение полностью до возвращения на свое место.

8 тактов. Все дамы двигаются по полукругу вправо (к точке № 5), до места второй пары, кавалеры — налево к точке № 5, также до места второй пары; они встречаются у места визави (второй пары) и, встретившись каждый со своей дамой, подают ей руку и возвращаются к точке № 1, где дамы отступают всей линией назад, а кавалеры всей линией тоже назад, к местам контрвизави. Весь этот танцевальный рисунок и дамы и кавалеры начинают правой ногой в свою сторону: пять *chassé* (попеременно то одной, то другой ногой), потом два *pas élevé* вперед, а когда линии расходятся в сторону контрвизави, то каждая линия делает одно *chassé* назад и два *pas élevé* назад.

4 такта. Обе линии делают *chassé croisé* вперед и назад (встречаются левым плечом).

4 такта. Тур за руки со своей дамой до своего места (четвертая форма *chassé* А). Затем полностью повторяется вся фигура для следующих пар. Когда четвертая пара закан-

чивает всю фигуру, то исполняется полностью последний *chainé*, без остановки в середине круга (8 тактов). Когда все танцующие придут на свои места, все кавалеры отдают поклон дамам контрвизави налево (2 такта). Дамы отвечают (2 такта). После этого кавалеры поворачиваются к своим дамам и отдают им поклон (2 такта); дамы отвечают (2 такта).

Лансье очень красивый и изящный танец. Сравнительная кратковременность его существования (40—50 лет) объясняется тем, что для лансье всегда требовались либо четыре пары, либо восемь, двенадцать и т. д., т. е. число, кратное четырем. Кадриль в этом отношении была более гибкой — в ней любое четное количество пар уже могло объединиться для танца.

Но даже если рассматривать лансье не только с точки зрения его исторического значения (а этот танец превосходно иллюстрирует балы второй половины XIX века), то и тогда нельзя не признать за ним большого воспитательного значения, особенно в деле хореографического образования. Лансье воспитывает в будущем балетном актере мягкость и плавность движений, внимательность к партнеру и окружающим, чувство танцевальной линии, четкость поворотов и движений.

Если торжественная чопорность менуэта, изысканность и вычурность гавота являются красками, которые будущему балетному артисту необходимо иметь в своем арсенале, то и лансье и кадрили в не меньшей степени обогащают и пополняют его сценические возможности.

Экоссез

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Экоссез — один из старейших шотландских народных танцев, который исполнялся под аккомпанемент одной лишь волынки.

Под названием «англез» он был известен во Франции уже в XVII веке. С 1726 года этот танец распространяется под названием «шотландский» (по-французски — «экоссез»). Это название и закрепляется за ним во всех странах. Первоначально его исполняли на $\frac{3}{4}$ (это встречается еще у Бетховена), а позднее на $\frac{2}{4}$ (например, у Шуберта и Листа). При Петре I экоссез известен под названием «английский танец».

В России расцвет экоссеза относится к первой четверти XIX века. Мы даем описание поры его расцвета в России. Приводимый нами экоссез взят из русского учебника А. Максина*.

Все танцующие встают в две линии одной колонной. Кавалеры — в правой линии от зрителя, дамы — в левой линии. Обычно в каждой колонне не больше четырех пар.

* Максин А. Изучение бальных танцев. М.: 1839. С. 36.

Каждый кавалер должен непременно стоять точно против своей дамы.

Первая пара является инициатором танцевальных фигур: никто из танцующих не может изменить предложенную первой парой фигуру.

Каждой паре поочередно предоставляется шестнадцать тактов на исполнение заданной фигуры.

Первая фигура — 48 тактов

8 тактов. Кавалеры и дамы первой и второй пары, соединив правые руки («мельница»), делают по кругу влево три *chassé*, *jeté*, *assemblé*. После *assemblé* поворот и, соединяя на этот раз левые руки, кавалеры и дамы возвращаются обратно на свои места тремя *chassé*, *jeté*, *assemblé*.

8 тактов. Кавалер первой пары, взяв правой рукой правую руку своей дамы, идет вместе с ней галопом между линиями кавалеров и дам второй, третьей и четвертой пар. Дойдя до четвертой пары, первая пара поворачивается и, взявшись теперь уже левыми руками, вновь галопом спускается вниз зала и встает за второй парой.

8 тактов. Первая пара, занявшая теперь место второй пары, исполняет совместно с третьей парой восемь тактов первой фигуры.

8 тактов. Галоп первой пары и возвращение ее на место третьей пары.

8 тактов. Первая пара и четвертая пара исполняют первые восемь тактов первой фигуры.

8 тактов. Галоп первой пары вверх зала и вниз, где она занимает место четвертой пары.

Теперь вторая пара повторяет полностью все то, что исполняла первая пара, затем то же делает третья пара и т. д. до тех пор, пока первая пара опять не вернется на свое место, т. е. не окажется первой в колонне. Теперь она задает новую фигуру.

Вторая фигура — 48 тактов

8 тактов. Кавалер первой пары и дама второй пары, взявшись правыми руками, делают по кругу влево три *chassé*, *jeté*, *assemblé*

и повторение в обратную сторону до своего места.

8 тактов. Кавалер второй пары и дама первой пары повторяют предыдущие восемь тактов.

- 8 тактов. Первая пара делает четыре такта галопа вверх по залу среди танцующих, держась правыми руками, и четыре такта вниз по залу, после чего встает за второй парой.
- 8 тактов. Кавалер первой пары и дама третьей пары повторяют первые восемь тактов второй фигуры.
- 8 тактов. Кавалер третьей пары и дама первой пары повторяют предыдущие восемь тактов.
- 8 тактов. Галоп первой пары, и она встает за третьей парой.

Повторение по принципу предыдущего исполнения. Когда первая пара займет место четвертой пары, вся фигура полностью повторяется для второй пары и т. д., пока первая пара окажется вновь во главе колонны. Тогда она меняет фигуру.

**Третья фигура —
64 такта**

- 8 тактов. Все кавалеры подают друг другу руки и по кругу влево, делая за кавалером первой пары семь *chassé*, доходят до своих мест.
- Одновременно с этим все дамы, соединившись за руки и идя за дамой первой пары по кругу вправо, делают семь *chassé*, *jeté*, *assemblé* и доходят до своих мест.
- 8 тактов. Галоп первой пары вверх по залу среди танцующих и вниз на место четвертой пары.
- 8 тактов. Повторение первых восьми тактов третьей фигуры, но только ведущей парой будет теперь вторая пара.
- 8 тактов. Галоп для второй пары, после чего вторая пара встает последней.
- 8 тактов. Ведет третья пара.
- 8 тактов. Галоп третьей пары.
- 8 тактов. Ведет четвертая пара.
- 8 тактов. Галоп четвертой пары.
- Эта фигура является окончанием экоссеа.

Приведенные три фигуры экоссеа являются показательными фигурами. Как уже было сказано выше, первая пара является в известной мере дирижером танца и составленная ею композиция первых восьми тактов обязательна для последующих пар. Для каждого балетмейстера в этом танце может быть интересен принцип последовательности исполнения каждой парой заданной первой парой фигуры.

Хотя экоссеа и был одним из популярнейших танцев XIX века, он, однако, очень мало отражен в специальной литературе о

танцах. Ряд учебников по танцу, изданных в XIX веке, ни одним словом не упоминает об экоссезах. Поэтому книга А. Максина, напечатанная в 1839 году, как раз в момент наибольшей популярности экоссеза, заслуживает особого внимания.

Матредур

Музыкальный размер 2/4

✓ Этот французский танец привился в русском обществе в конце XVIII века еще больше, чем на своей родине. В первой четверти XIX века матредур* — один из любимых и популярных танцев Петербурга, Москвы и провинции. Танцевальное построение, темп, расположение танцующих в матредуре аналогичны экоссезу. Единственной особенностью матредура являлось сольное исполнение каждой парой поочередно четвертой фигуры. Эта особенность и погубила танец: во-первых, солирование каждой танцующей пары занимало много времени, во-вторых, чтобы танцевать соло, надо было быть «в форме» — учиться у модных педагогов, привлекать внимание зрителей новыми танцевальными комбинациями. Матредур постепенно уступил место другим танцам.

Матредур исполнялся в две линии: кавалеры в одной линии — дамы визави. Из общепринятых фигур наиболее известна первая — *Tour de mains*. Каждый кавалер подавал правую руку своей даме, и танцующие исполняли тур — три *chassé, jeté, assemblé*, затем подавали левые руки и делали в обратную сторону те же па.

Вторая фигура — *Passé*. Переход, как во французской кадрили, на сторону визави и обратно — тремя *chassé, jeté, assemblé*.

Третья фигура — *Rond de six*. По шесть человек круг влево и вправо — три *chassé, jeté, assemblé*.

Четвертая фигура — соло первой пары — комбинации, основанные на *chassé, jeté, assemblé*. После первой пары, которая уходит в сторону, соло исполняет следующая пара и т. д.

Тампет

Музыкальный размер 2/4

Тампет** — это своеобразный отклик салонов на французскую буржуазную революцию. В конце XVIII века находчивые учителя танцев предложили салону «тампет», что означает в переводе «буря». Характерной чертой этого танца является неограниченное число пар, само-

* Описание заимствовано из книги Л. Петровского «Правила для благородных общественных танцев». Харьков, 1825.

** Описание заимствовано из книги Л. Петровского «Правила для благородных общественных танцев».

стоятельность каждой пары, троекратное битье в ладоши и легкие прыжки — «па тампет». Все это явно свидетельствует о заимствовании тампета из народного танца. На фоне гавотов и контрдансов тампет, с его вольностями и резкими движениями, действительно напоминал бурю. Па тампет можно делать на месте, вперед, назад, по кругу. Состоит он из легкого подскока на правой ноге и последующего притоптывания левой. Затем делается подскок на левой и притоптывание правой. Позже и этот шаг заменили обыкновенным *chassé*. Тампет включает в себя также *balancé* (на $\frac{2}{4}$) на месте и с продвижением вперед и назад, *tour de mains*, *chassé croisé*, *tour de mains*, *traversée*, *passé* с ближайшей парой. Современник этого танца Л. Петровский говорит о тампете так: «Особенную приятность сообщает ему то, что от самого начала до конца все находится в непрерывном действии».

ПОЛОНЕЗ

Полонез — «польский» (отсюда французское его название) вошел в классическую музыку и литературу. Упоминание о нем мы находим еще в XVII веке, но широкое распространение он получает в XVIII веке.

«Этим танцем хозяин дома открывал всякий бал... Он должен был провести всю вереницу гостей тысячью прихотливых извивов, через все апартаменты... Зато возвращение их в главную залу встречалось усиленными фанфарами. Длинной змеей с отливающими всеми цветами кольцами веселая толпа, скользя по паркету, то вытягивалась во всю длину, то свертывалась, играя в своих извивах. Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника необычайными комбинациями и фигурами, которые он заставлял проделывать; в границах одного зала они могли рисовать изящные арабески и даже вензеля, никоим образом не разрешалось вяло волочиться по паркету. Поступь требовалась ритмичная, мерная, плавная, она должна была придавать всему корпусу гармоничное равновесие. Нельзя было двигаться торопливо, внезапно менять место, казаться утомленным.

Кавалер предлагал своей даме то одну руку, то другую, то едва касаясь кончиков ее пальцев, то крепко держа их в своей ладони; он переходил, не оставляя ее, то по левую ее руку, то по правую, и все эти движения, подхватываемые каждой парой, легкой дрожью пробегали по всему телу гигантского змея»*.

Шаг полонеза, как будет описано ниже, мягок, изящен. Кавалер правой рукой держит левую руку своей дамы, причем ло-

* Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1936. С. 45—46.

коть дамы не должен лежать на руке кавалера, а только кисть находится на кисти кавалера. Соединенные руки кавалера и дамы во время исполнения полонеза не поднимаются высоко, они должны быть всегда ниже уровня плеча. Корпус танцующих слегка повернут к партнеру; лица партнеров тоже обращены друг к другу, и это положение сохраняется на протяжении всего танца. Левая рука кавалера слегка отведена от корпуса, правая рука дамы придерживает платье или отведена тоже в сторону (рис. 81).

Исходное положение танцующих — III позиция, правая нога впереди.

Все танцующие из верхнего угла зала (точка № 6) одной ко-



лонной, пара за парой, проходят круг по залу до точки № 5, где первая пара поворачивается к точке № 1 и спускается вниз, остальные пары тоже идут за ними. С окончанием музыкальной фразы (на третью четверть) первый кавалер делает легкий поклон своей даме и, не останавливаясь, отпускает руку дамы, идет налево, а дама направо. Каждая пара, доходя до того места, где рассталась первая пара, также с поклоном (на

третью четверть) отпускает руки и расходится — кавалер налево за первым кавалером, а дама — направо за первой дамой. Все кавалеры по полукругу налево поднимаются к точке № 5. Все дамы по полукругу направо поднимаются к точке № 5. Здесь все дамы продолжают ход полонеза по кругу, проходя впереди линии кавалеров. Все кавалеры продолжают ход по кругу, проходя сзади линии дам и отдавая легкий поклон на ходу своей даме. Таким же образом эти две линии встречаются у точки № 1, и линия дам вновь пройдет левым плечом к линии кавалеров до точки № 5, где кавалер первой пары подает руку своей даме и спускается с нею вместе вниз к точке № 1. Остальные пары в колонне идут за первой парой. Дойдя до нижней части зала, первая пара поворачивает направо, вторая — налево, и так далее через пару, и каждая колонна продолжает ход полонеза к точке № 5. У точки № 5 встретившиеся колонны пропускают дам в середину (*traversée*) и продолжают ход по кругу к точке № 1. Здесь опять дамы проходят в середине колонны (*traversée*), и обе колонны, продолжая ход полонеза, идут к точке № 5, где первая пара вновь заворачивает к центру, к точке № 1. За первой парой включается в общую колонну также первая пара противоположной колонны; так, через пару,



Полонез. С гравюры Г. Альдегревера, 1538

Полонез. С гравюры М. Андриолли
к поэме А. Мицкевича «Пан Тадеуш», XIX в.

из двух колонн вновь образуется одна колонна, идущая к нижней части зала. Когда первая пара достигает нижней части зала и вся колонна выравнивается пара за парой, все танцующие поворачиваются друг к другу (кавалеры к своим дамам). Следует заключительный поклон кавалеров — дамы отвечают.

Эти примерные фигуры полонеза даны только в учебном плане и преследуют лишь одну цель — передать стиль танца, т. е. умение держаться, умение легко поклониться, расстаться и встретиться с дамой. Естественно, что для сценического варианта фигуры полонеза можно сделать разнообразнее, исходя из количества участвующих пар*.

МАЗУРКА

Поляки называют этот танец также Mazur или Mazurek. Название его происходит от народности мазуров, проживающих в польской Мазовии. В Польше этот танец предпочитали всем другим, и поляки действительно великолепно танцевали мазурку. В XIX веке мазурка выходит далеко за пределы своей родины, она становится международным бальным танцем. Но и тогда она не теряет связей со своим первоисточником — народным танцем**. Интересная характеристика мазурки приводится в учебнике А. Цорна: «Мазурка одно время распространилась в парижских аристократических кругах, но никогда не пользовалась таким успехом, как, например, полька и ей подобные круговые танцы. Причина этого явления следующая: изучение этого танца требует гораздо более времени, терпения и искусства, нежели изучение других танцев. Вследствие этого многие совсем не изучают мазурки, и потому, когда мазурку собираются танцевать там, где она еще не успела войти в моду, в среде танцующих обыкновенно образуется противная партия, которой часто удается не допускать исполнения мазурки. Отчасти в этом виноваты мазуристы. Если бы они довольствовались получасом для мазурки, то противники мазурки в большинстве случаев уступили бы. Но когда мазурку танцуют битый час и даже более, то зрители начинают скучать и, наконец, любители танцев — «не мазуристы» теряют терпение.

Главное очарование этого оригинального танца и вся его притягательная сила заключается в той сравнительной личной свободе, с которой каждый может, по своему усмотрению, сочинять комбинации, какие ему заблагорассудятся, — лишь бы не выйти из такта и не мешать другим***.

* О фигурах полонеза см. у А. Цорна: Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890.

** Интересно сравнить бальную мазурку с характерной — см. в кн.: Основы характерного танца. 1937. С. 169 и след.

*** Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890.

Прекрасно обрисовал характер мазурки в художественных образах Ференц Лист*.

«Вальс и галоп изолируют танцующих и кажутся присутствующим беспорядочной картиной; кадрили представляет собой вид турнира, где с одинаковым равнодушием атакуют и парируют удары, где небрежно выказывают расположение и так же небрежно его ищут; живость польки легко принимает двусмысленный характер, менуэты... являются маленькими любовными драмами... интересующими только исполнителей... — в мазурке же роль танцора ни по важности, ни по грации не уступает роли танцорки, а публика не остается непричастной к происходящему.



Перед ней кавалер тщеславится своей дамой, отдавшей ему предпочтение; перед нею дама должна оказать ему честь выбора... В заключительный момент она явно делает его своим избранником, бросаясь к нему и замирая на его руках, — движение, которому расположение и женское искусство могут придать тысячу оттенков — от страстного порыва до истомной беспомощности.

Для начала все пары берутся за руки и образуют одну большую и движущуюся цепь. Располагаясь в круг, быстрые движения которого слепят глаз, они сплетаются в венок; каждая дама в нем своего рода цветок на фоне темной листвы однотонного костюма кавалеров. Затем все пары устремляются вперед за первой почетной парой, ревниво соперничая, проходя вереницей перед публикой...

* См. цитированную выше (с. 127) книгу Ф. Листа о Шопене.

После общего круга и дефилирования всех танцующих внимание зала приковывает одна красивая пара, вылетающая на середину... Выступая сначала вперед с какой-то робкой нерешительностью, дама покачивается, как птица перед перелетом, скользя долго одной ногой, точно конькобежец, режет зеркало паркета; затем с резвостью ребенка, как на крыльях, вдруг устремляется вперед плавными движениями *pas de basque*, глаза ее расширяются... с поднятой головой, вздымающейся грудью, она эластичными движениями рассекает воздух... И вот она вновь кокетливо скользит, замечает зрителя, шлет ему несколько улыбок, несколько слов избранникам, протягивает прекрасные руки кавалеру, и вновь они несутся со сказочной быстротой из одного конца зала в другой. Она скользит, бежит, летит. Усталость красит ее щеки... клонит стан, замедляет шаги. Наконец, в изнеможении она падает на руки своего кавалера, который поднимает ее на мгновение в воздух...

Иногда выступают одновременно две пары. Немного спустя кавалеры меняют дам: подлетает третий танцор и, хлопая в ладоши, одну из них похищает у ее партнера.

Кавалер... вне себя от радости и признательности бросается на колени, не оставляя кончиков пальцев своей дамы, простертая рука которой как бы благословляет его. Он дает ей описать три круга вокруг себя. Трижды выражает она согласие взглядом, улыбкой, наклоном головы: тогда, при виде того, как стан ее устало клонится от этого умопомрачительного кружения, кавалер стремительно выпрямляется [и] на мгновение поднимает [ее] вверх».

Элементы мазурки

Музыкальный размер 3/4

Pas gala (парадное па) — главным образом мужское. Среди многих названий, присваиваемых этому танцевальному движению, название па гала наилучшим образом определяет его характер.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — легкий прыжок на левой ноге; правая нога одновременно с этим плавно выносится вперед на IV позицию, при этом пальцы касаются пола, подъем вытянут. Тяжесть корпуса на левой ноге.

На «два» — *glissé* на правой ноге вперед, тяжесть корпуса переходит на правую ногу, левая нога приподнимается немного от пола с легко согнутым коленом.

На «три» — прыжок на правой ноге с энергичным выводом левой ноги через I позицию вперед в IV позицию. Левая нога,

проходя через I позицию, акцентирует удар по полу; при переходе в IV позицию подъем левой ноги вытянут, пальцы касаются пола.

Следующий такт представляет собой полное повторение па гала с другой ноги.

Трудность па гала заключается в том, что после прыжка, приходящегося на третью четверть такта, сразу следует прыжок на той же самой ноге, приходящийся на первую четверть следующего такта. При исполнении па гала в надлежащем темпе мазурки, а не в разложенном, нужно требовать, чтобы движения, падающие на первую и вторую четверть такта, легатировались (прыжок на первую четверть танца легатируется с *glissé* на вторую четверть).

То же самое движение па гала можно делать и назад при сольном исполнении мазурки.

Pas couru (легкий бег). Очень часто это движение называют *pas de basque*, но это неверно, так как последнему, как правило, свойственно отклонение в сторону. *Pas couru* представляет собой легкий плавный бег по линии движения, без всяких отклонений вправо или влево. Это па преимущественно женское и требует чрезвычайной плавности и легкости. *Pas couru* может исполняться и в мужской мазурке, но тогда его более резко акцентируют в первой и третьей четверти танца.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «и» — правая нога выносится вперед в IV низкую воздушную позицию.

На «раз» — очень маленький шаг на правую ногу, переброска тяжести тела.

На «два» — левая нога очень плавно скользит вперед.

На «три» — правая нога подходит к левой (I позиция) и как бы сбивает ее (*couré*).

Следующий такт — полное повторение предшествующего, но с другой ноги.

Pas boîteux simple («хромое па»). В бальной мазурке это па является преимущественно мужским. Впечатление хромоты создается припаданием на левую ногу в каждой первой четверти такта.

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди.

На «раз» — легкий прыжок на правой ноге, левая нога выносится вперед на IV позицию с вытянутым подъемом.

На «два» — левая нога делает шаг вперед и принимает на себя тяжесть корпуса, а правая нога освобождается от нее.

На «три» — правая нога делает проходящий шаг. Это движение может повторяться несколько раз подряд, но с той же ноги и в той же последовательности. Точно так же и при движении назад сохраняется полностью та же последовательность. Разучивать это движение необходимо как с левой ноги, так и с правой, вперед и назад.

Пример упражнения: четыре такта *pas boîteux simple* вперед с левой ноги, четыре такта назад также с левой ноги, четыре такта с правой вперед и четыре такта назад.

Pas boîteux en tournant — в бальной мазурке движение парное. Кавалер, повернувшись лицом к своей даме, держит ее за талию левой рукой, правая открыта в сторону немного впереди своего корпуса. Голова наклонена к правой руке, лицо обращено к даме. Дама, повернувшись лицом к своему кавалеру, держит свою левую руку на правом плече кавалера, правая рука округлена и придерживает платье, оттягивая его немного в сторону; голова дамы наклонена к правому плечу, лицо обращено к кавалеру. В этом положении с поворотом влево (на один такт



приходится полповорота) исполняется полностью описанное выше *pas boîteux simple*. Оба начинают с правой ноги. Это *pas boîteux en tournant* закрытое, т. е. фигуры танцующих стоят впол-оборота друг к другу (рис. 82).

Второе положение для этого поворота: дама не кладет своей левой руки на плечо кавалера, ее рука остается в правой руке кавалера. В остальном все остается так же. Открытым это движение будет при следующем положении: оба танцующих стоят лицом по линии движения. Кавалер левой рукой держит левую руку дамы впереди своего корпуса, правая рука на талии дамы. Корпус слегка откинут от партнера. Правая рука дамы придерживает платье или отведена в сторону, немного впереди корпуса. В этом открытом положении дама двигается с правой ноги вперед, а кавалер с левой ноги назад, и оба, поворачиваясь влево, исполняют *pas boîteux simple*, на каждый такт приходится полтура (рис. 83).

Pas coupé (режущий шаг) — в бальной мазурке преимущественно мужское па. Оно очень похоже на *pas boîteux simple*. Разница заключается в том, что в *pas coupé* шаг производится не проходящим движением, а таким образом, что одна нога как бы «подрезает», подбивает другую.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — легкий прыжок на левой ноге, правая нога одновременно с этим слегка выдвигается вперед, носок на полу, подъем вытянут.

На «два» — правая нога продолжает движение, глиссировать вперед, принимая на себя тяжесть корпуса, левая освобождается, слегка сгибаясь в колене.

На «три» — левая нога энергично сбивает, «подрезает» (*coupé*) правую ногу, которая сразу же вслед за этим выбрасывается вперед. *Pas coupé*, как и *pas boîteux*, исполняется всегда только с одной ноги. Для левой ноги — тот же прием и та же последовательность, как и для правой.

Coup de talon («голубец») — мужское па бальной мазурки. Первоначально это движение следует разучивать без удара каблука, требуя вместе с тем, чтобы нога не отрывалась от пола.

Исходное положение — I позиция.

На «раз» — минимальный прыжок на правой ноге и одновременно с ним левая нога открывается по полу на II позицию. Пальцы и подъем левой ноги вытянуты, пальцы касаются пола.

На «два» — левая нога глиссировать на II позицию и принимает на себя тяжесть корпуса.

На «три» — правая нога подтягивается к левой ноге в I позицию. Когда усвоена последовательность прохождения ног, можно показать сам *coup de talon*.

На «раз» — очень маленький прыжок на правой ноге, во время которого нужно успеть каблуком правой ноги «подбить» каблук левой, после чего левая нога открывается на II позицию.

На «два» — исполняется все так же, как было описано выше.

На «три» — правая нога подтягивается к левой в I позиции. То же самое относится и к па в правую сторону, но теперь движение начинают прыжком с левой ноги.

**Контрольный
(учебный) рисунок
комбинированных
па мазурки**

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Кавалер правой рукой держит левую руку дамы, следя за тем, чтобы во время танца руки не поднимались высоко, а всегда были ниже уровня плеча.

Корпус у каждого из танцующих слегка повернут к партнеру и откинут от него. Кавалер ведет даму так, чтобы она всегда была чуть-чуть впереди.

8 тактов. Кавалер на протяжении первых восьми тактов исполняет основное мужское па гала, дама — *pas coupé*.

8 тактов. Кавалер и дама исполняют *pas coupé*.

- 8 тактов. Первые четыре такта: кавалер — па гала, дама — *pas sougu*. Вторые четыре такта танцующие исполняют *pas boîteux en tournant* (закрытое).
- 8 тактов. Первые четыре такта: кавалер — па гала, дама — *pas sougu*. Вторые четыре такта — *pas boîteux en tournant*.
- 8 тактов. Дама все восемь тактов — *pas sougu*, кавалер первые два такта — *pas soure* вперед с левой ноги, вторые два такта поворачиваясь лицом к даме. *Coup de talon* влево по линии движения. Остальные четыре такта па гала, начиная с левой ноги.
- 8 тактов. Кавалер и дама первые четыре такта *pas chassé* начинают левой ногой. Вторые четыре такта *pas sougu*. Повторение всех сорока восьми тактов.

Фигуры бальной мазурки*

Оркестр в виде сигнала для начала мазурки играет первые восемь тактов. Кавалеры приглашают дам, выбирают места и ставят два стула — для дам и для себя. В мазурке так же, как и в

котильоне, садятся в круг, стараясь оставить как можно больше свободного места для танцующих. Во главе сидят распорядитель и распорядительница. В мазурке так же, как и в котильоне, число пар, а также и число исполняемых танцевальных фигур не ограничено: последнее зависит от распорядителя; исполненная им фигура обязательно исполняется по очереди всеми участниками мазурки.

Первая фигура

Из круга сидящих начинает первая пара (распорядитель). Первая пара проходит круг по залу (променад)**, кавалер — основным мужским па гала, дама — *pas sougu*. Закончив променад, дама выбирает нового кавалера, а кавалер какую угодно даму, пара становится против пары и исполняет первую фигуру французской кадрили, оканчивая ее *chaîne* для дам; после *chaîne* обе пары делают променад по кругу до своих мест, кавалеры усаживают дам на их места, а сами возвращаются на свои. Весь этот танцевальный рисунок исполняется основным па мазурки. Как только танцевавшая первая пара села на места, вторая пара полностью повторяет все, исполненное первой парой, и то же по очереди проделывает каждая пара.

* Заимствованы у А. Максина. Первые две фигуры названий не имели.

** Променад — безостановочное движение одним из па мазурки, как правило по кругу.

Вторая фигура

Первая пара — променад по кругу зала. Закончив променад, кавалер усаживает свою даму на приготовленный в центре круга

стул. Когда дама села, кавалер хлопает в ладоши и все кавалеры подходят мазуркой и окружают сидящую даму. Дама задает им слово, и первый ответивший рифмой кавалер идет с ней соло по кругу, доводит ее до места и возвращается сам к своей даме.

То же самое по очереди исполняют другие пары.



Третья фигура (Выбор)

Первая пара делает круг по залу. Кавалер усаживает свою даму на приготовленный в центре круга стул, дама знаком выбирает из

танцующих дам подругу, которая, не танцуя, подходит и становится рядом с сидящей дамой. Сидящая дама называет подруге имя кавалера, с которым желает танцевать соло мазурки. Первый кавалер подводит по очереди к сидящей даме всех кавалеров, принимающих участие в мазурке, до тех пор, пока дама не остановится на названном подругой кавалере, с которым и идет в паре мазуркой, а первый кавалер танцует с дамой, исполнявшей роль подруги. Променад этих двух пар кончается, как и всегда, тем, что кавалер доводит даму до ее места и возвращается на свое.

Следует повторение третьей фигуры для всех, принимающих участие в мазурке.

*Русская мазурка. Вторая фигура.
С литографии Герарда, 1845*

**Четвертая фигура
(Платок)**

Первая пара — променад по кругу зала. Кавалер, остановив свою даму в центре круга, приглашает всех кавалеров окружить стоящую даму. Когда все кавалеры подошли, стоящая в центре дама бросает вверх платок. Поймавший платок танцует с дамой, стоящей в центре, соло мазурки, все остальные возвращаются на свои места мазуркой. Следует повторение для всех пар поочередно.

**Пятая фигура
(Качества)**

Первая фигура — променад. Окончив променад, кавалер выбирает из сидящих дам двух, у которых спрашивает, какими качествами они хотели бы обладать. После их ответа он направляется к любому кавалеру, которому предлагает на выбор два качества — те, которые выбрали дамы. Кавалер выбирает одно из них, и с ним идет дама, качество которой он назовет. Точно так же поступает и дама первой пары. Таким образом, после выбора качества остаются две пары, которые и закрывают фигуру променада. Другие пары повторяют поочередно то же.

**Шестая фигура
(Общая цепь)**

Все пары — променад. Каждый кавалер становится против своей дамы, подает ей правую руку и идет далее по кругу, т. е. к другой даме. Он подает ей левую руку, следующей даме опять правую, и так идут, пока кавалеры не встретятся со своими дамами. Кавалеры идут вправо, дамы влево. Когда кавалер дойдет до своей дамы, — променад и возвращение на свое место.

Фигуры, упомянутые в мазурке, характерны также для котильона. В котильоне, так же как и в мазурке, никто не имеет права изменить фигуру, заданную первой парей. Котильон отличается от мазурки только тем, что в нем допускается, наравне с мазуркой, исполнение и других танцев — вальса, русской венгерки, польки и других.

ВАЛЬСЫ

Жизнь вальсу дал народный танец — лендлер, распространенный в Австрии. При этом лендлер приобрел ряд новых черт. Вальс быстро распространился по всей Европе к началу XIX века. Вальс разрушал вековые представления об эстетике дворянского салонного танца, он принадлежал другим социальным слоям, значи-

тельно более широким и демократическим. Прав М. Друскин, когда он приводит пример «социологии танца» в сцене бала из «Дон Жуана» Моцарта (1787).

«...С замечательным музыкально-театральным мастерством Моцарт дал одновременное сочетание в различных углах сцены трех в различных ритмах танцующих пар. Изысканный Оттавио с Донной Анной танцуют менуэт. Дон Жуан с простодушной Церлиной — контрданс, тогда как слуга его Лепорелло с крестьянином Мазетто отплясывают незамысловатый скорый вальс»*.

Именно потому, что вальс казался в аристократическом обществе пришельцем из другого мира — «вульгарного, низкого», — его продвижение встречало препятствия и ограничения почти во всех странах, в частности в России при Павле I. Успех вальса, его популярность и увлечение им сохранились и до наших дней. Из всех танцев ни один не выдержал такого долгого испытания временем, как вальс. Композиторы Ланнер и Иоганн Штраус-младший, автор



447 выдающихся по своим музыкальным достоинствам вальсов, создали славу не только своему композиторскому имени, но и этому прекраснейшему танцу. Классики музыки XIX века сделали бессмертными вальсовые формы в своих произведениях (Шуберт, Вебер, Шопен, Глинка, Чайковский и др.).

Из всех видов вальса — вальс в три па (*valse à trois temps*), вальс в два па (*à deux temps*), вальс-миньон, вальс в левую сторону (*au rebours*) — наиболее любимым был и остался вальс в три па. Вальс в два па, который, кстати сказать, во Франции называли «Русский вальс», не был так долговечен, — вероятно потому, что не требовал большого танцевального искусства.

В наши дни установилось совершенно неправильное представление о венском вальсе: сейчас под венским вальсом подра-

* Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. С. 27.

зумевают обыкновенный вальс в три па, тогда как на самом деле настоящий венский вальс — это есть вальс в два па.

По словам А. Цорна, «50 лет тому назад вошел в моду так называемый двухшаговый, или венский, вальс и почти вытеснил прекрасный трехшаговый (три па) вальс». «Легкомысленные, танцелюбивые венцы мало-помалу обращают все в галоп» — так заключает тот же автор свою характеристику вальса в два па*.

Вальсу, как одному из наиболее ярких танцев не только былых лет, но и настоящего времени, мы уделяем много места

ниже**. Методическая разработка вальса и последовательность его изучения должны особенно подчеркнуть разницу между старинным вальсом и псевдовальсом, который насаждают и прививают в наши дни некоторые педагоги. Нынешний вальс в три па в какой-то мере напоминает собой вальс-бостон, вернее сказать, подражает ему. Это получается оттого, что танцующие исполняют шаги первой четверти каждого такта не в сторону, как в старинном вальсе, а вперед или назад, что невольно приближает старинный вальс к вальсу-бостону.



ПОЛЬКА

В 40-х годах XIX века появился новый увлекательный танец, успех которого, пожалуй, затмил все, что было наиболее популярного или любимого в области общественного танца всех кругов. Этим танцем была *полька*. Чешская полька была излюбленным танцем и у венгров, словаков и сербов. В Чехии сорок или пятьдесят пар сходятся вместе: танец открывается одной парой, потом к ней присоединяется другая пара, потом третья и т. д. Каждая пара танцует поочередно, и под конец танца смешение пар составляет разнообразнейший и чудесный рисунок. Не впервые полностью повторялась старая история: народное творчество, выраженное в простых танцевальных формах, веками переходив-

* Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890. С. 253.

** См. с. 156—158, 177—182.

шее от отцов к детям, ненароком заинтересовало своей живой непосредственностью предприимчивых путешественников. Этого было достаточно для того, чтобы в Париже, этом центре европейской моды, у знаменитого Целлариуса, посредственного танцовщика, но владельца великолепного модного танцкласса, была дана апробация новому танцу — польке, правда не без боя.

«Целлариус победил: обученные им несколько пар молодых людей в течение целого вечера танцевали неустомимо одну польку за другой, теряясь только в тех случаях, когда оркестр менял при-



вичную мелодию. Но коль скоро оркестр возвращался к знакомой мелодии, ободрившиеся «полькеры» вновь с прежним рвением принимались доказывать преимущества нового танца. На другой день парижане сошли с ума, все бросились учиться танцевать польку. Танцмейстеры, еще незнакомые с этим танцем, неожиданно сделавшимся модным, и добросовестно отказывавшиеся обучать ему, подвергались оскорблениям. Господину Целлариусу, по его собственному признанию, богемский народный танец, ловко пущенный им в парижское «общество», за короткое время принес тридцать тысяч франков»*.

Эти обстоятельства, касающиеся польки, мы приводим только с целью характеристики ее успеха. Если танец придумывался и внедрялся сверху, он был очень недолговечен, если же танец имел корни в народной пляске (вальс, мазурка, полька, а в более отдаленном прошлом менуэт, гавот и пр.), он существовал несравненно дольше.

* Громилов С. Полька в Париже и Петербурге. СПб., 1845.

В конце XIX века исчезли некоторые фигуры бальной польки, осталась из них только одна, общеизвестная и дошедшая до наших дней. Описание этой наиболее характерной фигуры мы и приводим в настоящей книге*.

Из числа исчезнувших фигур польки можно указать следующие.

Променад

Кавалер держит правой рукой левую руку дамы на уровне плеча. Левая рука кавалера в бок, у дамы правая рука в бок. В этом положении танцующая пара, исполняя обыкновенное па польки, продвигается вперед, причем на первом такте танцующие слегка разворачиваются друг к другу лицом.

Вальсообразная полька

Танцующие встают в положение для вальса и исполняют па, предписываемое для обыкновенной польки, но избегают прыгания, а исполняют польку, как вальс в два па, только на музыкальный размер $2/4$. На каждый музыкальный такт кавалер исполняет *chassé* то с левой ноги, то с правой ноги, а дама сперва с правой ноги, а затем с левой.

Винтообразная полька

Кавалер и дама встают лицом друг к другу, соединив крестообразно руки так, чтобы правая рука кавалера, державшая правую руку дамы, находилась сверху, а левая рука кавалера, держащая левую руку дамы, — снизу. Исполняя па польки, кавалер, то отходя, то приближаясь к своей даме, поворачивает ее то справа налево, то в обратную сторону. При движении полькой вперед кавалер поворачивает свою даму под одну правую руку — вправо.

КОТИЛЬОН

«Известно, какое важное место занимал котильон** в танцевальных собраниях: известно, какое воодушевление и какое разнообразие развивал он на окончании балов, которые считались бы неполными, если бы не имели эпилогом котильона», — писал Целлариус.

К середине XIX столетия котильон стал своего рода модой бала — как бы прощальным выступлением всех участников в излюбленных танцах. К концу века котильон соединил все ос-

* См. с. 173.

** Описание приводится в выдержках из книги Целлариуса «Руководство к изучению новейших бальных танцев» (СПб., 1848).

новые танцы и сделался центром танцевального вечера. Уже ранний котильон сюжетом своих фигур подсказал новые возможности. С 70-х годов распорядители балов ввели в моду котильон с аксессуарами — всевозможными предметами, которые изготовлялись на фабриках. Разнообразие предметов и фантазия распорядителя бала создавали множество новых фигур котильона, точнее развлечений и игр с вещами, соединенных с танцами. Число комбинаций котильона с аксессуарами было настолько велико, а вкусы участников обычно настолько низки, что мы не собираемся их описывать. Желая познакомиться с ними найдут в изобилии котильоны с аксессуарами в любом самоучителе танцев второй половины XIX века.

Мы же приводим здесь несколько фигур котильона без аксессуаров, т. е. того котильона, который существовал на рубеже 50-х годов.

Для составления котильона нужно сесть вдоль стен вокруг зала полукругом или полным кругом, смотря по числу танцующих. Все садятся парами; между стульями не должно оставаться промежутка. Кавалер, который начинает первый, называется кавалером-кондуктором; место, которое занимает он со своей дамой, называется головой котильона.

Котильон может состоять из одного вальса, польки или мазурки; часто случается, что эти три танца смешивают вместе для большего разнообразия и переходят от одного к другому. Когда начинают вальсом, то кавалер-кондуктор первый делает тур вокруг зала со своей дамою; за ним делают тур следующие пары, и все возвращаются на свои места. Первая пара встает снова и делает фигуру произвольную, которую другие пары должны выполнять по очереди до конца круга. Успех котильона большей частью зависит от кавалера-кондуктора. Он дает оркестру сигнал начинать, переменить пьесу в котильонах, смешанных из вальса и польки. Оркестр играет в продолжение всего котильона без всякой остановки и перестает не иначе как по распоряжению кавалера-кондуктора. Чтобы котильон имел порядок и движение, необходимо, чтобы пары совершенно повиновались кавалеру-кондуктору. Обязанность кавалера-кондуктора состоит в том, чтобы не терять из виду другие пары, уведомлять, ударяя рукой, опаздывающие пары



Полька. Бал в Прадо. С литографии Вернье

или те, которые, продолжая вальс, занимают место слишком долго. Кавалер-кондуктор громко называет фигуры, чтобы все пары знали, что нужно делать. Это указание фигур особенно важно при исполнении импровизированных мазурок. Ниже даются фигуры по степени нарастания трудности исполнения.

Фигуры котильона

Променад

Первый кавалер оставляет свою даму, сделав с нею круг вальса или променад, смотря по тому, танцуют ли вальс или мазурку, и избирает из круга двух дам; его дама в свою очередь избирает двух кавалеров. Они становятся

визави на некотором расстоянии один от другого; потом танцуют вальс или променад каждый кавалер с той дамой, которая находится перед ним. Эта фигура делается в одну, в две или в три пары, смотря по размерам зала.

Круг втроем

Как и в первой фигуре, первая пара начинает вальсом или променадом. Кавалер берет двух

дам, дама — двух кавалеров. Они составляют два круга, каждый из трех лиц, и становятся визави. Круги вертятся весьма быстро. По данному сигналу кавалер проводит под руку двух дам, с которыми кружился, и направляется к своей даме, которая также кружилась с двумя кавалерами. Два кавалера, которых дама оставляет, идут к своим дамам, которые находятся против них, и отводят их на место, танцуя вальс или польку.

Когда эта фигура исполняется мазуркой, кавалер, держащий обеих дам, пропускает даму, стоящую по левую сторону от него, под свою правую руку, соединенную с левой рукой другой дамы и образующую как бы поднятый барьер. Кавалер делает променад с оставшейся дамой. Дама другого круга пропускает под руки кавалера и делает променад с другим кавалером. Кавалер и дама, исключенные из круга, соединяются и танцуют вместе променад.

Стулья

Кавалер-кондуктор усаживает свою даму на стул среди зала.

Потом берет двух кавалеров и представляет своей даме, которая должна выбрать одного из двух. Он усаживает оставшегося кавалера, берет двух дам, которых представляет ему для выбора. Первый кавалер берет оставшуюся даму и, танцуя, отводит ее на место. Эту фигуру можно танцевать в одну, две, три и четыре пары.

Цветы

Кавалер-кондуктор избирает двух дам и просит их назвать себя потихоньку каким-либо цветком. Подводит двух дам к другому кавалеру и называет ему два цветка, чтобы он выбрал один из них. Второй кавалер вальсирует с избранницей, а кавалер-кондуктор — с оставшейся дамой. Дама первого кавалера исполняет ту же фигуру с двумя избранными ею кавалерами. «Цветы» могут исполняться одной, двумя и тремя парами.

**Заседание**

Ставят среди зала два стула спинкой друг к другу. Первая пара начинает вальсом или мазуркой. Кавалер и дама берут одного кавалера и одну даму и усаживают их на стульях. Потом кавалер приводит еще двух дам и становится с ними перед дамой, сидящей на стуле; его дама делает то же с двумя кавалерами. По данному знаку каждый берет своего визави, т. е. кавалер-кондуктор берет стоящую перед ним даму, его дама — соответствующего кавалера, а две другие дамы — стоящих перед ними кавалеров, и все танцуют вальс или променад. Сделав круг вокруг зала, каждый возвращается на свое место. Эта фигура может выполняться двумя парами (тогда ставят посередине зала четыре стула вместо двух).

Колонны

Кавалер-кондуктор начинает променадом или вальсом и оставляет свою даму посреди зала.

*Полька на аристократическом балу.
С литографии Вернье, XIX в.*

Берет одного кавалера и ставит его спиной к своей даме; потом приводит другую даму и ставит ее визави перед избранным кавалером, и так далее, пока не составит колонны в четыре или пять пар, стараясь закончить колонну дамой. По данному знаку (удар в ладоши) каждый поворачивается и вальсирует или танцует со своим визави до своего места. Можно составлять двойную колонну, начиная двумя парами вместе.

Подушка

Первый кавалер начинает, держа в левой руке подушку. Он делает круг по залу со своей дамой и оставляет ей подушку, которую она должна подносить многим кавалерам, приглашая их поставить на нее колено. Дама быстро вырывает подушку от кавалера, которого хочет обмануть, и оставляет ее перед тем, которого намерена избрать.

Карты

Первый кавалер дает каждой из четырех дам по карте: даму пик, даму червей, даму бубен, даму треф. В то же время его дама дает четверем кавалерам четырех королей. Кавалеры встают и ищут дам своей масти. Король червей вальсирует с дамой червей, король пик — с дамой пик и т. д.

Пирамида

Три пары начинают вместе, вальсируя или танцуя; каждый кавалер ищет другого кавалера и каждая дама — даму. Шесть дам составляют три неравных ряда. Одна дама составляет первый ряд и изображает вершину пирамиды: две другие составляют второй ряд, а три остальные — третий ряд. Кавалеры берутся за руки и составляют цепь. Кавалер-кондуктор ведет их за собой и проходит, танцуя, позади трех последних дам. Он входит в последний ряд, потом во второй, обвивая вокруг дам цепь кавалеров. Когда он находится перед дамой, составляющей вершину пирамиды, то ударяет в ладоши и увлекает в вальс или променад находящуюся перед ним даму. Другие кавалеры танцуют со своими визави.

Обман

Две или три пары начинают вальсом или променадом. Каждый кавалер выбирает кавалера, а дама — даму. Кондуктор выбирает двух кавалеров. Кавалер-кондуктор стоит вне линии перед дамами. Он ударяет в ладоши и избирает даму. По этому знаку кавалеры поворачиваются и берут

дам, стоящих перед ними, и танцуют. Кавалер, который остался без дамы, вследствие выбора кавалера-кондуктора, возвращается на свое место, если нет сострадательной дамы, которая согласилась бы сделать с ним круг вальса или променад.

Змея

Вальс или променад первой пары. Кавалер оставляет свою даму в одном углу зала, лицом к стене, и потом выбирает трех или четырех дам, которых ставит позади своей дамы в некотором расстоянии одна от другой. Потом выбирает столько кавалеров (включая в это число и себя), сколько есть дам. Он составляет из них цепь и быстро проводит эту цепь: проходит позади последней дамы, потом позади каждой следующей, пока не достигнет своей. Тогда он подает сигнал, и каждый кавалер танцует со своими визави. Эта фигура, имеющая большое сходство с «пирамидой», должна использоваться по преимуществу в залах небольшого размера. Можно составить две или три колонны одновременно.

Таинственные руки

Начало первой пары. Кавалер запирает в соседнюю комнату несколько дам вместе со своей дамой. Каждая дама просовывает руку сквозь полуотворенную дверь. Кавалер-кондуктор приводит столько же кавалеров, сколько выбрал дам. Каждый кавалер берет руку, просунутую в дверь, и танцует с выбранной таким образом дамой. Кавалер-кондуктор также имеет право взять одну из «таинственных рук».

КРАКОВЯК

Музыкальный размер $2/4$

Здесь приводится один из образцов бального краковяка* середины XIX века. Этот танец пользовался в свое время большой популярностью. Исполняется неограниченным количеством пар. Движения танца просты, но энергичны, веселы, характерны и указывают на его народное происхождение.

Кавалер и дама стоят рядом в III позиции — правая нога впереди. Кавалер правой рукой держит даму за талию, левая рука упирается в бок тыльной стороной кисти. Дама кладет свою левую руку на правое плечо кавалера, а правой или под-

* Описание заимствовано из книги Цорна. Этот танец, как свидетельствует его название, происходит из одноименного народного польского танца.

держивает грациозно платье, или так же, как и кавалер, опирается рукой в бок. Оба начинают движение правой ногой и идут вперед по линии круга обыкновенным па мазурки — па гала, но только в ритме $\frac{2}{4}$, а не $\frac{3}{4}$.

1-й такт. Па мазурки с правой ноги.

2-й такт. Па мазурки с левой ноги.

3-й такт. Па мазурки с правой ноги.

4-й такт. Три поочередных выстукивания всей ступней в пол — левой, правой, левой; первое и третье выстукивание сильнее второго. Кавалер и дама исполняют выстукивание одинаково, начиная с одной и той же ноги.

Во время следующих четырех тактов исполняется *pas boité en tournant* (открытое), т. е. круг на месте; дамы правой ногой вперед, а кавалер левой ногой назад: на последнем четвертом такте такое же выстукивание, как и в первом положении.

В конце XIX века такой краковяк теряет популярность. Взамен его рождается под тем же названием «бальный краковяк», содержание которого, на наш взгляд, не представляет интереса (основное в нем — вальс). Наряду с этим появляется модный танец «венгерка» — вариант описанного краковяка.

РУССКИЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ XIX ВЕКА



Вальс-мазурка

Па-де-катр

Миньон

Шакон

Фигурный вальс

ВАЛЬС-МАЗУРКА

Музыкальный размер $3/4$. Темп мазурки



тот танец — один из наиболее распространенных в середине XIX века. В нем,

как видно из названия, заложен модный в то время принцип — сочетание в одном танце различных по характеру движений. Примером может служить вальс-мазурка.

Кавалер стоит рядом со своей дамой. У кавалера левая нога впереди в III позиции, у дамы впереди правая нога. В течение первых четырех тактов кавалер держит правой рукой левую руку дамы, свободные руки отведены от корпуса в стороны.



4 такта. Па мазурки вперед по кругу. Кавалер — па гала, дама — pas sougu.

4 такта. Оба танцующих принимают положение для вальса и исполняют его в течение всех четырех тактов.

ПА-ДЕ-КАТР

Музыкальный размер $4/4$

Этот довольно изящный танец принадлежал к числу наиболее распространенных в конце XIX века и первом десятилетии XX века. Он пользовался одинаковой популярностью среди самых

*Вальс-мазурка.
С гравюры из серии «Хорошие манеры»*

разнообразных слоев общества как в России, так и в других странах, где о нем много писали. Всеобщий успех обусловлен его оригинальностью, заключавшейся прежде всего в том, что он не зависел от обязательного правила контрданса, требовавшего четного количества пар. Па-де-катр состоит из четырех тактов. Первый и второй такты — каждый — содержат четыре танцевальных движения (отсюда идет и название танца: па-де-катр). Третий и четвертый такты содержат четыре вальсовых полуоборота, составляющих два полных тура вальса. Полный тур обыкновенного вальса занимает $\frac{3}{4}$ музыкального сопровождения, полный тур вальса в па-де-катре занимает $\frac{4}{4}$, т.е. идет быстрее, что также придает своеобразную остроту этому красивому танцу.

Исходное положение танцующих: кавалер и дама стоят лицом друг к другу; у кавалера III позиция, левая нога впереди, у дамы III позиция, правая нога впереди. Кавалер держит правой рукой, слегка отведенной в сторону, левую руку дамы, а левой рукой, также слегка отведенной в сторону, правую руку дамы. Это положение рук должно быть мягким, свободным и довольно округленным. Затакт — очень маленькое подготовительное *plié*.

1-й такт. Кавалер скользит левой ногой в сторону на II позицию и переносит тяжесть корпуса на нее (1-я четверть), подтягивает правую ногу к левой назад в III позицию (2-я четверть). Вновь скользит левой ногой во II позицию и отпускает правую руку дамы (3-я четверть). Проводит правую ногу очень мягко мимо каблука левой ноги вперед в IV полувоздушную позицию, пальцы правой ноги вытянуты, пятка не касается пола. Когда правая нога проходит мимо каблука левой, то левая нога слегка приподнимается на полупальцы и сейчас же опускается (4-я четверть). Дама исполняет все то же, но с другой ноги. Конец первого такта застает танцующих в положении неполного *dos à dos*. Головы танцующих обращены друг к другу. Корпус танцующих также несколько склонен к партнеру.

2-й такт. Кавалер держит правой рукой левую руку дамы, свободные руки у них слегка отведены от корпуса. Оба исполняют полностью движения первого такта, но кавалер начинает правой ногой, а дама левой. В конце второго такта лица танцующих обращены друг к другу.

3-й такт. Оба исполняют два вальсовых полуоборота вправо. Руки в общепринятом положении для вальса.

4-й такт. Повторение третьего такта — два вальсовых полуоборота. Как и каждый из бальных танцев, па-де-катр подвергался различным «упрощениям». Очень изящные

гליссирующие шаги первого и второго тактов заменялись обыкновенными шагами вперед (три шага вперед и на четвертую четверть такта резкий прыжок, вместо плавного провода ноги в IV воздушную позицию). Кавалер держал даму только одной рукой, правой рукой за левую. Все это упрощало очень хороший танец. Единственно, что следует сохранить из позднейших переделок па-де-катра, это вальс в левую сторону, т. е. в одном



случае третий и четвертый такты вальса исполняются вправо, а при повторении танцевальной фразы соответствующие такты вальса исполняются влево; это не нарушает общего характера танца, но вполне закономерно разнообразит его.

МИНЬОН

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Созданный в конце XIX века танец миньон сохранился до нашего времени и, пожалуй, меньше, чем какой-либо другой танец, подвергся искажениям. Миньон состоит из шестнадцати тактов музыки на $\frac{3}{4}$; первые восемь тактов танцующие исполняют *pas balancé* вперед и полутур вальса назад, а остальные восемь тактов — вальс-миньон (описанный в танцевальных

Вальс. С литографии XIX в.

элементах). Исходное положение: у кавалера III позиция, левая нога вперед, у дамы — правая.левой рукой кавалер держит правую руку дамы, правая рука кавалера на талии дамы, левая рука дамы в течение всего танца придерживает платье или отведена в сторону.

1-й такт. Оба танцующих (кавалер с левой, дама с правой ноги) делают *balancé* вперед. Соединенные руки танцующих плавно поднимаются вверх, головы слегка склоняются друг к другу.

2-й такт. Полутур вальса. Опуская руки, кавалер исполняет полутур вальса с поворотом вправо, а дама влево; закончив полутур в положении *dos à dos*, кавалер продолжает держать левой рукой правую руку дамы немного ниже уровня плеча.

3-й такт. *Balancé* в положении *dos à dos*, кавалер с левой, дама — с правой ноги вперед.

4-й такт. Полутур вальса в первоначальное положение, кавалер влево, дама вправо. Заканчивается лицом друг к другу.

5 — 8-й такты. Танцующие исполняют полностью первые четыре такта.

Следующие восемь тактов — танцующие исполняют вальс-миньон.

ШАКОН

Музыкальный размер 4/4

Шаконна — название старинного не столько бального, сколько балетного танца. Существует предположение, что вместе с сарабандой шаконна родилась не в Европе и не в Испании, откуда они разнеслись по Европе, а в американских колониях. Первые упоминания о шаконне относятся к концу XVI и началу XVII века. В быту этот танец не удержался, как и сарабанда; он считался эксцентричным, несколько вульгарным. Зато в придворном балете он сохранялся на протяжении двух веков. Но здесь шаконна приобрела совершенно иное содержание и форму.

Однако эта шаконна и описываемый нами танец шакон не имеют между собой почти ничего общего.

Шакон — один из немногих танцев конца XIX века, сумевших найти себе место и среди той волны фокстротов, которая, казалось, поглотит все, что было хорошего в старом бальном танце. Эта живучесть шакона объясняется тем, что танец содержит в себе много изяшной простоты, грации и

хорошей танцевальности и тем самым легко находит своих приверженцев. В классной работе шакон является незаменимым своеобразным упражнением для развития мягкости и плавности движений. Будучи построен на элементах гавота и менуэта, шакон может считаться образцом бального танца конца XIX века.

Танец состоит из шестнадцати тактов музыки в $\frac{4}{4}$. Кавалер встает рядом со своей дамой и держит правой рукой левую руку дамы; у кавалера III позиция, правая нога впереди, у дамы — левая.

Pas demi-coupé

1-й такт. Кавалер правой ногой, дама левой делают один шаг вперед, слегка разворачиваясь

корпусом: кавалер влево, а дама вправо (1-я четверть). Приподнимаясь на полупальцах правой ноги, кавалер проводит мимо пятки левую ногу вперед, слегка приподняв ее от пола и очень немного согнув в колене (2-я четверть). Потом опускает левую ногу на пол и переносит на нее тяжесть корпуса (3-я четверть), приставляет сзади стоящую правую ногу к левой назад в III позицию (4-я четверть). Дама делает то же, но с другой ноги.

2-й такт. Оба исполняют движения первого такта, но начинают кавалер левой, а дама правой ногой. На первой и второй четвертях такта оба слегка поворачиваются друг к другу.

Chassé et pas marché

3-й такт. На первые две четверти кавалер делает chassé вперед с правой ноги, а дама с левой ноги.

На вторые две четверти оба исполняют два маленьких шага вперед на низких полупальцах; кавалер начинает левой, а дама правой ногой*.

4-й такт. Полное повторение третьего такта, но с другой ноги.

5 — 8-й такты. Оба повторяют первый, второй, третий и четвертый такты.

* В книге Н. Л. Гавликовского, который является и автором этого танца, сказано: на третью четверть третьего такта кавалер делает шаг левой ногой вперед (дама правой), на четвертую четверть такта кавалер приставляет правую ногу к левой назад в III позицию, дама левую к правой. Это, конечно, изящнее и логичнее, так как следующее движение начинается той же ногой, которая находится уже впереди. К сожалению, эти авторские требования почему-то не привились. Сам Гавликовский тоже преподавал этот танец так, как указано выше в первом описании.

Balancé de menuet

Оба поворачиваются лицом друг к другу; кавалер берет правой рукой правую руку дамы. У обо-

их III позиция, правая нога впереди.

9-й такт. Кавалер и дама делают навстречу друг к другу шаг с правой ноги, левая сзади в IV позиции; при этом движении соединенные руки поднимаются вверх (balancé вперед). Головы слегка наклонены к левому плечу. Свободные руки отведены от корпуса (1-я четверть). Стоящая сзади левая нога придвигается к правой (2-я четверть). Стоящая сзади левая нога отставляется назад (balancé назад). При этом соединенные руки опускаются (3-я четверть). Придвигают правую ногу к левой (4-я четверть).

Demi-tour, chassé et pas marché

10-й такт. Первые две четверти этого такта кавалер и дама, не отпуская рук, делают chassé, меняясь местами, начинают одинако-

во с правой ноги. После исполнения chassé оба, опустив руки, делают одновременно шаг вперед с полуповоротом вправо (полутур), чтобы встать вновь лицом друг к другу (3-я четверть). Оба приставляют правую ногу сзади левой в III позицию (4-я четверть).

11 — 12-й такты. Исполняются так же, как девятый и десятый такты. Кавалер и дама начинают левой ногой и подают друг другу левую руку.

13 — 16-й такты. Полностью повторяются девятый — двенадцатый такты.

ФИГУРНЫЙ ВАЛЬС

Первоначально он назывался довольно странно — «фигурный вальс Людовика XV». В конце XIX века он получил название «фигурный вальс», которое и удержалось по сей день. Исполняется неограниченным количеством пар. Все танцующие встают в позу вальса, лицом к центру круга.

Первая фигура — 16 тактов

2 такта. Танцующие исполняют два pas glissé вперед к центру круга; кавалер два glissé с левой, дама — с правой ноги; соединен-

ные руки танцующих поднимаются вверх. Голова и корпус слегка наклонены к партнеру.

2 такта. Танцующие делают два glissé назад из центра круга; кавалер с правой, дама с левой ноги. Соединенные руки опускаются. Голова и корпус наклонены вперед к опущенным рукам. На последнюю четверть этого такта, также в позе вальса, кавалер встает спиной к центру круга, дама — лицом.

4 такта. Вальс в три па вправо. На последнюю четверть первоначальное положение.



8 тактов. Повторение первых восьми тактов. При окончании этой фигуры танцующие встают лицом друг к другу. Кавалер снимает правую руку с талии дамы и берет правой рукой левую руку дамы, левой рукой кавалер продолжает держать правую руку дамы.

Вторая фигура — 8 тактов

2 такта. По направлению круга два glissé: кавалер оба glissé с левой, дама с правой ноги. Голова и корпус у кавалера слегка отклонены к правой руке, у дамы к левой.

2 такта. Отпустив руки, один тур вальса кавалер делает соло влево, дама вправо.

*Вальс. С гравюры из серии «Хорошие манеры»
Фигурный вальс в тирольских костюмах.
С литографии XIX в.*

2 такта. Лицом друг к другу кавалер и дама подают правые руки и округло поднимают их наверх. Голова и корпус слегка наклонены влево. В таком положении кавалер делает левой ногой два glissé назад спиной к центру круга, дама с правой ноги — лицом к центру круга.

2 такта. Два pas glissé из центра круга кавалер делает правой ногой вперед, дама левой ногой вперед.

**Третья фигура —
8 тактов**

6 тактов. Вальс в три па вправо. На последнюю четверть шестого такта кавалер снимает правую руку с талии дамы и отводит ее в сторону, дама снимает левую руку с плеча кавалера и придерживает ею платье.

7 и 8-й такты. Дама тур вальса делает соло вправо, кавалер держит левой рукой наверху правую руку дамы. Во время соло дамы кавалер вальсообразно продвигается вперед. Эта фигура заканчивается первоначальным положением первой фигуры.

УЧЕБНЫЕ ОСНОВЫ БАЛЬНОГО ТАНЦА



*Методика преподавания
и построения урока*

*Преподавание элементов
бального танца*

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ И ПОСТРОЕНИЯ УРОКА



В хореографическом образовании балльный танец — самостоятельная дисциплина. Балльные танцы технически сравнительно просты, но актерски очень трудны. Можно сказать больше: для исполнения балльных танцев нужно прежде всего хорошо вникнуть в их существо, быть артистически одаренным — способным находить танцевальный образ.

С первых же лет обучения следует, как выражаются в театре, «растанцевать детей», т. е. дать им элементарные артистические навыки. Этого в первые годы обучения классический танец не дает: он только подготавливает учащегося, преимущественно тренируя его тело. 11—12-летние дети часто выступают в спектаклях театра. Навыки сценического поведения дает им опять-таки балльный танец, к которому позднее присоединяется характерный. И больше того, балльный танец до известной степени готовит учащегося к работе в классе характерного танца. Однако содержание курса и методы преподавания на этом этапе резко отличаются от того, что делается в старших классах. Там осуществляются наши замыслы артистической, актерской трактовки танца, раскрытия в нем образа и т. п. Тут — в младших классах — осваивают учебные основы танца и самые танцы, в которых добиваются лишь элементарных признаков стиля, манеры и осмысленности. Это, скорее, обогащение техники театральных движений. Занятия танцем начинаются на первом году обучения и длятся пять лет. Затем наступает перерыв. Этот перерыв обусловлен новым этапом в учебной жизни: дети стали подростками, вступили в переходный период своего развития. У них появилась большая нагрузка в изучении общеобразовательных и танцевальных дисциплин. От подростков еще нельзя требовать сознательного, творческого отношения к материалу. А без него, с помощью одной интуиции, невозможно усвоить стиль, манеру, смысл танца, общение с партнером, словом, овладеть теми приемами исполнения, которые создают образ человека различных эпох. Все это приходит позже — вот почему мы возобновляем препода-

вание бального танца лишь в IX классе, т. е. на девятом году обучения, и интенсивно работаем один год.

На первом этапе обучения проходятся преимущественно бальные танцы XIX века, причем главное внимание устремлено на овладение элементами, из которых складывается исполнение. На втором этапе — с учащимися старших классов — мы проходим историко-бытовые танцы XVI—XVIII веков и снова обращаемся к танцам XIX века уже в плане решения задач стиля, образа и т. д. Но и здесь методически нецелесообразно изучать танцы в порядке их исторической последовательности или чисто технической трудности исполнения. Задача педагога состоит в том, чтобы оценить каждый танец не с точки зрения его возможной технической трудности, а с точки зрения трудности овладения стилем. И этот подход дает неожиданный результат. Бранли, павана, куранта — чуть ли не самые простые технически танцы — проходятся в последнем году обучения: они наиболее трудны для артистического исполнения. Романеска, менуэты, гавоты — танцы, технически наиболее сложные, — гораздо легче усваиваются, чем группа так называемых *basse-dances* (партерных танцев).

При изучении балльных танцев необходимо, чтобы учащиеся надевали каблукную обувь и танцевальное платье, аналогичные используемым на уроках характерного танца. Туники, тюники и балетные туфли на уроке бального танца будут мешать усвоению манеры и приемов сценического поведения.

Конечно, работа с учащимися строится в зависимости от их возраста. В младших классах основное — это последовательный показ элементов танца, отдельных приемов с тщательными объяснениями и особой проработкой каждого из них. В старших классах большое значение приобретают иные методы, о чем будет сказано ниже.

В хореографических училищах с сокращенными сроками обучения и в хореографических студиях самостоятельности возможно и иное построение программы, без резкого деления на две части, типичного для младших и старших классов училища с девяти летним сроком обучения. Курс в таких школах займет три — четыре года, причем желательно, чтобы прохождение его было отнесено к старшим возрастным группам: тут он дает наибольший результат. В студиях и в кружках, где не проходят классического танца, балльный танец становится чрезвычайно желательным с первого же года обучения. В расписании дня он должен следовать за уроком характерного танца. Нужно только быть очень осторожным в преподавании таких танцев, которые требуют «техники артистичности». Кажущаяся легкость исполнения группы бранлей, жиги, сложных форм гавота и т. п. является в этих случаях серьезной опасностью — их нетрудно исполнить формально, как сумму приемов, но тогда сразу же исчезнет правильное представление о существе требований к исполнителям. Набор движений, взятый сам по себе,



вне связи с образом, скучен и не стоит труда. При этих условиях курс бальных танцев может потерять свой смысл.

Для обозначения направления движений берется способ, принятый в книге «Основы классического танца» А. Я. Вагановой (см. схему). В некоторых случаях мы пользуемся схемой по градусам.

ПРЕПОДАВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА

Разработано при участии Н. А. Иосафова

Основные приемы танца изучаются в младших классах, поэтому все методические указания имеют в виду учеников и учениц. Первый урок по бальному танцу знакомит учащихся с общими задачами курса. Так как все ученики I класса уже занимаются классическим танцем, то педагог должен разъяснить, чем отличаются первоначальные положения в бальном танце от классического.

Учебное положение рук

Для учениц

Руки округло отведены в сторону и кончиками среднего и большого пальцев придерживают края танцевального платья (рис. 84).

Для учеников

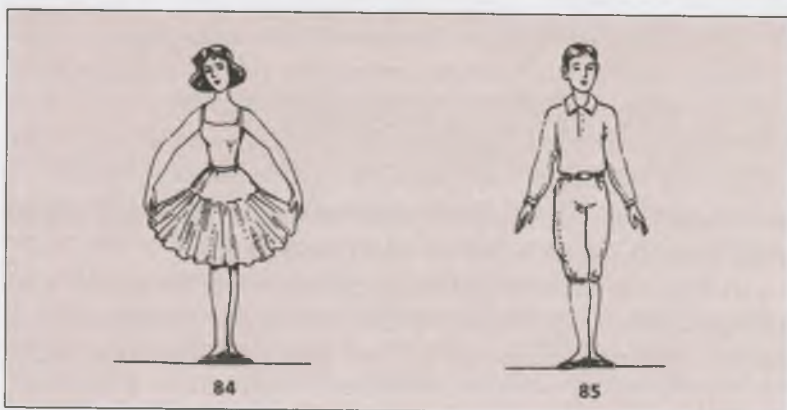
Руки слегка отведены от корпуса, немного больше в локтях, меньше в кистях (рис. 85).

Позиции рук

В классе бального танца применяются полностью три позиции рук (I, II, III), которые сохраняют форму и требования, предъявляемые к ним классическим танцем. Комбинации движений рук основаны также на этих трех позициях.

Позиции ног

Основными позициями для бального танца являются «классические позиции»: I, II, III, IV, но без той тщательной выворотности



ти, которая необходима в классическом танце (см. с. 20). Только в танцах XVII и XVIII веков следует сохранять полностью выворотность позиций.

Кроме того, II и IV балетные позиции в бальных танцах в большинстве случаев являются проходными, за исключением реверансов, в которых IV балетные позиции сохраняются полностью.

Plié (приседание)

Plié в большинстве случаев начинает и заканчивает танцевальное движение; оно вырабатывает мягкость и плавность. В историко-бытовом танце plié — это легкое приседание в различных позициях ног, оно меньше, чем demi-plié в классическом танце, но требует той же тщательной выворотности.

Понятие о шаге

Обыкновенный, естественный шаг (бытовой)

Шаг — первый, наиболее простой элемент танца, если он не несет в себе никаких дополнительных особенностей; такой шаг можно назвать простым, естественным шагом. На первых уроках нужно воспользоваться этим естественным шагом, дав задание учащимся пройти по кругу простым шагом, но в ритме $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$.

Pas marché (легкий, танцевальный шаг)

В этом шаге уже имеются некоторые элементы танцевальной формы. Ступать нужно с носка, плавно и легко опуская всю стопу ноги на пол, в противовес естественному шагу, при котором нога вначале опускается на каблук. Музыкальный размер для упражнения $2/4$, $4/4$, $3/4$. В первом случае шаг на каждую четверть (упражнение на восемь тактов); следующие восемь тактов шаг — на каждые две четверти; последнее упражнение — шаг занимает полностью три четверти (8 тактов). Руки у учеников в учебном положении.

Pas glissé (скользящий шаг)

Музыкальный размер $2/4$

Исходное положение — I позиция.

Затакт — приподнимаются на полупальцы.

На «раз» — не отрывая носка от пола, правая нога скользящим движением выводится по прямому направлению в IV позицию вперед и плавно опускается на всю стопу.

На «и» — левая нога подтягивается скользящим движением в I позицию с подъемом на полупальцы обеих ног и, не задерживаясь в I позиции, продолжает движение.

На «два» — pas glissé вперед левой ногой.

На «и» — правая нога подтягивается к левой ноге. Pas glissé можно делать как вперед, так и назад, сохраняя целиком ту же последовательность движений. Pas glissé, как правило, всегда немного длиннее нормального шага.

Пример упражнения

Комбинированное pas glissé вперед и назад. Делается четыре pas glissé то правой, то левой ногой поочередно, вперед и назад. Упражнение заканчивается опусканием с полупальцев в исходное положение. Упражнение рассчитано на восемь тактов. При исполнении pas glissé тяжесть корпуса слегка переносится на ту ногу, которую выносят вперед.

Pas élevé (боковой подъемный шаг)

Музыкальный размер $2/4$

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — левая нога проводится по полу через II сокращенную позицию с вытянутым подъемом и с одновременным приподниманием на полупальцы правой ноги.

На «раз» — левая нога ставится в III позицию вперед с опусканием обеих ног на всю стопу.

На «и» — правая нога повторяет затактовое движение левой ноги.

На «два» — правая нога идет в III позицию вперед. Все движения следует делать мягко и плавно, внимательно наблюдая за правильностью позиций ног. *Pas élevé* часто встречаются в концовках разных форм *chassé*, в менуэтах, гавотах, шаконах и в других бальных танцах.

Пример упражнения

Восемь *pas élevé* вперед и восемь *pas élevé* назад. Упражнение рассчитано на восемь тактов.

***Pas chassé* (двойной скользящий шаг, подбивающий)**

Музыкальный размер $2/4$

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Стоит из двух *pas glissé* с одной и той же ноги.

Затакт — приподнимаются на полупальцы.

На «раз» — правая нога, не отрываясь от пола, выводится скользящим движением в IV позицию вперед и опускается всей стопой на пол.

На «и» — левая нога скользящим движением подтягивается к правой (III позиция) с приподниманием на полупальцы обеих ног и одновременно слегка «подбивает» правую ногу, которая по счету «два» делает второе *pas glissé* вперед.

На «и» — левая нога подтягивается скользящим движением в I позицию с подъемом на полупальцы обеих ног и, не задерживаясь в I позиции, продолжает движение (*pas chassé*) с левой ноги, полностью, как описано выше. По такому же принципу *pas chassé* делается назад.

Пример упражнения

Четыре *pas chassé* вперед и четыре *pas chassé* назад. Упражнение рассчитано на восемь тактов.

Pas chassé — музыкальный размер $3/4$ (для вальса *à deux temps*). Делается по такому же принципу, как на $2/4$, но только с акцентированием первой четверти. Затакт — поднимаются на полупальцах.

На «раз» — правая нога делает *pas glissé* вперед.

На «два» — левая нога, скользя, подтягивается к правой.

На «три» — правая нога делает второе *pas glissé* вперед.

Исходным положением для последующих *pas chassé* является IV позиция с левой (или с правой) ноги назад. Такое *pas chassé* встречается в мазурке, исполняют его точно так же, но только акцентируя третью четверть и удлиняя на третьей четверти *pas glissé*.

Pas dégagé

Исходное положение для pas dégagé — I, III и IV позиции. Pas dégagé в большинстве случаев является подготовительным и связующим движением и делается на разные музыкальные размеры.

Пример упражнения

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди,

Затакт — маленькое plié.

На «раз» — правая нога выносится в сторону на II позицию и слегка опускается на всю стопу, принимая на себя тяжесть корпуса.

Свободная нога остается во II позиции с вытянутыми пальцами и подъемом.

Pas dégagé делают точно так же и с левой ноги.

По такому же принципу pas dégagé делают вперед и назад с правой и с левой ноги.

При pas dégagé вперед и назад свободная нога остается в IV позиции.

Понятие о танцевальном положении

Croisée effacé épaulement

В классе бального танца все эти положения сохраняются в той же форме, как и в классическом танце.

Реверанс

Музыкальный размер $3/4$, темп менуэта

Весь реверанс занимает два такта музыкального сопровождения. Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — pas dégagé с правой ноги в сторону на II позицию.

На «два» — левая нога скользящим движением подтягивается к правой и, не задерживаясь, переходит в I позицию.

На «три» — проходит в IV позицию назад на croisé. Пальцы вытянуты, пятка не касается пола.

На «четыре» — plié в IV позиции.

На «пять» — плавно подняться из plié. Левая нога принимает тяжесть корпуса на себя, правая нога вытягивается.

На «шесть» — правая нога, скользя носком по полу, ставится в исходное положение (III позиция).

Примечание. На «четыре» и «пять» небольшой наклон головы и корпуса вперед.

На «шесть» — голова и корпус возвращаются в исходное положение. Руки находятся в учебном положении.

Реверанс в темпе гавота

Музыкальный размер $\frac{4}{4}$, модерато

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

На «раз» — pas dégagé правой ногой на II позицию.

На «два» — левая нога проходит через I позицию назад на IV позицию на croisé.

На «три» — plié, тяжесть корпуса на левой ноге.

На «четыре» — правая нога подтягивается к левой ноге и ставится в исходное положение.

По такому же принципу реверанс делается влево.

Поклон (мужской)

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$, темп менуэта

Весь поклон занимает два такта музыкального сопровождения. Исходным положением является нормальное положение всей фигуры.

На «раз» — шаг вправо на II позицию.

На «два» и «три» — левая нога подтягивается к правой (I позиция).

На «четыре» и «пять» — легкий наклон головы вперед.

На «шесть» — голова возвращается в исходное положение.

Руки слегка отведены от корпуса.

Поклон в темпе гавота

Музыкальный размер $\frac{4}{4}$, модерато

Исходным является нормальное положение всей фигуры.

На «раз» — шаг вправо на II позицию.

На «два» — левая нога подтягивается к правой.

На «три» — легкий наклон головы вперед.

На «четыре» — голова возвращается в исходное положение.

По такому же принципу поклон делается влево.

Па галопа

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Упражнение на 8 тактов

Исходное положение — III позиция, правая или левая нога впереди. Состоит из непрерывного pas glissé вперед с одной и той же ноги; так же галоп исполняется и назад.

Затакт — приподнимаются на полупальцы (III позиция, правая нога впереди).

1-й такт. Четыре pas glissé вперед, все время начиная правой ногой.

2-й такт. Четыре pas glissé вперед только левой ногой.

3-й такт. Повторение первого такта — правой ногой.

4-й такт. Повторение второго такта — левой ногой.

5-й такт. Четыре pas glissé назад, все время начиная правой ногой.

6-й такт. Четыре pas glissé назад, все время начиная левой ногой.

7 и 8-й такты. Повторение пятого и шестого тактов.

Balance (боковое)

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди.

Затакт — правая нога вытягивается в сторону и идет на II позицию.

На «раз» — правая нога легко опускается всей стопой на пол и немного сгибается в колене. Левая нога, отделенная от пола и немного согнутая в колене, подтягивается стопой к щиколотке правой ноги, позади нее.

На «два» — левая нога на месте легко опускается полупальцами на пол. Правая нога слегка отделяется от пола. В этот момент происходит незаметный перенос тяжести корпуса на левую ногу.

На «три» — правая нога вновь опускается всей стопой на пол и слегка сгибается, тяжесть корпуса переходит на нее. Левая нога снова отделяется от пола. Затем движение повторяется с другой ноги. Резких и грубых движений не должно быть. Balance можно также делать вперед и назад в той же последовательности движений.

Пример упражнения

Balance в правую и левую сторону. Корпус и голова делают наклон в ту сторону, куда начина-

ется движение. Упражнение рассчитано на восемь тактов.

Формы chassé

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

Формы chassé описываются здесь очень подробно, они являются подобием экзерсисов в курсе первых двух лет обучения. С помощью chassé вырабатывается та необходимая легкость, изящество и свобода передвижения, которые составляют основной закон балльных танцев прошлого. Последовательное изучение форм chassé (в первом классе — все формы «А», а во втором классе остальные виды) подготавливает учеников к исполнению следующих более сложных танцевальных комбинаций.

Все описанные ниже формы chassé встречаются и применяются во многих исторических танцах: в контрдансах (кадриль), шаконе, гавоте, лансье и др.

Всех форм *chassé* пять, и они характеризуют собой основные направления движений: вперед и назад, на *effacé*, на *croisé*, *chassé* с поворотом (вправо и влево); *double-chassé* и *chassé* круговое.

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди (фас).

Руки находятся в учебном положении.

Первая форма «А»

Занимает также восемь тактов музыкального сопровождения.

1-й такт. Одно *chassé* вперед.

2-й такт. Два *pas élevé*, начиная с левой ноги.

3 и 4-й такты. Три шага назад, начиная левой ногой (четвертями). На последнюю четверть правая нога подтягивается к левой ноге и ставится в исходное положение.

5 — 8-й такты. Полное повторение первых четырех тактов, но в другом направлении на *effacé*; на последнюю четверть встают в исходное положение (фас). Перед пятым тактом так же поднимаются на полупальцы; левое плечо вперед.

Примечание. Во время исполнения первой половины *chassé* голова и корпус находятся в исходном положении (фас), а во второй половине на *effacé* корпус слегка наклонен вперед с поворотом головы налево (рис. 86).

Первая форма «Б»

Занимает также восемь тактов музыкального сопровождения. Исполняется по такому же принципу и в той же последовательности движений, как форма «А». Разница в том, что вместо шагов назад делают одно *chassé* и два *pas élevé*.

Вторая форма «А»

Одно *chassé* с поворотом в правую сторону. Занимает восемь тактов музыкального сопровождения.

1-й такт. Одно *chassé* вперед.

2-й такт. На первую четверть — шаг левой ногой вперед с перенесением на нее тяжести корпуса и одновременным поворотом вправо на 180°. Правая нога, слегка касаясь носком пола, остается в IV позиции впереди. На вторую четверть правая нога подтягивается к левой ноге и ставится в III позицию.

3 и 4-й такты. Три шага назад, правая нога подтягивается в III позицию.

На вторые четыре такта полное повторение с возвращением на свое место.

То же с поворотом влево.

1 и 2-й такты. Одно chassé вперед с поворотом влево.

3 и 4-й такты. Шаг назад.

5 и 8-й такты. Возвращение на свое место.

Вторая форма «Б»

Занимает восемь тактов музыкального сопровождения.

Одно chassé вперед, поворот вправо на 180° , назад chassé левой ногой и два pas élevé, начиная с правой ноги.

На вторые четыре такта полное повторение с возвращением на свое место. Исполняется также с поворотом влево.

Третья форма «А»

Занимает восемь тактов музыкального сопровождения. Три chassé вперед с поворотом в правую сторону.

1 — 3-й такты. Три chassé вперед.

4-й такт. Поворот вправо на 180° ; правая нога приставляется к левой в III позицию.

Четыре такта — полное повторение с возвращением на свое место.



Третья форма «Б»

Четыре такта тоже с поворотом влево: три chassé вперед, с поворотом в левую сторону.

Вторые четыре такта — полное повторение с возвращением на свое место.

Четвертая форма «А» на croisé

Занимает четыре такта музыкального сопровождения.

Затакт — приподнимаются на полупальцы, правое плечо вперед.

1 — 3-й такты. Три chassé по кругу вправо до своего места, начиная chassé на croisé.

4-й такт. Первая четверть: шаг левой ногой вперед с перенесением на нее тяжести корпуса и одновременным поворотом вправо на 180° . Правая нога, слегка касаясь носком пола, остается в IV позиции впереди левой.

Вторая четверть: правая нога подтягивается к левой и встает в исходное положение.

Примечание. Во время исполнения трех chassé корпус имеет

небольшой наклон вперед с поворотом головы влево (4-й такт). Корпус и голова возвращаются в исходное положение (фас).

Четвертая форма «Б» на effacé

Занимает также четыре такта музыкального сопровождения.

Затакт — приподнимаются на полупальцы, левое плечо вперед.

1 — 3-й такты. Три *chassé* по кругу влево до своего места, начиная первое *chassé* на effacé.

4-й такт. Первая четверть: поворот на правой ноге влево на 180°, одновременно левая нога проходит через I позицию с шагом назад и перенесением на нее тяжести корпуса. Правая нога, касаясь слегка носком пола, остается в IV позиции впереди левой.

Вторая четверть — правая нога подтягивается к левой и встает в исходное положение.

Во время исполнения трех *chassé* корпус имеет небольшой наклон с поворотом головы вправо.

На четвертый такт — корпус и голова возвращаются в исходное положение (фас).

Double-chassé

Занимает четыре такта музыкального сопровождения.

Затакт — приподнимаются на полупальцы, левое плечо вперед.

1 и 2-й такты. С правой ноги одно *chassé* вперед на effacé и два *pas élevé*, начиная с левой ноги; не задерживаясь в III позиции, приподнимаются на полупальцы, правое плечо вперед.

3 и 4-й такты. С правой ноги одно *chassé* вперед на *croisé* и два *pas élevé*, начиная с левой ноги. По окончании *pas élevé* встает в исходное положение.

Примечание. Первая половина: на effacé корпус слегка наклонен вперед с поворотом головы влево. Вторая половина: на *croisé* корпус также имеет небольшой наклон вперед с поворотом головы вправо. По окончании *double-chassé* корпус и голова возвращаются в исходное положение (фас).

Па полонеза

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Исходное положение — I позиция, слегка поднявшись на полупальцы.

На «раз» и «два» — делаются два шага вперед, начиная с правой ноги.

На «три» — повторяется шаг с правой ноги вперед и на вторую восьмую третьей четверти делается *plié*.

Левая нога, не задерживаясь на месте, скользящим движением проходит вперед через I позицию для повторения па полонеза с левой ноги.

Все па полонеза — мягкие и плавные, не отрывая ног от пола.

Па полонеза исполняется на низких полупальцах, за исключением народного польского, который исполняется без подъема на полупальцы.

Для первоначального изучения па полонеза рекомендуется все шаги полонеза делать на месте.

Па польки

Вперед и назад

Музыкальный размер 2/4

Исходное положение — III позиция с правой ноги (фас). Занимает два такта музыкального сопровождения.

Затакт — маленький прыжок на левой ноге, правая нога, не касаясь пола, слегка вытянута вперед в IV позицию.

1-й такт. На «раз» — правая нога ставится на полупальцы.

На «и» — левая нога подтягивается к правой.

На «два» — правая нога делает шаг вперед, левая нога, слегка сгибаясь в колене, подтягивается ниже щиколотки к правой ноге позади нее.

На «и» — маленький прыжок на правой ноге.

2-й такт. На «раз» — левая нога делает шаг назад в IV позицию.

На «и» — правая нога подтягивается к левой ноге.

На «два» — левая нога вторично делает шаг назад.

На «и» — на левой ноге маленький прыжок, а правая нога, не касаясь пола, слегка вытянута и подтянута к левой ноге. Все движения па польки делаются на низких полупальцах. Шаги как вперед, так и назад небольшие. По такому же принципу и в той же последовательности движений па польки исполняется и с левой ноги.

Па польки (боковое)

Музыкальный размер 2/4

Исходное положение — III позиция с правой ноги (фас).

Затакт — маленький прыжок на левой ноге, правая нога, не касаясь пола, слегка вытягивается в сторону на II позицию.

На «раз» — правая нога ставится на полупальцы.

На «и» — левая нога подтягивается к правой ноге, позади нее в III позиции.

На «два» — правая нога вторично делает шаг в сторону, левая нога, слегка сгибаясь в колене, подтягивается ниже щиколотки к правой ноге, позади нее.

На «и» — маленький прыжок на правой ноге.

Полное повторение всех движений с левой ноги.

Сценическое па польки (боковое)

Исполняется так же, за исключением последней восьмой первого такта: изменение заключается в том, что нога подтягивается не назад, а вперед, в III воздушную позицию.

Примечание. Все па польки вперед и назад и боковое па польки следует исполнять небольшими стаккатирующими шагами.

Соло по кругу в правую сторону

Для учениц

Исходное положение — III позиция, правая нога .впереди. Лицом в середину круга. Тур польки

занимает два такта музыкального сопровождения.

Затакт — маленький прыжок на левой ноге, правая нога, не касаясь пола, слегка вытянута в сторону II позиции.

1-й такт. На «раз» — правая нога ставится на полупальцы во II позиции.

На «и» — левая нога подтягивается к правой ноге.

На «два» — правая нога вторично делает шаг в сторону во II позиции.

На «и» — маленький прыжок на правой ноге с одновременным поворотом вправо на 180° . Левая нога, слегка сгибаясь в колене, подтягивается к правой ноге ниже щиколотки, позади нее.

2-й такт. На «раз» — шаг левой ногой в сторону во II позиции.

На «и» — правая нога подтягивается к левой ноге позади нее в III позиции.

На «два» — левая нога вторично делает шаг в сторону во II позиции.

На «и» — маленький прыжок на левой ноге с одновременным поворотом вправо на 180° . Правая нога, не касаясь пола, слегка вытянута и подтянута к левой впереди нее.

Для учеников

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Спирной в середину круга. То же, что

и для учениц, но в следующей последовательности: сначала ученик исполняет движения второго такта, а затем первого такта.

Движение по кругу парами

Исходное положение и последовательность движений те же, что и при соло по кругу. Танцующие встают в ту же позу, что и во время исполнения вальса.

Па польки-мазурки

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Исходное положение — III позиция с правой ноги (фас).

Затакт — приподняться на полупальцы.

1-й такт. На «раз» — правая нога делает *glissé tombé* на II позицию.

На «два» — левая нога скользящим движением подтягивается к правой ноге и ставится в исходное положение в III позиции с опусканием на всю стопу, а правая нога вытягивается в сторону на II позицию, не касаясь пола носком, с вытянутым подъемом.

На «три» — правая нога, сгибаясь в колене, довольно резким движением делает «мазок» по полу с подтягиванием к шиколотке левой ноги, позади нее. Одновременно левая нога делает минимальный легкий прыжок.

2-й такт. На «раз» — правая нога вытягивается в сторону, идет во II позицию и легко опускается всей стопой на пол.

На «два» — левая нога делает легкий шаг через I позицию вперед в IV позицию.

На «три» — правая нога подтягивается к левой ноге, опускается всей стопой на пол и моментально принимает затактовое положение, т. е. приподнимается на полупальцы в III позиции, левая нога впереди.

3-й такт. Полное повторение первого такта, только с левой ноги.

4-й такт. На «раз» — левая нога вытягивается в сторону, идет на II позицию и легко опускается всей стопой на пол.

На «два» — правая нога делает легкий шаг через I позицию назад в IV позицию.

На «три» — левая нога, слегка касаясь пола, проходит через II позицию в III позицию и ставится в первоначальное исходное положение (описанное движение на «три», напоминает маленький *rond de jambe*).

Примечание. Шаги второго и четвертого такта — стаккато, т. е. короткие, отрывистые.

Полька-мазурка

Для учениц

Соло по кругу в правую сторону. Исходное положение — III позиция; правая нога впереди, лицом в середину круга. Тур польки-мазурки занимает четыре такта музыкального сопровождения. Руки — в учебном положении.

1-й такт. Полное повторение первого такта па польки-мазурки.

2-й такт. На «раз» — правая нога вытягивается в сторону на II позицию.

На «два» — левая нога делает легкий шаг через I позицию вперед в IV позицию с одновременным поворотом на правой ноге вправо на 180° .

На «три» — правая нога подтягивается к левой ноге и моментально принимает затактовое положение, т. е. приподнимается на полупальцы в III позиции.

3-й такт. Полное повторение первого такта с другой ноги.

4-й такт. На «раз» — левая нога вытягивается в сторону II позиции.

На «два» — правая нога делает легкий шаг через I позицию назад в IV позицию с одновременным поворотом на левой ноге вправо на 180° .

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге и ставится в первоначальное положение.

Для учеников

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Спина в середину круга. То же, что и для учениц, но в следующей последовательности: ученик сначала исполняет движение третьего и четвертого тактов, а затем первого и второго тактов. Руки опущены и слегка отведены от корпуса.

Движение по кругу парами

Исходное положение и последовательность движений те же, что и при соло по кругу. Танцующие встают в ту же позу, как и во время исполнения вальса (рис. 87).



Для учениц

Поворот головы на первом такте вправо, на третьем такте — влево.

Для учеников

Наоборот.

Вальс в три па

Па в правую сторону

Практика преподавания вальса показывает, что нужно прежде всего объяснить последовательность движений ног без поворота, а в положении en face. Когда эта первая часть задания будет выполнена, можно перейти ко второй — вальсовым поворотам. Методически правильнее выучить сперва па вальса en face, затем соло по кругу за учениц, за учеников и только после этого поставить учащихся парами.

Для учениц

Па вальса состоит из двух половин, занимающих два такта музыкального сопровождения. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$. Исходное положение — III позиция с правой ноги (фас).

Затакт — plié.

1-й такт. На «раз» — правая нога делает шаг в сторону на II позицию.

На «два» — левая нога глиссирующим движением проходит через I позицию вперед в IV позицию с поднятием обеих ног на полупальцы.

На «три» — правая нога подтягивается к левой позади нее и мягко опускается на пол для подготовительного дегажирования влево.

2-й такт. На «раз» — левая нога делает шаг в сторону на II позицию.

На «два» — правая нога глиссирующим движением проходит через I позицию назад в IV позицию с поднятием обеих ног на полупальцы.

На «три» — левая нога скользящим движением проходит через II позицию назад в III позицию, мягко опускаясь на пол, ставится в первоначальное исходное положение (описанное движение на «три» напоминает маленький *rond de jambe par terre*).

Примечание. Все движения плавные, легатирующие.

Па в левую сторону

Для учениц

Все движения делаются по такому же принципу, как было описано для вальса в правую сторону,

только в другой последовательности.

1-й такт. На «раз» — шаг в правую сторону.

На «два» — левая нога идет сзади в IV позицию.

На «три» — правая нога проходит через II позицию назад в III позицию.

2-й такт. На «раз» — шаг в левую сторону.

На «два» — правая нога идет вперед в IV позицию.

На «три» — левая нога подтягивается к правой, позади нее.

Для учеников

Исходное положение — III позиция с левой ноги.

То же, что описано выше.

Разница заключается в последовательности движений; сначала движения второго такта, а потом движения первого такта.

Упражнения для вальса в правую и левую сторону и *balancé*. Упражнение на восемь тактов. Все ученицы и ученики встают лицом к точке № 7. Исходным положением является III позиция с правой ноги. Руки в учебном положении. Тур вальса вправо, два *balancé* — вправо и влево, тур вальса вправо, одно *balancé* вправо и на последнем такте на «раз» — шаг левой ногой влево, на «два» — правая нога подтягивается к левой позади нее в III позиции. На «три» — пауза. В такой же последовательности движений это упражнение выполняется с левой ноги, в левую сторону.

Соло по кругу в правую сторону

Для учениц

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Лицом в середину круга.

Тур вальса занимает два такта музыкального сопровождения. Затакт — *plié*.

1-й такт. На «раз» — шаг в правую сторону на II позицию.

На «два» — поворот на правой ноге в правую сторону на 180°, с одновременным выводом левой ноги вперед в IV позицию и подниманием обеих ног на полупальцы.

На «три» — правая нога подтягивается к левой позади нее в III позиции, с опусканием обеих ног с полупальцев на всю стопу. *Plié*.

2-й такт. На «раз» — шаг в левую сторону на II позицию.

На «два» — поворот на левой ноге в правую сторону на 180° . Одновременно с этим проводят правую ногу в IV позицию назад и поднимаются на полупальцы обеих ног.

На «три» — левая нога подтягивается к правой позади нее в III позиции и ставится в исходное положение. *Plié*.

Соло по кругу в правую и левую сторону

Для учениц

Все движения делаются по такому же принципу, как было описано для вальса в правую сторону,

только в другой последовательности.

1-й такт. На «раз» — шаг в правую сторону.

На «два» — поворот на правой ноге в левую сторону на 180° . Одновременно с этим левую ногу проводят в IV позицию назад и поднимаются на полупальцы обеих ног.

На «три» — правая нога подтягивается к левой позади нее в III позицию, и с полупальцев обе ноги опускаются на всю стопу. *Plié*.

2-й такт. На «раз» — шаг в левую сторону на II позицию.

На «два» — поворот на левой ноге в левую сторону на 180° . Одновременно с этим правую ногу выводят вперед в IV позицию и поднимаются на полупальцы обеих ног.

На «три» — левая нога подтягивается к правой ноге позади нее в III позиции и ставится в исходное положение. *Plié*.

Для учеников

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Спиной в середину круга.

То же, что и для учениц, но в иной последовательности: ученик сначала исполняет движения второго такта, а затем первого такта.

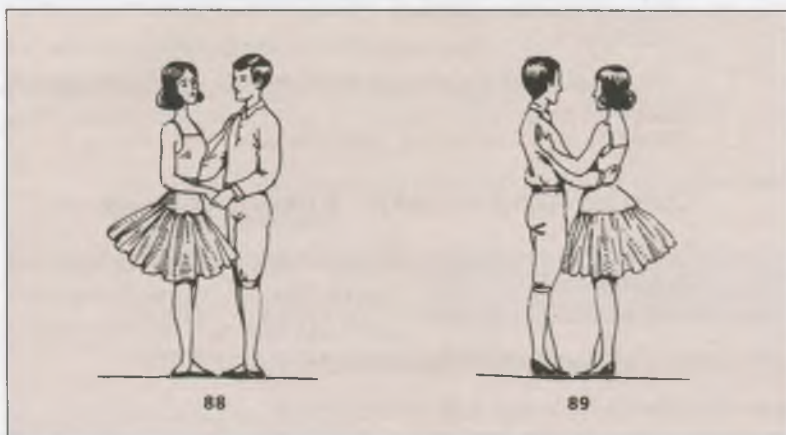
Вальс по кругу парами

Исходное положение и последовательность движений те же, что и при соло по кругу. (рис. 88, 89)

Танцующие встают лицом друг к другу. Ученик правой рукой держит ученицу за талию, левой рукой держит ее правую руку.

Руки слегка согнуты в локте и находятся на высоте I позиции.

Ученица кладет кисть левой руки на край правого плеча ученика, при этом локоть опущен. В этом положении танцующие исполняют вальс.



Вальс в два па

Подготовительное упражнение
для вальса в два па

Соло по кругу в правую сторону

Для учениц

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Лицом в середину круга.

На третьей четверти поворот вправо на 180° .

Руки в учебном положении.

Для учеников

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Спина в середину круга.

То же, что и для учениц, но в следующей последовательности: сначала ученик исполняет *chassé* левой ногой, а потом правой.

Руки опущены и слегка отведены от корпуса.

Вальс по кругу парами

Исходное положение и последовательность движений те же, что и при соло по кругу. Танцующие встают в ту же позу, как и во время исполнения вальса в три па.

Для учениц поворот головы: на первом такте — вправо, на втором такте — влево.

Для учеников — наоборот.

Вальс-миньон

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Па в правую сторону

Для учениц

Исходное положение — III позиция с правой ноги (фас).

Состоит из двух половин, занимающих четыре такта музыкального сопровождения.

Затакт — plié.

1-й такт. На «раз» — правая нога делает шаг в сторону на II позицию. Колени обеих ног вытянуты.

На «два» и «три» — левая нога скользящим движением подтягивается к правой позади нее и мягко опускается на пол для подготовительного дегажирования вправо.

2-й такт. Первая половина па вальса в правую сторону.

3-й такт. Полное повторение первого такта с левой ноги.

4-й такт. Вторая половина па вальса в правую сторону.

Тур вальса занимает два такта музыкального сопровождения и состоит из двух *chassé* на $\frac{3}{4}$.

Делается по такому же принципу, как *chassé* на $\frac{3}{4}$.

Примечание. Все движения делаются плавно («легато»). Положение рук — учебное. На первом такте — наклон корпуса и головы к левой ноге. На втором такте — корпус и голова в исходном положении (фас). На третьем такте — наклон корпуса и головы к правой ноге. На четвертом такте — повторение второго такта.

Для учеников

Исходное положение — III позиция с левой ноги.

То же, что описано выше.

Разница заключается в перестановке последовательности движений: сначала движения третьего и четвертого тактов, а потом первого и второго тактов.

Соло по кругу в правую сторону

Для учениц

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Лицом в середину круга. Тур вальса-миньон занимает четыре такта музыкального сопровождения. Исполняется так же, как и предыдущие упражнения *en face*, с той разницей, что на втором и четвертом такте во время исполнения вальса в три па делается поворот вправо на 180° .

Исходное положение — III позиция, правая нога впереди. Лицом в середину круга. Тур вальса-миньон занимает четыре такта музыкального сопровождения. Исполняется так же, как и предыдущие упражнения *en face*, с той разницей, что на втором и четвертом такте во время исполнения вальса в три па делается поворот вправо на 180° .

Для учеников

Исходное положение — III позиция, левая нога впереди. Спиной в середину круга. То же, что и для учениц, но в следующей последовательности: сначала ученик исполняет движения третьего и четвертого тактов, а затем первого и второго тактов.

Вальс-миньон по кругу парами

Исходное положение и последовательность движений те же, что и при соло по кругу. Танцующие встают лицом друг к другу. Ученик правой рукой держит ученицу за талию. Левой рукой он держит ее правую руку. Руки слегка согнуты в локте и находятся во время исполнения первого такта на высоте III позиции.

При исполнении третьего такта — руки опущены; при исполнении второго и четвертого такта — на высоте I позиции. Левая рука ученицы слегка придерживает платье (рис. 90) во время первого и третьего тактов.

Рекомендуется изучать вальс в три па в правую и левую сторону, вальс-миньон, польку и польку-мазурку соло по кругу



вначале лицом в середину круга (партия учениц), а потом спиной в середину круга (партия учеников). Руки у учениц находятся в учебном положении, руки учеников опущены и слегка отведены от корпуса.

Мазурка

В младших классах все учащиеся, как девочки, так и мальчики, обязательно должны проходить и исполнять все па мазурки, независимо от того, принадлежат ли они к группе мужских танцевальных элементов или дамских.

В старших классах исполнять их следует отдельно, обращая внимание на манеру, легкость, внимание кавалера к даме и т. д.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Словарь терминов

Нотный материал

Библиография

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

A droite (а друат) — направо.

A droite et à gauche (а друат э а гошь) — направо и налево.

A droite et en arrière (а друат э ан арриер) — направо и назад.

A gauche (а гошь) — налево.

A quatre coins (а катр коан) — в четыре угла.

Arrêtez (аррете) — остановитесь.

Assemblée (ассамбле) — соединение ног в прыжке.

Assemblée et deux changements des pieds (ассамбле э де шанжман де пье) — двойной прыжок с переменной ног во время прыжка.

Au retours (о ретур) — в другую сторону, вернуться обратно.

Autour (отур) — вокруг, кругом, около.

Avancez (авансе) — вперед (двигаться).

Avancez reculez avancez (авансе рекюле авансе) — вперед, назад, вперед!

Balance (балянсе) — балансировать, качаться.

Balance avec vos dames, et à vos places (балянсе авек во дам э а во пляс) — балянсе со своими дамами и на свои места.

Balance en ligne (балянсе ан линь) — балансе в линии.

Balance et tour de main (балянсе э тур де мен) — балянсе и поворот за руки.

Balance quatre en ligne (балянсе катр ан линь) — балянсе по четыре в линию.

Battements de suite (батман де сюит) — последовательное движение ног.

Battements fondus (батман фондю) — мягкое, «тающее» движение.

Battu (баттю) — в прыжке нога быстро бьет о ногу.

Boules de neige (буль де ньеж) — «снежные шарики» (фигура котильона).

Chaîne anglaise (шен англез) — живая цепь; английская цепь.

Chaîne anglaise entière (шен англез антьер) — полный английский шен.

Chaîne de dames (шен де дам) — идти навстречу дамам, подавая и переменяя руки, пока не пройдут всех.

Chaîne chinoise (шен шинуаз) — китайская цепь.

Chaîne chinoise à droite (шен шинуаз а друат) — китайская цепь направо.

* В основу этого словаря положены: «Терминологический словарь танцевально-го искусства» Л. Шехлина (1902) и «Французско-русский терминологический словарь» А. Сальто (1921)

Chaîne chinoise par les mains droites (шен шинуаз пар ле мен друат) — китайская цепь правыми руками.

Changements de dames (шанжман де дам) — перемена дам.

Changements de pieds arrêtés (шанжман де пье аррете) — перемена ног и остановка.

Changer la direction (шанже ла дирексион) — переменить направление.

Changer vos places (шанже во пляс) — переменить места.

Chassér (шассе) — скользить.

Chassé croisé (шассе круазе) — скользящий переход крест-накрест.

Chassé croisé et balance (шассе круазе э бальянсе) — переход крест-накрест и баланс.

Chassé la jambe (шассе ла жамб) — в скольжении подталкивать ногу.

Choisir (шуази) — выбирать.

Commencez (коммансэ) — начинайте.

Conducteur (кондюктор) — распорядитель танцев.

Continuez cette figure (континюэ сэт фигур) — продолжайте эту фигуру.

Contre vis-à-vis (контрвизави) — вторые пары, танцующие после первых пар.

Corbeille (корбэйль) — «корзина» (фигура котильона).

Coup de talon (ку де талон) — удар каблука.

Dégager (дегаже) — дегажировать, делать быстрый переход от позиции к позиции.

Demi (деми) — половина.

Demi-chaîne anglaise (деми-шен англез) — английский полушен (или полуцепь).

Demi-promenade (деми-променад) — полупрогулка, полупроменад.

Demi-rond à gauche (деми-рон а гошь) — полукруг налево.

Deux colonnes (дѐ колон) — две колонны.

Dos à dos (до за до) — спина к спине.

Dos à dos, chaîne et au retours (до за до, шен э о ретур) — спина к спине, шен и назад, в обратную сторону.

Droit (друа) — прямолинейно, прямо.

Elevér (элевэ) — поднимать, поднять.

En avant deux (ан аван де) — начать с обеих сторон, по двое.

En avant quatre (ан аван катр) — вперед вчетвером.

En avant trois (ан аван труа) — вперед троим.

En avant trois deux fois (ан аван труа, де фoa) — вперед втроим два раза.

En carré (ан карре) — перестроиться в каре, в четырехугольник.

Encore (анкор) — еще.

En dedans (ан дедан) — носками вперед.

En dehors (ан деор) — наружу, в разные стороны.

En passant (ан пассан) — мимоходом, между прочим.

En quatre (ан катр) — вчетвером.

En quatre colonnes (ан катр колон) — в четыре колонны.

En rayon (ан район) — лучеобразно, звездообразно.

En rond (ан рон) — в круг.

Face à face (фас а фас) — лицом к лицу.

Faite attention (фет атансион) — остановиться, обратить внимание.

Fermer le rond (ферме ле рон) — сомкнуть круг.

Glissades (глиссад) — скольжение с приподниманием ноги на носок и опусканием на пятку.

Grand rond (гран рон) — большой круг.

Jeter (жетэ) — отбросить ногу в сторону.

Jeu de quatre coins (жё де катр куэн) — игра «в четыре угла».

La dame reste (ла дам рест) — оставить даму у чужой пары.

La main aux dames, messieurs, et suivez moi (ля мен о дам, мессьер, э суиве моа) — руку дамам, господа, и следуйте за мною.

La main par quatre paires (ля мен пар катр пэр) — за руки четырьмя парами в линию.

La première /seconde, troisième, quatrième, cinquième, sixième/ figure (ля премьер /секонд, труазием, катрием, сенкием, сиксием /фигюр) — первая /вторая, третья, четвертая, пятая, шестая/ фигура.

Les battements mêlés (ле батман меле) — смешанные батманы.

Les cavaliers autour (ле кавалье о тур) — кавалеры обходят вокруг дам.

Les cavaliers au milieu, promenade, jusqu'à vos dames; balancez et tour de mains (ле кавалье о милье променад, жюска во дам; балянсе э тур де мен) — променад кавалеров до своих дам, балянсе и тур (оборот) за руки.

Les cavaliers en avant (ле кавалье ан аван) — кавалеры вперед.

Le cavalier seul (ле кавалье сель) — кавалеры соло, одни.

Le cavalier traverse au milieu de deux dames (ле кавалье траверс о милье де де дам) — переход кавалера между двумя дамами.

Legato (легато) — плавно.

Les dames en avant (ле дамь ан аван) — дамам выйти вперед.

Les dames en avant et dos à dos (ле дам ан аван э до за до) — дамы вперед и стать спиной к спине.

Les dames en avant, tournez, et rond de dames (ле дам ан аван, турне, э рон де дам) — дамы вперед, повернуться и в круг.

Les dames promenade à droite, jusqu'à vos cavaliers (ле дам променад а друат жюска во кавалье) — дамы променад направо до своих кавалеров.

Les dames la seconde figure (ле дам ля секонд фигур) — дамы вторую фигуру.

Levez (леве) — поднимите.

Mêler (меле) — смешать.

Mazourka générale (мазурка женераль) — общая мазурка.

Oppositions (оппозисьон) — противоположные.

Ouvert (увер) — «открывание» ноги.

Ouvrez le rond (увре ле рон) — раздвиньте круг.

Paire à paire (пэр а пэр) — пара за парой.

Par la main gauche (пар ля мен гошь) — за руки и налево.

Partagez (партаже) — разделитесь.

Pas de basque (па де баск) — особое па с подъемом, подпрыгиванием и опусканием на обе ноги.

Pas de boiteux (па де буатё) — па с прихрамыванием.

Pas de valse à deux temps (па де вальс а де тан) — вальс в два па.

Pas de valse à trois temps (па де вальс а трау тан) — вальс в три па.

Pas marche (па марш) — ходьба маршем.

Plié (плие) — приседание.

Promenade (променад) — прогулка.

Promenade à droite et à gauche (променад а друат э а гошь) — прогулка направо и налево.

Promenade générale (променад женераль) — торжественная общая прогулка.

Port-de-bras (порт-де-бра) — упражнение рук.

Reculer (рекюле) — двигаться назад.

Retomber (ретомбе) — подшибать, отбрасывать.

Retraversez par la main gauche (ретраверсе пар ля мен гошь) — перейдите обратно, взявшись за левые руки.

Reverence (реверанс) — почтительный поклон (дамы).

Ritournelle (ритурнель) — повторение.

Rond des cavaliers (рон де кавалье) — круг кавалеров.

Rond des dames, les cavaliers — la corbeille (рон де дам, ле кавалье — ля корбейль) — дамы в круг, кавалеры — корзину.

Rond de jambe (рон де жамб) — круг ногой.

Saute basque (сот баск) — поднимание и опускание ноги и прыжок.

Sauter (соте) — прыгать.

Sissone simple (сисон семплъ) — прямая стойка; обычная стойка.

Solo (соло) — один.

Staccato (стаккато) — отрывисто.

Temps coups de pieds (там ку де пье) — удары ногами.

Tomber (томбе) — опустить.

Tortiller (тортиле) — двигаться змееобразно.

Tour (тур) — оборот.

Tourner (турне) — повернуться.

Tour sur place (тур сюр пляс) — поворот на своих местах.

Tout le monde, à vos places (ту ле мон а во пляс) — все по своим местам.

Traverser (траверсе) — переходить.

Trio (трио) — трое; втроем.

Un cavalier et sa dame en avant et en arrière, deux fois (ун кавалье э са дам ун аван э ан арриер де фoa) — дамы и кавалеры вперед и назад два раза.

Une paire à droite, une paire à gauche (ан пэр а друат, ан пэр а гошь) — одна пара направо, другая — налево.

Vis-à-vis (визави) — пары, стоящие напротив и танцующие вместе.

НОТНЫЙ МАТЕРИАЛ

*Музыкальные источники
для бальных танцев
чрезвычайно обширны.*

*В данном разделе
мы даем ноты лишь
некоторых образцов
старинных бальных
танцев*

ПАВАНА

Allegretto moderato

pp

mf

pp

mf

p

КУРАНТА

Händel

Allegretto moderato $\text{♩} = 96$

The musical score for "Куранта" (Minuet) by George Frideric Handel is presented in five systems of piano and bass staves. The tempo is marked "Allegretto moderato" with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system includes a "dimin." (diminuendo) marking. The third system features a "Decresc." (decrescendo) marking. The fourth system also includes a "Decresc." marking. The fifth system concludes with a "p" (piano) marking and a final cadence.

РОМАНЕСКА

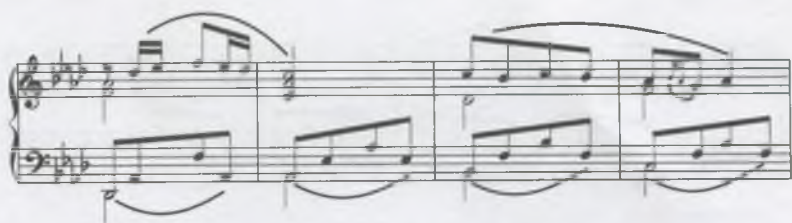
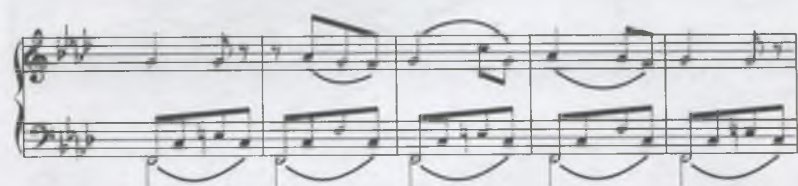
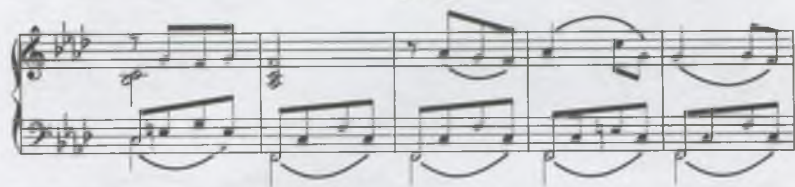
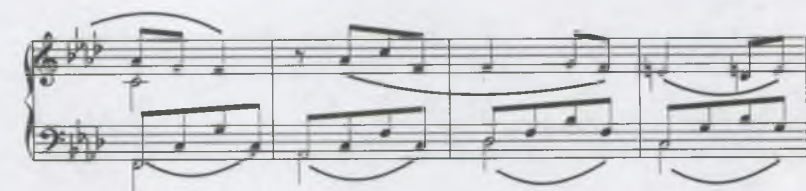
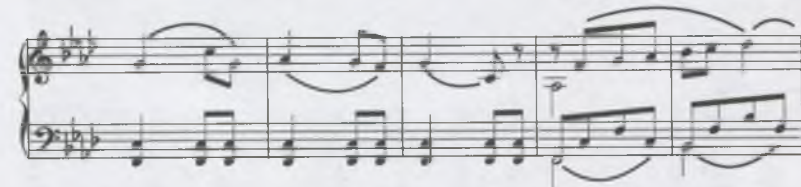
Moderato

p

mf

pp

mf

*Animez**Animez**Tempo I*

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has a "Coda" marking. The second system has a "De cresc. rall." marking. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature.

МЕНУЭТ

Муз. Виентини

Andantino

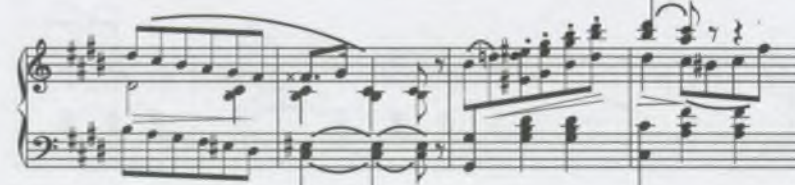
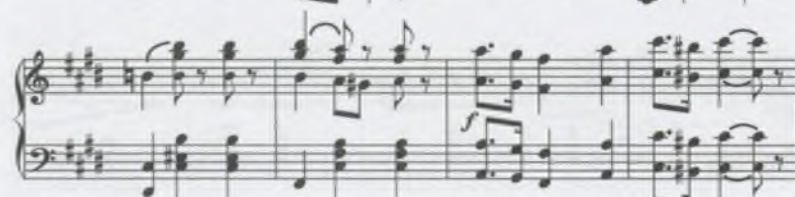
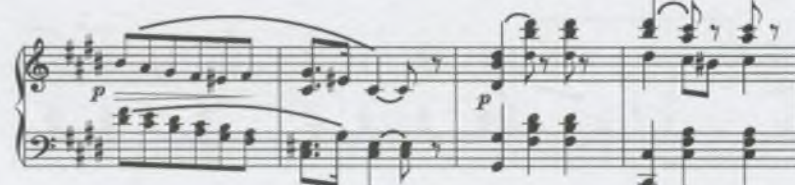
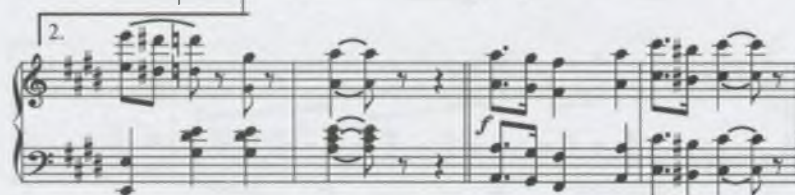
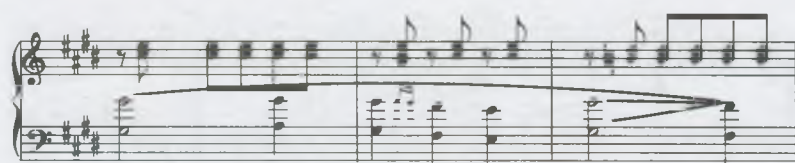
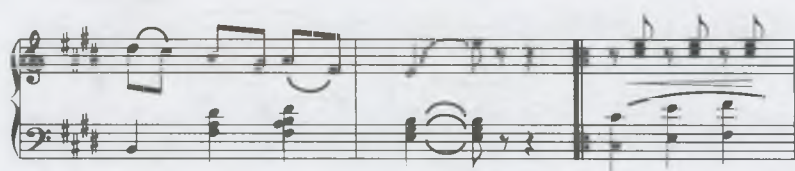
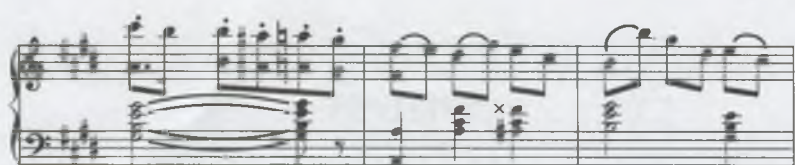
ff

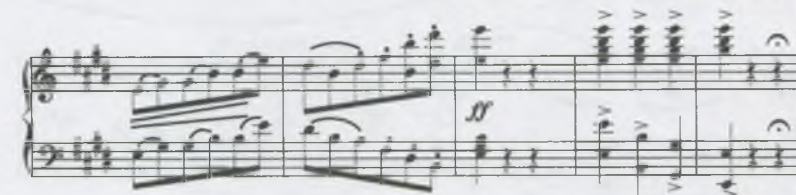
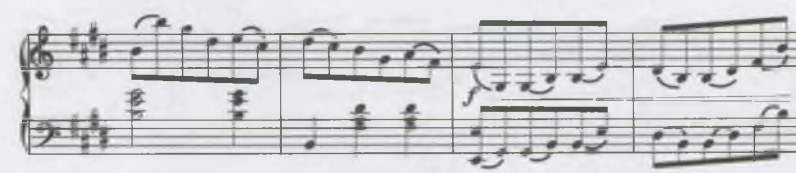
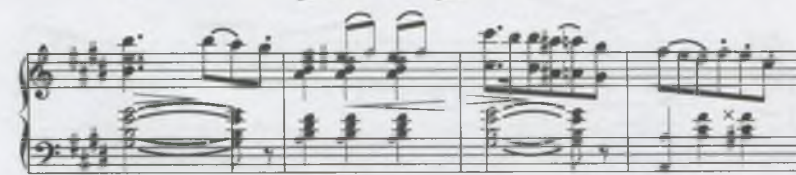
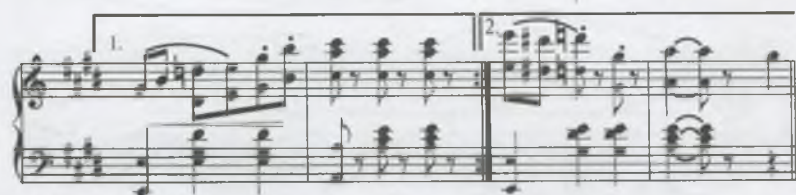
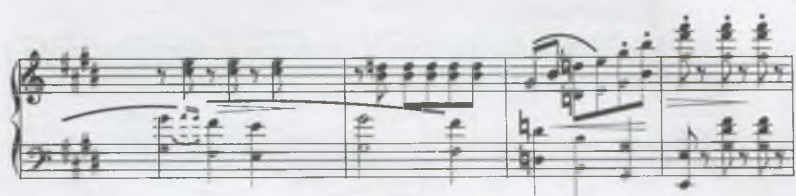
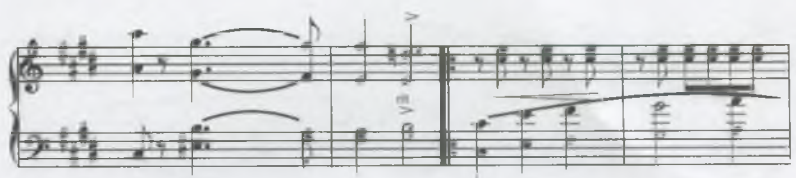
mf

1.

2.

p





ЖИГА

Оживленно

Ф. Рамо

The musical score for "Жига" by F. Ramo is presented in seven systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo marking is "Оживленно" (Allegro). The score includes the following musical elements:

- System 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of "Оживленно". The first measure is marked *mf*. The piece begins with a treble staff and a bass staff.
- System 2:** Continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. A slur is placed over the first two measures of the treble staff.
- System 3:** The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. The piece is marked *mf* at the beginning of the third measure.
- System 4:** The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. The piece is marked *mf* at the beginning of the third measure.
- System 5:** The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. The piece is marked *mf* at the beginning of the third measure.
- System 6:** The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. The piece is marked *mf* at the beginning of the third measure.
- System 7:** The treble staff has a slur over the first two measures. The bass staff has a slur over the first two measures. The piece is marked *mf* at the beginning of the third measure.



КАДРИЛЬ-ЛАНСЬЕ

J = 34

Dorset

f *fz* *fz* *fz* *fz*

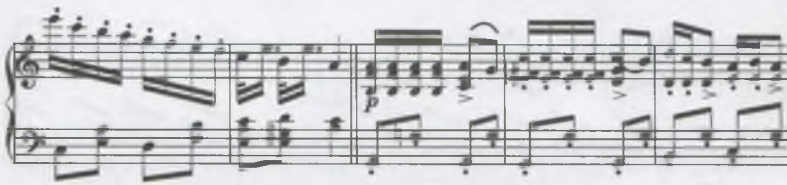
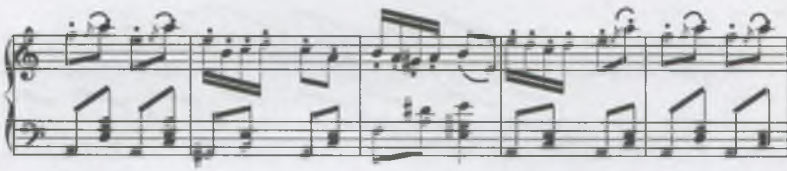
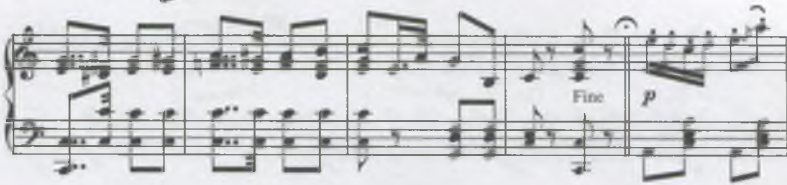
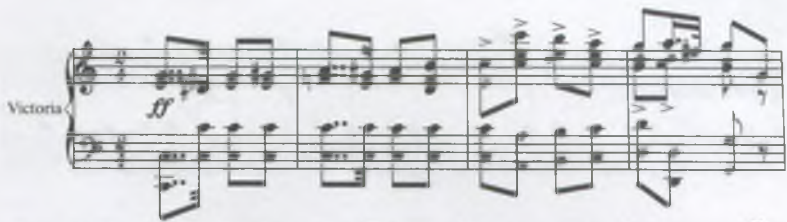
fz *f*

ff

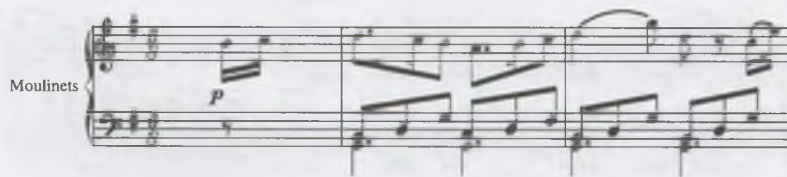
D.C.

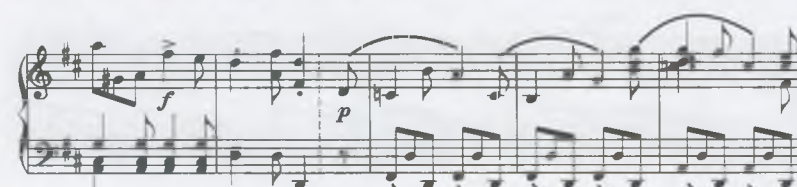
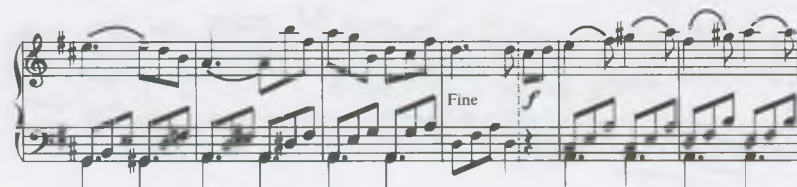
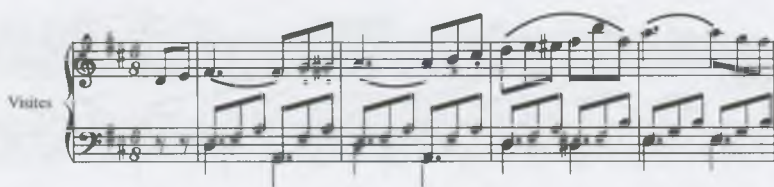
Fine

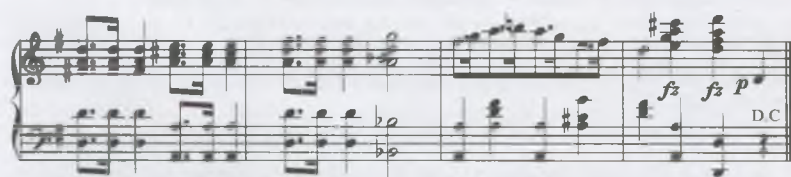
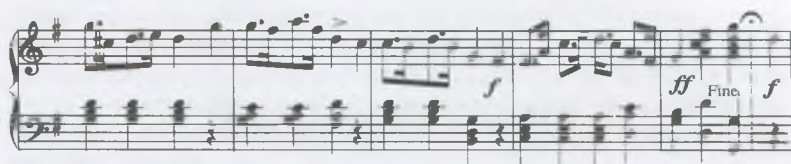
Victoria



Moulinets







БИБЛИОГРАФИЯ

Ниже приводится только библиография книг на русском языке. Мы упоминаем из числа учебников лишь те книги, которые, на наш взгляд, представляют собой ценность и являются достоверными.

1. *Танцевальный словарь*, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Пер. с франц. М.: 1790. 437 с. (Перевод французского словаря Компана. Содержит ряд интересных, но не вполне точных характеристик балльных танцев и па.)

2. *И. К. (Иван Кусков)*. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки. Выбраны из славнейших о сем искусстве писателей и собственными примечаниями дополнены... СПб.: 1794. 44 с., 5 л. ил.

(Хороший учебник менуэта, тренировки в балльных танцах и правил поведения танцующих. Кроме того, из него можно почерпнуть некоторые сведения о балетной педагогике того времени.)

3. *Петровский Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцевания при Слободской Украинской гимназии. Харьков: 1825. 140 с. (Хороший учебник всех основных балльных танцев того времени, включая малоизвестные [тамбет, матредур]. Кроме того, содержит описание бытовавших в обществе характерных танцев — русского, казачка, па-де-шаль и др.)

4. *Собрание фигур для котильона*, числом 224, состоящих из употреблявшихся прежде и вновь сделанных туров. СПб.: тип. Департамента народного просвещения. 1828. 100 с.

(Само название говорит за себя. Котильон представлен здесь наиболее полно.)

5. *Максим А.* Изучение балльных танцев. С рисунками и нотами для фортепиано. М.: 1839. 47 с., 1 л. ил.

(Хороший учебник вальсов, русской, французской и английской кадрили и различных экосезов. Имеется раздел, посвященный элементам балльной и балетной педагогики. В книге — единственные известные нам изображения колодок для развития выворотности ног и специального корсета для выпрямления корпуса.)

6. *Громилов С.* Полька в Париже и в Петербурге. Книга, заключающая в себе историю развития польки и средство выучиться танцевать польку без помощи учителя, по методу Евгения Корали. Перевел с французского и дополнил замечаниями о водворении польки в петербургском обществе Степан Громилов. СПб.: 1845. 64 с., 8 л. ил.

(Юмористическое, но достоверное описание увлечения новым танцем — полькой на Западе и в России, в быту и на театре. Хорошие иллюстрации фигур польки. Несколько интересных описаний па.)

7. *Современный любимейший танец полька*. Изображения, представляющие труднейшие и нужнейшие па (pas) этого танца. М.: 1846. 9 л. ил.

(Текста нет. Очень хорошие литографии отдельных характерных положений партнеров в польке.)

8. *[Целлариус]*. Руководство к изучению новейших балльных танцев. Сочинение главного парижского танцмейстера Целлариуса перевел Ф. И. Я. СПб.: 1848. 113 с., 12 ил.

(Книга безусловно представляет интерес. После короткого вступления о возрождении балльных танцев и их отличии от балетных автор дает следующие главы: о поклоне, французская кадриль, полька и ее па, вальс в три па, вальс в два па, советы вальсерам в два па, вальс в пять па, мазурка, кадриль-мазурка с описанием ее фигур, вальс-мазурка, редова, котильон с 83 фигурами, замечания о балльных залах, оркестре и пр.)

9. *Линдрот Н.* Первоначальные правила для изучения балльных танцев. Составил учитель танцевания Н. Линдрот для Реального училища при Московском Николаевском сиротском институте. С рисунками и нотами для скрипки. М.: 1871. 11 с., 2 л. ил., 6 с. нотного материала.

(Изложены основные позиции, положение корпуса, танцевальные приемы, поклоны, элементарные па балльного танца; особо па мазурки. Имеются нотные примеры и рисунки, показывающие основные позиции.)

10. *Клемм Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с аккомпанементом музыки. Сочинение профессора балльных танцев при Имп. дрезденском кадетском корпусе Бернарда Клемма. С рисунками. С приложением словаря светских приличий. В 3-х частях. М.: 1873—1876.

(Часть 1-я — Теория танцевального искусства. Часть 2-я — Общественные, или балльные танцы. Часть 3-я — Правила светских приличий.)

11. *Де-Колиндьяр*. Практический самоучитель балльных танцев для обоего пола. Легкий способ выучиться в 9 уроков без помощи учителя всем балльным танцам. 8-е изд. с дополнением гран-рона, котильона, мазурки, характерных плясок... 65 рис. в тексте. М.: 1896.

(Описание балльных танцев не представляет ценности. Любопытно описание правил приличия на балах и псевдонародных танцев, исполняемых в салонах: матлет, русский и т. п.)

12. *Петрова М.Ю.* Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев. С политипажами в тексте. СПб.: 1878. 179 с.; изд. 2-е: СПб.: 1883. 159 с. (Книга имеет ряд существенных недостатков содержания и изложения, но в ней отражены перемены, происшедшие в балльном танце на рубеже второго полувека и воспроизведены новые танцы.)

13. *Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев*. Руководство для учащихся танцам и учителей танцевания. Составлено по руководству проф. танцевального искусства Б. Клемма. СПб.: 1884. 171 с., с ил.

(Содержит общие указания о ритме, такте, разных танцевальных фигурах, апломбе, грации и т. п.)

14. *Стуколкин Л.* Опытный распорядитель и преподаватель балльных танцев. Общее руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах; с указателем фигур для кадрили, котильона и мазурки. СПб.: 1885. 180 с.; 2-е изд. С приложением статей: 1) О пользе преподавания танцев; 2) Краткий исторический очерк появления салонных танцев; 3) Характеристика национальных танцев. С рис. СПб.: 1890.

(Книга по ценности значительно уступает названным выше работам. Интерес к ней обусловлен наличием балльных танцев, в том числе котильона с аксессуарами и без них, описание и зарисовки которых характеризуют вкусы балов того времени.)

4-е изд., доп. СПб.: 1901. 191 с., с ил.

(Чрезвычайно обстоятельные инструкции распорядителю бала как по танцам, так и по играм.)

15. *Цорн А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса: 1890. 346 с.

(Своего рода энциклопедия танца, в том числе и бального. Изучение добросовестного текста несколько затруднено сложной системой записи и обозначения.)

16. *Янковский В. Ф.* Сто фигур мазурки. Кострома: 1891, 117 с., 2 л. чертежей.

(По разнообразию фигур неравноценного качества. Единственное пособие.)

17. *Чистяков А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях. С 20 рис. в тексте. С приложением руководства для дирижеров с 157-ю фигурами для кадрили, мазурки, вальса, польки и котильона. Пособие для учителей танцев... СПб.: 1893. 189 с., с ил.

(Учебник содержит методические указания по годам обучения — классам средней школы — от I до VII. Здесь же приложены программа бальных танцев в кадетских корпусах и проект программы для изучения в женских гимназиях. Особый интерес имеют подробно описанные 157 фигур различных танцев.)

18. *Раевский В.* Дирижер. Практическое руководство дирижировать бальными и общественными танцами. Наставление для распорядителей на балах и семейных вечерах, с приложением описания многих характерных танцев и терминологии для распорядителей. С 39 рис. в тексте. СПб.: 1896, 12 с., с ил.

(Содержит: правила поведения, упражнения для рук и ног, описание бальных и характерных танцев: польки, вальса, галопа и др., а также характерных танцев — русской, камаринского, малороссийской, белорусской и цыганской пляски, польского танца, кавказской лезгинки и пр.)

19. *Гавликовский Н. А.* Руководство для изучения танцев. СПб.: 1899. 104 с.

2-е изд., исп. и доп. СПб.: 1902. 144 с., с ил.; 3-е изд., исп. и доп. СПб.: 1907. 160 с.

(Качество и содержание книги схоже с самоучителем Стуколкина. Интересно проследить по переизданиям отмирание одних танцев и рождение других.)

20. *Тихомиров А. Д.* Самоучитель модных бальных и характерных танцев. М.: 1901. 155 (2) с., с ил.

(И в описаниях, и в иллюстрациях отражена новая мода в танцах. Описаны следующие танцы: полонез, вальс, кадрили, па-де-катр, шаконь, миньон, полька, па-де-патинер, па-д'эспань, венгерка, бальный чардаш, бальная лезгинка, франко-русский салонный танец, лансье, мазурка, котильон, русская пляска, камаринская.)

21. *Отто А. К.* Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола, с подробным объяснением, по которому всякий может легко выучиться без помощи учителя, а также и полное объяснение дирижирования танцев, как кадрили, мазурки и котильона, а также и наставление, как должно держать себя в обществе. С 74 рис. в тексте. М.: 1902.

(Содержит описание следующих танцев: простой вальс в два па и галоп, английский вальс, польки, полька-мазурка, том-тит, па-де-патинер, па-д'эспань, во саду ли в огороде, франко-русский, казачок и др.)

22. *Петров К. П.* Опыты методики обучения танцам в учебных заведениях. Может служить пособием для учителей и в семье при изучении танцев без помощи учителя. Рис. исполнены В. Петровым. Между прочим помещены суждения по вопросам, касающимся танцев. М.: 1903.

(Любопытное методическое пособие для педагога, разбитое по годам обучения. В конце: танцы, носящие бальный характер: английский вальс, па-де-катр, ми-

ньон, шаконь, па-де-патинер; танцы, носящие национальный характер: па-д'эс-пань, бальный чардаш, бальная лезгинка, бальный русско-славянский, украинский казачок — гопак.)

23. Кондаков А. А. Дирижерство танцев: вальса, мазурки, кадрили и котильона. Бакy: 1906. 30 с.

(Дирижирование вальсом, мазуркой, кадрилью, котильоном.)

24. *Самый новейший самоучитель модных бальных танцев.* Практическое руководство для самоизучения бальных и всевозможных новейших танцев и характерных народных, русских плясок. Без помощи учителя может каждый выучиться танцам и русским пляскам Составил известный артист-танцор. М.: 1911. 158 с., с ил.

(Оглавление: О балах. Внешность. Обхождение в обществе. О танцах. Походка и манера. Позиции и постановки. Приглашение. Бальные танцы.)

25. *Умеете ли вы танцевать.* Практическое руководство к самоизучению всех современных круговых и группных танцев. Варшава: 1911. 24 с.

(Содержит: правила поведения и описание танцев — полонез, полька, вальс, рейнлендер, тиролька, эсмеральда, галоп.)

26. *Сальто А.* Новейший практический самоучитель бальных, салонных, модных танцев и характерных плясок для лиц обоего пола. Составил балетоман А.Сальто. С рисунками маскарадных костюмов и нотами. М.: 1912, 160 с., с ил. (Кроме описания маскарадных костюмов содержит сведения о манерах и поведении на балах, а также описание танцев: полька, вальс, редова, венгерка, аликаз, шакон, аркадие, том-тит, мадриленья, матлот. Игры. Фигуры котильона. Французско-русский терминологический словарь.)

27. *Шухмин Х.* Бальные и балетные танцы. Практический самоучитель. Танцы всех наций и веков. Со многими рис. автора и др. М.: А. С.Балашов, 1913. 126 с., с ил.

(Содержание: История танцев. Новые танцы — вальс, мазурка, полонез, па-де-катр, кек-уок, кадриль, матчиш, лансье, галоп, медведь, лезгинка. Русские пляски. Танцы балерин — Мари-Пти и Дункан.)

Ивановский Н. П.

И 22 Бальный танец XVI—XIX веков. / Худ. С. Горячев. Оформл. С. Плаксина. — Калининград: Янтарный сказ, 2004. — 208 с.: илл. ISBN 5-7406-0586-5

Книга представляет собой серьезный анализ развития историко-бытового европейского танца на протяжении четырех веков. Подробные практические описания старинных бранлей, паваны, гальярды, менуэтов, а также более поздних танцев — гавотов, котильона, вальсов окажут неоценимую помощь всем, кто изучает или преподаёт бальный танец.

Издание снабжено множеством иллюстраций, нотами, схемами, словарем терминов и обширной библиографией.

ББК 85.326

Издание включено в Федеральную целевую программу
«Культура России»

Н. П. Ивановский Бальный танец XVI—XIX веков

Иллюстрации С. А. Горячева
Контурные рисунки П. И. Гончарова
Макет и оформление С. Д. Плаксина
Ответственный редактор Е. М. Стрельцова
Технический редактор Т. С. Харитоновна
Корректоры Л. Н. Борисова, М. А. Ахметова

Подписано к печати 17.12.03.
Печать офсетная. Формат 60х110¹/₁₆.
Бумага офсетная.
Гарнитура FreeSet, Newton.
Усл. печ. л. 13. Уч.-изд. л. 14,7.
Тираж 5000. Заказ 7360.

Отпечатано в типографии
Федерального государственного унитарного
издательско-полиграфического предприятия
«Янтарный сказ»
236000 Калининград, ул. К. Маркса, 18

Отдел продаж:
Калининград: тел./факс (0112) 27-91-57;
тел.: 21-62-51, 21-25-56;
E-mail: skaz_info@ric.gazinter.net
Интернет-магазин: www.yantskaz.ru
Книга — почтой: (0112) 21-62-51
Санкт-Петербург (филиал): (812) 388-58-81
E-mail: yas.sp@rambler.ru
Москва (филиал): (095) 286-76-66
E-mail: mos-skaz@mtu-net.ru