

А. Я. ЦОРН

ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ

Издание второе,
исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.32

Ц 81

Цорн А. Я.

Ц 81 Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. — 544 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1145-0 (Лань)

ISBN 978-5-91938-005-4 (ПЛАНЕТА МУЗЫКИ)

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

Книга снабжена подробными комментариями и может представлять интерес не только для специалистов в истории танца, но и для танцоров и хореографов, желающих познакомиться с этой частью истории танцевального искусства.

ББК 85.32

Tsorn A. Y.

Ц 81 Grammar of dancing art and choreography. The second edition, revised. — Saint Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2011. — 544 pages. — (The world of culture, history and philosophy).

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

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

The book is provided with detailed comments and can be interesting not only for professionals in the history of dance, but also for dancers and choreographers, who want to know this part of the dancing art history.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

© Издательство
«ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011
© А. Я. Цорн, 2011
© Издательство
«ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2011



ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПОЛВЕКА ТАНЦА

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

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

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

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

ШКОЛА ТАНЦЕВ

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

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

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

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

ПЛЯШУЩИЕ ЧЕЛОВЕЧКИ

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

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

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

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

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

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

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

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

АЛЬБЕРТ ЯКОВЛЕВИЧ, УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ

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

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

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

¹ Одесский вестник, № 115, 15.10.1857.

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

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

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

¹ Там же.

² [Zorn, 1887].

³ [Цорн, 1890].

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

СТРУКТУРА КНИГИ

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

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

¹ [Zorn, 1905].

демонстрирует все преимущества изобретенной им нотации.

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

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

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ТАНЦЫ XIX ВЕКА

Немного о терминологии

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

Менуэт и гавот

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

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

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

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

¹ Гардель Максимилиан (1741–1787) — танцор и хореограф немецкого происхождения. С 1759 года работал в Парижской опере (тогда Академии музыки и танца).

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

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

Кадриль

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

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

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

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

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

³ [Richardson, 1960] С. 58–61.

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

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

Вальс

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

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

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

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

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

Мазурка и котильон

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

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

¹ [Стуколкин, 1890].

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

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

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

Полонез

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

¹ [Цорн, 1900].

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

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

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

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

Малые танцы

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

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

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

² Некоторые придворные балы состояли исключительно из полонезов.

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

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

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

Другие танцы

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

«ГРАММАТИКА» СЕГОДНЯ

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

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

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

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

Ростислав Кондратенко



ПРЕДИСЛОВИЕ¹

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

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

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

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

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

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

языках, какие только мог достать, предпринял ряд далеких дорогостоящих путешествий для личных переговоров со знаменитыми представителями моего искусства, как, например, в 1855 году — для свидания с балетмейстером Павлом Тальони¹ в Берлине, — состоял несколько лет в переписке с известным балетмейстером и писателем A. de St. Léon² — и лишь после 50 лет серьезного труда я решился наконец представить результаты своей работы на суд публики.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

термины в качестве повсеместно принятых международных терминов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Чтобы оно давало ясную легко обозримую картину:

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

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

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

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

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

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

«Отв. *Отнюдь нет.*»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Здесь и далее указываются номера страниц атласа (с 1 по 52) во второй его части, содержащей музыкальные примеры с хореографическими знаками под ними (в настоящем издании — стр. 428–531). — *Прим. ред.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² [Noël, 1826]. — *Прим. ред.*

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

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

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

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

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

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

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

Вот краткий перечень предлагаемых мною русских слов взамен французских.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Альберт Я. Цорн
Одесса, 1890.



ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Окончание его последовало после смерти императора.

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

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ ВОСПИТАНИЯ

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

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

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

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

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

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

зрителями, что артисты начинают воображать, что исполнили нечто в самом деле особенное, а иные антрепренеры и директора театров прямо требуют таких танцев и такого исполнения, рассчитывая на хорошие сборы.

Не лучше обстоит дело и в танцевальных салонах почти всех слоев общества. Потрудитесь сделать беспристрастную оценку нашим т. н. круговым танцам, как — галоп, полька, вальс и т. п.: этим тесным объятиям и карикатурным позам иных кавалеров и дам, этим поспешным и суетливыми движениями и быстрому кружению, установленным модой, — подумайте о продолжительности этих поз и кружения, вызывающих легко головокружение и особенное, очень вредное, возбужденное состояние, — и вы не будете удивлены, что лица духовного звания, врачи, заботливые родители и, серьезно относящиеся к своему делу воспитатели и воспитательницы отмахиваются от наших выродившихся танцев.

Здесь особенно ясно выступает безусловная необходимость того, чтобы учителя, радеющие о нравственной чистоте своего высокого искусства, соединились в дружных усилиях для борьбы с этими злоупотреблениями и в таких своих стремлениях получили ревностное содействие и поддержку со стороны образованных и благомыслящих слоев общества.

Всегда были и существуют и в настоящее время преподаватели танцев, понимающие свою высокую задачу и старающиеся изо всех сил противодействовать развитию дурного вкуса; но их усилия, к сожалению, не могут увенчаться большим успехом, потому что для большинства таких преподавателей их искусство составляет единственное средство к существованию, и если кто-нибудь из них позволит себе слишком восстать против господствующего вкуса, то ученики его переходят к другому учителю, более снисходительному к слабостям века.

Однако — увы! — немало еще и таких учителей танцев, которые охотно подчиняются всякой моде, лишь бы это было прибыльно для кармана.

Когда в 1856 году повсеместно распространилась кадрилилансье, многие увидели в этом первый шаг к установлению лучшего вкуса; но, к сожалению, надежды не оправдались. Мало-помалу так называемая *quadrille á la cour* почти совсем

исчезла из программ балов, несмотря на все усилия лучших танцмейстеров удержать ее, — и теперь танцуют, если это только возможно, еще хуже прежнего.

Истинное танцевальное искусство делает человека способным к тем привлекательным, плавным движениям, которые очаровывают нас в хорошо танцующих людях. От такой привлекательности в движениях выигрывает всякий; но она безусловно необходима тем молодым людям, которые должны проложить себе сами дорогу в свете.

Когда мы кого-нибудь в первый раз видим, внешность его производит на нас известное впечатление. Так как затем время и случай далеко не всегда бывают настолько в нашем распоряжении, чтобы дать нам возможность ближе узнать это лицо и надлежащим образом оценить его, то нам в наших отношениях с ним приходится сообразовываться с первым полученным впечатлением, и потому далеко не безразлично, будет ли это впечатление благоприятное или неблагоприятное. В этом отношении опрятность в одежде, привлекательная внешность, но, главным образом, привлекательность и изящность движений — редко не достигают своей цели.

Но такая благовоспитанность и приятная внешность, конечно, не должны быть единственными достоинствами человека, чтобы не служить ему приличным покровом тайных пороков и грубого невежества, а, наоборот, сопровождаться соответствующим образом мыслей и действий, потому что как бы человек ни старался скрыть свои недостатки под приличной внешностью — рано или поздно прекрасная маска будет с него сорвана и свет увидит его во всей его действительной неприглядности.

Общество требует от всякого, желающего в нем вращаться, известной внимательности в поведении и отношениях к другим, за то ему, в свою очередь, общество платит той же монетой. Если кто-нибудь позволяет себе пренебрегать общепринятыми правилами приличия, то и им пренебрегают; а от таких мелочей нередко зависит вся дальнейшая будущность человека.

Для девиц изучение танцевального искусства имеет по меньшей мере то же значение, что и для юношей, — этого, вероятно, никто не станет оспаривать. Но такую привлекатель-

ность нелегко приобрести. Кто не обладает ею от природы, тот может в себе развить ее только в том случае, если его счастливая звезда приведет его к порядочному преподавателю танцев, основательно знающему свое дело и серьезно относящемуся к нему. Во все времена были и есть и теперь хорошие преподаватели танцев, но они редки и подчас их бывает трудно отличить от менее достойных и знающих, потому что первые обыкновенно не протискиваются вперед и не выставляют на вид своих заслуг в ущерб другим, но скромно ждут, чтобы их услуги потребовались.

Немало есть и таких местностей, где вовсе нет учителей танцев, а есть желающие научиться танцевать. Для таких лиц сочинение наше будет очень полезно, хотя, конечно, письменным преподаванием, по какой бы совершенной системе оно ни производилось, нельзя вполне заменить хорошего учителя танцев. Устное преподавание обладает перед письменным многими преимуществами, никогда не достижимыми для последнего. Но все же лучше воспользоваться хорошим письменным преподаванием, чем не иметь никакого.

Наилучшее и важнейшее средство для правильного применения и развития танцевального искусства составляет танцопись, или искусство письменного изображения танцев особенными знаками. Только с помощью нее и можно поднять танцевальное искусство на ту высоту, которая уже давно достигнута остальными искусствами, и лишь благодаря этой танцописи существующее и имеющее быть изобретенными танцы и установленные в танцевальном искусстве правила сделаются общим достоянием.

Если бы удалось создать критически выверенное руководство для эстетического воспитания и развития юношества в физическом отношении, — руководство, которое устанавливало бы прочные, верные правила для грациозных положений и движений; если бы лучшие представители нашего искусства приняли один какой-нибудь способ изображения танцевальных движений, с помощью которого они могли бы сообщать друг другу свои композиции и взгляды во всех деталях, тогда в скором времени, вероятно, не было бы недостатка в хороших сочинениях по хореографии, авторы которых ревностно принялись бы содействовать облагораживанию прекрасного танцевального искусства. Тогда и многие

противники танцев, вероятно, сделались бы их друзьями и по мере сил и возможности поддержали бы доброе дело устным и печатным словом.

Мы и теперь уже обладаем такими солидными сочинениями по хореографии, как, например, творения Ш. Блазиса, С. Леона, Б. Клемма и других, соединяющими в себе квинтэссенцию многочисленных им предшествовавших трудов.

По этой специальности и настолько стоящими на высоте своей задачи, что, право, обидно, обладая такими вспомогательными средствами, не подвигаться вперед.

Порядочному преподавателю танцев не следовало бы довольствоваться одним денежным вознаграждением, а балетмейстеру — аплодисментами публики, — оба они должны стремиться к более высокой и благородной цели: они должны всеми зависящими от них средствами стараться содействовать общему подъему своего искусства и через него влиять облагораживающим образом на самые нравы общества.

В гигиеническом отношении танцы имеют то же немаловажное значение, как превосходное физическое упражнение, — особенно для прекрасного пола. Мы здесь, конечно, не имеем в виду той манеры пользоваться, или вернее сказать, злоупотреблять танцами, которая благодаря моде теперь, к сожалению, повсюду распространилась; мы говорим о правильном, систематическом изучении танцевального искусства, как оно практикуется в высших слоях общества и в порядочных учебных заведениях. При таком изучении танцев достаточно для необходимого физического развития организма немногих гимнастических упражнений, и эти последние тогда уже не могут отразиться неблагоприятно на привлекательной плавности движений женщины.

Медики иногда запрещают молодым людям танцы, опасаясь тех злоупотреблений, предметом которых сделалось это прекрасное искусство. Конечно, если молодые люди слабого сложения, находясь притом еще в периоде роста, целый год тщательно избегают всякого напряжения и затем на каком-нибудь балу танцуют до упаду всю ночь, потребляя при этом, разгорячившись, мороженое и разные холодные напитки, то

ничуть не удивительно, если они заболевают после такого бала. Само танцевальное искусство, очевидно, здесь ни при чем: правильное изучение его теми же молодыми людьми, по несколько уроков в неделю, и умеренное пользование им, наоборот, отозвалось бы, по всей вероятности, чрезвычайно благотельно на их здравии.

РАЗДЕЛЕНИЕ ТАНЦЕВ

Танцы обыкновенно подразделяются на два главных раздела: салонные танцы и танцы, исполняемые на сцене, или, что то же самое — на балльные и балетные танцы.

Первые предназначены для общественных увеселений, и потому должны обладать таким характером, чтобы изучение их было доступно лицам, не делающим из танцевального искусства своей специальности.

Почти каждая страна обладает своими собственными общественными танцами. Между этими танцами заслуживают быть поставленными на первое место старофранцузские менуэт и контрданс, как исполненные грации и скромности.

Круговые танцы, как, например: вальс, галоп, полька и другие, теперь везде вошли в моду, вследствие сравнительной легкости их изучения, но в том виде, как они обыкновенно исполняются, отнюдь не заслуживают этого предпочтения, как мы уже указывали выше.

Польский национальный танец *мазурка* может быть после менуэта назван королевой салонных танцев, потому что он дает каждому танцору возможность показать всю свою ловкость и грацию без особенного напряжения сил. И дама, со своей стороны, может проявить в этом танце всю свою естественную грацию, не будучи стеснена, как в круговых танцах, объятьями кавалера. К тому же и свободный выбор фигур — как в котильоне — позволяет бесконечно разнообразить мазурку, чем придает ей прелесть постоянной новизны.

Так называемые рядовые танцы и танцы колоннами, как, например, экоссеца, триолет, *tempête*, *anglaise* и т. п., вышли теперь из моды, хотя некоторые из них очень красивые и допускают возможность разнообразных смен.

Все вышеназванные танцы, а также и многие другие, которые будут объяснены ниже, принадлежат к общественным хоровым танцам и подразделяются на фигурные и круговые танцы.

Кроме хоровых, существуют еще такие общественные танцы, которые могут исполняться одним, двумя, четырьмя и большим числом лиц. Они изображают обыкновенно нравы и обычаи известных народов или сословий и не принадлежат к настоящим балетным танцам, потому что представляют собой продукт народного творчества и продолжают существовать в народе. К ним относятся гавот, качуча, гитана, аррагониза, тирольский танец, штирийский танец, венгерка, козачок, трепак, краковяк, русская и бесчисленное множество других.

Они возвышаются на степень балетных танцев тем, что аранжируются специалистами по правилам балета, в известном систематическом порядке, и исполняются на сцене при соответствующей обстановке.

Второй крупный раздел танцев образуют настоящие балетные танцы, исполняемые на сцене танцорами и танцовщицами по профессии.

Танцы первого низшего разряда составляют причудливые танцы, т. н. *danses grotesques*, основной характер которых необузданность и страстность. Движения в них обыкновенно крупны и свидетельствуют более о ловкости, чем о грации исполнителей.

Второй разряд составляют комические танцы, уже не столь своевольные. Они изображают большей частью нравы, увеселения и любовные интриги низших сословий.

Танцы третьего разряда носят на языке балета название *demi-caractères* — полухарактерные — и изображают обыденную жизнь в характере комической сцены. Темой в них является обыкновенно любовная или какая-нибудь другая интрига, в которой выступают и лица, не принадлежащие к простому народу. Эти танцы требуют уже от исполнителей изящности движений, достоинства в манерах и развитого вкуса.

Танцы четвертого разряда изображают строгие, возвышенные характеры, принадлежащие трагической сцене, и называются серьезными танцами. Они состоят из *solo*,

pas de deux, pas de trois и т. д. или же из целых действий с известным содержанием. В них соединяется в одно гармоническое целое высшее, чего может достичь танцевальное искусство в изображении положений человеческого тела.

Мы обладаем еще пятым разрядом танцев — т. н. пантомимическими танцами, изображающими целые пьесы с трагическим содержанием или какие нибудь другие действия в нескольких актах. При этом содержание таких пьес изображается исполнителями мимически с такой реальностью, что зрители получают полное понятие представленного сюжета, как будто бы содержание его было им передаваемо словами. Этим танцам, собственно, и принадлежит название балета, и наше время очень богато такими хореографическими произведениями. В них заслужили особенную известность госпожи: Камарго¹, Мария Тальони, старшая² и младшая³, Фанни Эльслер⁴, Фанни Черитто⁵, Карлотта Гризи⁶, Луция Гран⁷, Надежда Богданова⁸, Виргиния Цукки⁹, Даль-Эре¹⁰ и господа: Пекур¹¹,

¹ Камарго Мари Анн, настоящее ее имя Купис де Камарго (1710–1770) — французская танцовщица, первой из женщин стала исполнять каприоли и антраша. — *Прим. ред.*

² Тальони Мария ст. (1804–1894) — балерина, дочь Филиппо Тальони и сестра Пауля Тальони (см. ниже). Первая выдающаяся романтическая балерина, придавшая танцу на пуантах огромную эстетическую ценность. Кроме того, она была одной из немногих женщин XIX века, всерьез занимавшихся постановкой танцев. — *Прим. ред.*

³ Тальони Мария мл. (1833–1891) — балерина, дочь Пауля Тальони. — *Прим. ред.*

⁴ Эльслер Фанни (1810–1884) — выдающаяся балерина, выступавшая по всей Европе и в Америке, танец «Качуча» в ее исполнении снискал ей всемирную славу. — *Прим. ред.*

⁵ Черитто Фанни, настоящее ее имя Франческа (1817–1909) — известная балерина, итальянка по происхождению. Участвовала в постановке нескольких балетов. Была женой Артура Сен-Леона. — *Прим. ред.*

⁶ Гризи Карлотта, настоящее ее имя Каронн, (1819–1899) — известная балерина, итальянка по происхождению, первая исполнительница партии Жизели в одноименном балете, жена Жюлья Перро (см. ниже). — *Прим. ред.*

⁷ Гран Люсиль, настоящее ее имя Лусина (1891–1907) — балерина, датчанка по происхождению. — *Прим. ред.*

⁸ Богданова Надежда (1836–1897) — известная русская балерина. — *Прим. ред.*

⁹ Цукки Вирджиния (1849–1930) — известная балерина, итальянка, много выступавшая в России. — *Прим. ред.*

¹⁰ Даль-Эре — вероятно, это также балерина, но установить ее имя не удалось. В английском и немецком изданиях «Грамматики», она не указана, список заканчивается на Надежде Богдановой. — *Прим. ред.*

¹¹ Пекур Луи Гийом (1653–1729) — французский танцор и хореограф, суперинтендант королевских балетов. — *Прим. ред.*

Beauchamps¹, Didelot², Noverre³, Vestris отец⁴ и сын⁵, Блазис, Перро⁶, Bournonville⁷, Филипп⁸ и Павел Тальони, Arthur de St. Léon, Петипа⁹, Lépitre¹⁰, Laucherry¹¹, Манцотти¹², Hoguet¹³, Саракко¹⁴ и многие другие.

Страшно подумать, какие суммы расходятся в настоящее время для постановки на сцене какого-нибудь балета и до чего могут дойти человеческая изобретательность и упорный труд! Зритель чувствует себя перенесенным в какое-то сказочное царство и по окончании представления точно пробуждается от прекрасного сновидения.

Как жаль, что до настоящего времени не существует удовлетворительного общепринятого письма, с помощью которого можно было бы сохранить для потомства эти великие произведения танцевального искусства. Настоящий труд и имеет целью устранение этого недостатка. Но, вероятно, потребуется

¹ Бошам Пьер (1631–1705) — французский танцор и хореограф, один из создателей жанра комического балета, создатель системы танцевальной нотации. — *Прим. ред.*

² Дидло Шарль-Луи (1767–1837) — танцор и хореограф, француз по происхождению. Работал в Швеции, Франции, Англии и России. — *Прим. ред.*

³ Нoverр Жан-Жорж (1727–1810) — выдающийся танцор и балетмейстер, он считается основателем современного балета. День его рождения, 29 апреля, отмечается как международный день танца. — *Прим. ред.*

⁴ Вестрис Гаэтано (1729–1808) — танцор и хореограф, итальянец по происхождению. Работал во Франции, Англии и Германии. — *Прим. ред.*

⁵ Вестрис Огюст (1760–1842) — известный танцор и хореограф, внебрачный сын Гаэтано Вестриса. — *Прим. ред.*

⁶ Перро Жюль Жозеф (1810–1892) — танцор и хореограф, француз по происхождению, первый постановщик балета «Жизель». Работал во Франции, Англии, Италии и России. — *Прим. ред.*

⁷ Бурнонвиль Антуан (1760–1843) — танцор и хореограф, работавший в Стокгольме и Копенгагене. — *Прим. ред.*

⁸ Тальони Филиппо (1777–1871) — танцор и хореограф, итальянец по происхождению. Работал в Италии, Швеции, Германии, Австрии и России. Отец Пауля и Марии Тальони старшей. — *Прим. ред.*

⁹ Петипа Мариус (1818–1910) — танцор, хореограф и балетмейстер, француз по происхождению. Почти всю жизнь работал в Санкт-Петербурге. — *Прим. ред.*

¹⁰ Наверняка это также танцор, но установить, кого имел в виду Цорн, не удалось. — *Прим. ред.*

¹¹ Лошери Этьен (1732–1820) — хореограф и танцовщик, француз по происхождению. Большую часть жизни работал в Маннгейме (Германия). — *Прим. ред.*

¹² Манцотти Луиджи (1835–1905) — итальянский танцор и хореограф. — *Прим. ред.*

¹³ Оге Франсуа Мишель (1793–1871) — танцор, хореограф и балетмейстер, француз по происхождению. Большую часть жизни работал в Берлине. — *Прим. ред.*

¹⁴ Саракко Доменико Гаэтано (1856–1922) — танцор и хореограф, итальянец по происхождению. — *Прим. ред.*

еще много времени и труда, прежде чем эта цель будет вполне достигнута.

Изучение изобретенного мною письма дает балетным композиторам и танцорам возможность писать отдельные роли и целые балеты так ясно и определенно, чтобы их можно было много лет спустя читать, как какую-нибудь музыкальную пьесу, написанную нотами, — из чего следует возможность сообщения хореографических произведений современникам и передачи их потомству.



РАЗДЕЛ I

ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

МЕТОДА

Первым условием успешного изучения чего-либо, будь то наука или искусство, без излишней потери времени, и достижения в изучаемом предмете высокой степени совершенства является хорошо организованная метода, основанная на естественных основаниях предмета и считающаяся с постепенным развитием способностей учащегося. Если это условие не соблюдено раз не существует ясных определенных названий даже для, по-видимому, пустых мелочей, то изучение предмета вскоре затрудняется такой массой противоречий и всяческих запутанностей, что успех делается решительно невозможным.

Постепенный переход от сравнительно легкого к более трудному должен быть так рассчитан, чтобы умственные и физические способности ученика как бы сами находили себе верную дорогу и хорошему учителю не пришлось бы затрудняться в объяснении своего предмета.

Итак, мы нуждаемся прежде всего в *грамматике танцевального искусства*, подобной грамматикам языков и им аналогичным руководствам для изучения музыки и рисования.

Но такая грамматика должна быть написана с глубоким знанием дела. Она должна излагать истинные основания танцевального искусства так просто и ясно, чтобы они были доступны и неразвитым людям, но вместе с тем могли бы быть полезны и преподавателям танцев и танцорам по профессии.

Такая грамматика встретила бы, вероятно, радушный прием со стороны педагогов, специалистов и большинства танцующей публики. Она стала бы содействовать распространению

верных приемов преподавания; выяснила бы цели, к которым должен стремиться преподаватель танцев, сознающий значение своего искусства; могла бы с успехом бороться против отвратительной профанации, которой подвергается наше искусство в салонах и на сцене, и может быть, побудила бы учителей танцев, относящихся к своему делу небрежно и равнодушно, ревностно заняться своим самообразованием, чтобы быть в состоянии удовлетворить возросшей требовательности более просвещенной публики.

Из сказанного явствует, что автор отдает себе ясный отчет в том, что именно требуется от грамматики танцевального искусства. Но насколько он сумел действительно приблизиться к этой себе поставленной цели — это покажут время и успех настоящего труда.

ГРАММАТИКА ТАНЦЕВ

§ 1. Танец есть ритмическое выражение удовольствия или какого-нибудь другого чувства движением под такт действительной или воображаемой музыки.

§ 2. Его составные части следующие: позиция (или положение), движение, фигура и такт.

§ 3. До какого-нибудь движения и после него танцор находится в позиции, которая может быть правильной или неправильной.

§ 4. Переход из одной позиции в другую производится с помощью одного или нескольких движений, которые могут быть простыми или же сложными.

§ 5. След танцора на полу, т. е. пройденный им путь, называется чертежом или фигурой.

§ 6. Подразделение времени на совпадающие с музыкой равные части называется тактом.

§ 7. В сравнении с грамматикой языка (человеческой речью):

- позиции соответствуют гласным; — простые движения — согласным; — сложные движения — слогам;
- шаги (pas) — словам;
- соединение нескольких шагов — предложению или фразе;
- соединение нескольких предложений в одно законченное целое — периоду.

Простые фигуры подобны отдельным строкам стихотворения или песни; соединения фигур — строфам или куплетам, состоящим из нескольких строк; соединения нескольких фигурных строф, как, например, кадрили, — целому стихотворению или песне.

ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА

Прежде чем заняться позициями, необходимо сказать несколько слов вообще о положении корпуса во время танцев, потому что хорошая осанка составляет первое требование, предъявляемое изучающему танцы.

§ 8. Голову следует держать прямо и не глядеть ни на потолок, ни на пол, а прямо перед собой, причем шея должна находиться в вертикальном положении, грудь слегка выдвинута вперед, живот втянут, плечи опущены и отведены назад, бедра вывернуты наружу — от чего ноги тоже выворачиваются наружу, колени должны быть выпрямлены, а руки — свободно опущены. Пальцы следует держать как показано на рис. 4, касаясь концами большого, указательного и среднего пальцев внешней стороны бедра, см. рис. 1, лист I атласа¹. Это положение корпуса не должно быть ни принужденным, как например, на рис. 2, ни небрежным, как например, на рис. 3.

§ 9. Руку следует держать, как показано на рис. 4.

Примечание 1-е. Верность позы может быть проверена по положению рук. Если она верна, то при свободно опущенных руках концы пальцев должны касаться как раз середины внешней стороны бедер — как это изображено на рис. 1. Если же пальцы придутся спереди или сзади этой точки, то это служит признаком, что положение корпуса неверно.

Примечание 2-е. Для положения пальцев руки мы даем в атласе три примера (рис. 4, 5 и 6). Эти положения одинаково хороши и меняются соответственно дуге, образуемой рукою.

§ 10. Изображенная рукою кривая должна соответствовать дуге круга, проходящую под мышкой, касаясь локтя и мизинца. Чем больше рука вытянута, тем более должны быть вытянуты и пальцы. На рис. 7 изображено верное положение

¹ Листы атласа с I по XVIII расположены на стр. 392–457. — *Прим. издания.*

мизинца; на рис. 8 мизинец слишком согнут, а на рис. 9 — чересчур вытянут.

Примечание. Для выражения красоты в пластике существуют известные законы, требующие в позах и движениях соблюдения известной математической правильности, малейшая погрешность против которой тотчас же замечается глазом эстетически развитого человека. У такого лица способность чувствовать гармонию и дисгармонию в линиях может быть столь же развита, как, например, у виртуоза музыкальный слух. Неверный аккорд поражает неприятно даже немзыкальное ухо. Так же неприятно поражается глаз неправильным кругом. Со временем можно, конечно, привыкнуть и к таким вещам; но задача всякого искусства именно и состоит в облагораживании вкуса общества. (Дальнейшее по этому вопросу см. в §§ 268–320): Положения и движения рук.



РАЗДЕЛ II

ПОЛОЖЕНИЯ НОГ

ПРОСТЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Взятое с французского слово *позиция* получило на русском языке в терминологии танцевального искусства право полного гражданства, а потому и не может игнорироваться нами, хотя, конечно, желательно, чтобы русские преподаватели танцев употребляли по преимуществу русские выражения, заменяя их выражениями, взятыми с иностранных слов, лишь в случаях крайней необходимости, например ради краткости и ясности.

Так как новейшее танцевальное искусство поощрялось более всего и процветало главным образом во Франции, то многие французские выражения перешли во все европейские языки, почему и необходимо знать их значение и уметь правильно употреблять их.

§ 11. Главных позиций пять. Но это лишь общие основные позиции, могущие быть до бесконечности видоизменяемы. Эти позиции подразделяются на: *positions de semelle* — подошвенные позиции, *positions de demi-pointe* — пальцевые или полуносковые позиции, *positions sur la pointe* — носковые позиции, *positions de talon* — пяточные позиции и *positions eu balance* — воздушные позиции.

§ 12. Если подошва касается пола по всей своей длине, то такая позиция называется подошвенной.

§ 13. Первая позиция.

Пятки должны быть содвинуты, носки хорошенько вывернуты наружу¹, а выпрямленные колени касаться друг друга (рис. 10).

¹ В отличие от современной классической позиции угол разворота составляет не 180°, а от 90 до 120°. — *Прим. ред.*

Это самое обыкновенное положение танцора. Оно принимается, когда говорят с кем-нибудь, передают или получают что-нибудь, кланяются и т. п.

§ 14. Вторая позиция.

Чтобы поставить ногу во вторую позицию, следует отвести ее в сторону настолько, насколько это возможно, не перемещая на нее тяжести тела, т. е. не дегажируя — и легко опустить ее на пол (рис. 11). Если длина ступни соответствует росту танцора, то расстояние между пятками будет равняться приблизительно длине ступни самого танцора, почему за норму расстояния между пяток в этой позиции и принимается длина ступни позирующего. Подпирающая тело нога, т. е. та нога, на которой покоится вес тела, остается, значит в 1-й позиции¹.

Можно и обе ноги поставить во 2-ю позицию, но тогда расстояние между пятками будет равно двойной длине ступни позирующего (рис. 12).

Если желают идти или танцевать боком, то для этого употребляют 2-ю позицию. Таким образом, длина обыкновенного шага определяется длиной ступни самого шагающего.

§ 15. Третья позиция.

Позиция эта может быть передней и задней. Например, если поставить правую ногу вперед в 3-ю позицию, то ее пятка будет касаться середины левой ступни² (рис. 13): если же ту же правую ногу поставить в 3-ю позицию, заднюю, то середина ступни будет касаться пятки левой ступни (рис. 14).

Эта позиция употребляется особенно часто в современных танцах и находит себе применение в большинстве шагов (pas).

§ 16. Четвертая позиция.

Желая поставить ногу в эту позицию, следует из 1-й позиции отвести ее вперед или назад настолько далеко, чтобы между обеими пятками образовалось расстояние, равное длине ступни позирующего (рис. 15 и 16).

¹ Мы будем для краткости называть ногу, на которой при данных условиях покоится вес тела, *подпирающей* ногой, а другую ногу, могущую перейти из одной позиции в другую, — *свободной*.

² Под серединой ступни мы будем понимать не математическую середину ее, а точку, соответствующую половине длины ступни на внутренней ее стороне.

Обыкновенная ходьба ни что иное, как постоянно меняемая 4-я позиция. Если длина шага превысит вышеуказанную норму, то шаг делается неуклюжим; если же она короче этой нормы, то походка перестает быть естественной и принимает характер чего-то деланного.

Для изображения 4-й позиции мы представили на рисунке позирующего в профиль, а не лицом (*en face*), потому что эта позиция при первом положении корпуса может быть изображена яснее.

П р и м е ч а н и е. Нередко можно услышать мнение, что 4-я позиция составляет лишь продолженную 3-ю или даже 5-ю позицию; т. е. это значит, что нога из этих последних позиций должна быть прямо передвинута вперед или назад, чтобы перейти в 4-ю позицию. Но это мнение не имеет серьезного основания, потому что при обыкновенной ходьбе нога выносится прямо вперед без предварительного скрещения с другой ногой. Значит скрещенная 4-я позиция не может быть основной позицией — она относится к промежуточным позициям, о которых речь будет ниже. Скрещение ног происходит в тех случаях, когда шагающая нога сильно выворачивается и ставится на носок; и чем больше нога выворачивается и ставится на носок, тем шаг выходит скрещеннее.

§ 17. Пятая позиция.

Ноги скрещиваются так сильно, чтобы пятка одной ноги касалась носка другой (рис. 17).

§ 18. Открытые и замкнутые позиции.

Все позиции, в которых ноги соприкасаются, замкнутые позиции, все же остальные — открытые.

§ 19. 3-я и 5-я позиции и все их производные суть скрещенные позиции.

§ 20. Для определения позиции принимают, что подпирающая нога находится в 1-й позиции. И так вопрос о 1-й позиции решается положением центра тяжести.

Само собой разумеется, что все изображенные на рисунках позиции исполняются и другой ногой.

Это правило простирается и на все последующие позиции и движения.

§ 21. Если не сделано никакой особенной оговорки, то следует представлять себе танцора на рисунках обращенным лицом к читателю, так что правая сторона его придется

против левой стороны читателя, а левая — против правой стороны читателя.

§ 22. Пальцевые и носковые позиции.

Если нога опирается не на носок, а на пальцы, т. е. касается пола всей передней частью ступни, как то показано (на рис. 18), то такая позиция называется пальцевой или полуносковой позицией.

§ 23. Если ступня, находясь к полу в перпендикулярном или же наклонном положении, касается его лишь носком, как то изображено на рис. 19, то мы получим настоящую носковую позицию.

§ 24. Положение ступни в таких позициях различное, смотря по характеру танца и способностям исполнителя. Хотя одни из этих позиций употребляются очень часто, а другие сравнительно редко, тем не менее мы, чтобы доказать пригодность нашей системы для изображения всяких позиций, каковы бы они ни были, и дать читателю понятие об этих различных позициях, изобразили их почти все на рисунках и хореографически.

ПЕРВЫЕ ПОЗИЦИИ

(Лист I атласа, рис. 20)

Эта позиция была уже изображена на рис. 10 и объяснена в § 13.

Под рис. 20 стоят два различных знака, изображающих эту позицию: верхний принадлежит к так называемому стенохореографическому письму, изобретенному Артуром С. Леоном и усовершенствованному нами, а нижний — составляет знак, принадлежащий к изобретенному нами идеографическому (образному) письму.

Объяснение всех приведенных нами в атласе знаков помещено в грамматике в последовательном порядке.

§ 25. В стенохореографическом знаке верхняя горизонтальная линия представляет собой нижнюю границу туловища, а две вертикальные линии означают ноги. Линия, на которой помещается весь знак, изображает пол.

§ 26. Идеографический знак не требует никаких объяснений, потому что он составляет скелет человеческой фи-

гуры, и потому мы не будем объяснять эти знаки в каждом отдельном случае.

§ 27. Рис. 21 изображает тоже 1-ю подошвенную позицию, но с той разницей, что все тело в данном случае покоится на правой ноге, почему знаки, изображающие ноги, помещены здесь к линии пола не перпендикулярно, а наклонены слегка вправо, — как то происходит в действительности, когда вес тела покоится на правой ноге. В стенохореографическом знаке подпирающая нога сделана для отличия несколько толще другой (свободной) ноги.

Рис. 22 изображает 1-ю позицию при уравнивании корпуса на левой ноге.

§ 28. Рис. 23. Правая нога находится в 1-й пальцевой позиции, причем пятка свободной ноги касается подпирающей ноги.

§ 29. В стенохореографических знаках пальцевая позиция обозначается запятой, помещенной под линией пола.

§ 30. Рис. 24. Обе ноги находятся в 1-й пальцевой позиции. Если при поднятии на цыпочки пятки разойдутся, то полученная позиция будет уже не 1-я, а промежуточная позиция. Об этих последних речь будет ниже.

Рис. 25 изображает правую ногу в 1-й носковой позиции. Подошва правой ноги должна касаться левой ноги, поддерживающей тело.

§ 31. В стенохореографии носковая позиция обозначается маленьким нулем, помещаемым под линией пола.

Рис. 26. Обе ноги находятся в 1-й носковой позиции.

Примечание. Хотя эта позиция употребляется чрезвычайно редко, все же нелишне ее знать, чтобы в случае надобности уметь изобразить ее.

ВТОРАЯ ПОЗИЦИЯ

Рис. 27. Вторая подошвенная позиция правой ноги была объяснена в § 14. Стенохореографический и идеографический знаки по своей ясности не требуют объяснений.

Рис. 28. Правая нога находится во 2-й пальцевой позиции. Лист II, рис. 29. Правая нога во 2-й носковой позиции. Рис. 30. Правая нога во второй повышенной носковой позиции.

§ 32. *Повышенные позиции.*

Если подпирающая нога упирается не на всю подошву, а только на пальцы или же на носок, то такая позиция называется повышенной — *position élevée*.

Следует хорошенько запомнить, что действие повышения относится всегда к подпирающей ноге. Это повышение, смотря по характеру танца и способностям исполнителя, может происходить на пальцах или же на носке.

§ 33. Повышение (производимое подпирающей ногой) обозначается внизу соответствующим знаком.

Рис. 31. Обе ноги находятся во 2-й носковой позиции. Если расстояние между пятками превышает двойную длину ступни танцора, то такая позиция называется расширенной. О них речь будет ниже в § 109.

ТРЕТЬЯ ПОЗИЦИЯ

Третьи подошвенные позиции были уже объяснены в § 15 и изображены на рис. 13 и 14.

Рис. 32 изображает правую ногу в 3-й передней пальцевой позиции.

§ 34. Пятка правой приподнятой ступни помещается над серединой (по отвесу) длины левой ступни.

В стенохореографическом знаке согнутая линия, изображающая ногу, касается горизонтальной линии (изображающей пол), — это означает, что носок должен касаться пола.

§ 35. Находящаяся под линией пола цифра 3 означает, что свободная нога находится в 3-й передней позиции. Цифра, стоящая при знаке, всегда относится к свободной ноге.

§ 36. Помещенная под линией пола точка означает, что изображенная позиция — задняя. Рис. 33 изображает правую ногу в 3-й задней пальцевой позиции. Пятка опять находится (по отвесу) над серединой длины ступни подпирающей ноги.

§ 37. В стенохореографическом знаке значок, показывающий, что данная позиция — пальцевая, помещается под точкой.

§ 38. В видеографическом знаке линии скелета пересекаются, и потому для избежания недоразумений позиция и заднее

положение свободной ноги поясняются помещенными под знаком тройкой с точкой.

Рис. 34 изображает правую ногу в 3-й передней носковой позиции.

§ 39. Носок касается середины ступни подпирающей ноги. Значение маленького нуля около носка было объяснено в первых позициях.

Рис. 35 изображает правую ногу в 3-й задней носковой позиции.

ЧЕТВЕРТАЯ ПОЗИЦИЯ

Рис. 36 изображает правую ногу в 4-й подошвенной позиции спереди.

Примечание. Подошвенное положение ноги означается, между прочим, тенью во всю ступню. Если же ступня на пальцах или на носке, то и тень нарисована соответственно.

§ 40. При изображении 4-й позиции мы для большей ясности рисунка берем танцора в профиль.

§ 41. Стой же целью мы взяли позирующей ногой ногу, находящуюся ближе к зрителю — именно для того, чтобы изображение этой ноги не было частично закрыто подпирающей ногой.

§ 42. Пятка подпирающей ноги видна почти исключительно сзади, — как она в действительности представляется в этом положении, что сделано также чтобы эта позиция не смешивалась со 2-й.

Примечание. Рисунки 36–41 изображены лишь стенохореографически.

§ 43. С этой целью изображена на рисунке и часть туловища, а в тех случаях, где возможно недоразумение, мы для большей ясности рисунка изображаем схему всего человеческого корпуса.

§ 44. Стенохореографический знак изображает ноги танцора с лицевой стороны (*en face*). Цифра и точка в данном случае излишни, потому что на самом изображении ясно видно, какая нога помещена спереди.

§ 45. Толстая вертикальная линия изображает подпирающую ногу, а тонкая — свободную. Если короткая соединительная черта помещена сверху, то это означает, что свободная

нога стоит спереди; если же эта черта находится снизу, то это значит, что свободная нога отставлена назад. Пальцевые и носковые знаки употреблены здесь в том же смысле, как и в позициях, объясненных выше.

§ 46. Там, где идеографические знаки изображены в профиль, мы для большей ясности рисунка помещаем под линией пола пояснительные значки.

Рис. 37 изображает правую ногу в 4-й пальцевой позиции. Все употребленные здесь хореографические знаки были уже объяснены выше.

Рис. 38 изображает правую ногу в 4-й передней носковой позиции.

Рис. 39 изображает правую ногу в 4-й задней подошвенной позиции.

Рис. 40 — в такой же пальцевой.

Рис. 41 — в такой же носковой позиции.

ПЯТАЯ ПОЗИЦИЯ

Рис. 42 изображает правую ногу в 5-й передней подошвенной позиции, — как это уже было раз показано на рис. 17. В § 17 было дано краткое объяснение этой позиции. Стенохореографический знак для большей ясности снабжен цифрой 5, обозначающей позицию.

§ 47. Там, где у нас ниже будет встречаться 5-я позиция в идеографическом изображении, она достаточно ясна; но при изображении ее требуется большая точность в обозначении положения ступни.

Рис. 43 изображает правую ногу в 5-й передней пальцевой позиции.

§ 48. Пятка свободной ноги помещена по отвесу над носком подпирательной ноги — совершенно так же, как в 3-й пальцевой позиции она помещается над серединой длины ступни этой ноги. Эту разницу следует хорошенько запомнить и особенно иметь ее в виду при изображении этой позиции идеографической.

Рис. 44 изображает правую ногу в 5-й передней носковой позиции.

§ 49. Носки соприкасаются, и ступня правой ноги занимает отвесное положение.

Рис. 45 изображает правую ногу в 5-й задней пальцевой позиции, причем пятка помещена по отвесу над носком подпиральной ноги.

Рис. 46 изображает ту же ногу в 5-й задней носковой позиции.

Примечание. Эта последняя позиция очень трудная; мы привели ее только полноты ради, чтобы не оставлять в нашей системе пробела.

Стенохореографические и идеографические знаки уже объяснялись нами так часто, что отныне такое объяснение будет иметь место лишь в исключительных случаях.

§ 50. Следует хорошенько запомнить, что одна нога может находиться в пальцевой или же носковой позиции, а другая — в повышенной. В повышенных позициях может находиться только подпиральная нога.

ПЯТОЧНЫЕ ПОЗИЦИИ

Понимание этих позиций не представляет затруднений.

§ 51. Приподнимают в какой-нибудь подошвенной позиции носок так, чтобы только пятка касалась пола. Ступня может быть приведена в такое положение в большинстве позиций, но обыкновенно это происходит лишь в открытых позициях.

§ 52. Найдутся читатели, которые сочтут приведение нами пяточных позиций — как и многих других, помещенных ниже, — излишним. Но стоит только попробовать написать или исполнить какой-нибудь венгерский, русский, а не то и иной испанский танец, и тотчас же придется убедиться в безусловной необходимости для хореографа умения изображать эти позиции.

Рис. 47 изображает правую ногу во второй пяточной позиции.

Примечание. Эта позиция употребляется, между прочим, в третьем *pas* испанской *gitana* или *pas tortillé* и т. п.

§ 53. В стенохореографическом знаке запятая употребляется в обратном направлении, а именно повернутой острым концом вверх. Идеографический знак не требует объяснения.

Рис. 48 изображает правую ногу в 4-й передней пяточной позиции.

Примечание. Эта позиция очень часто применяется в русских танцах.

§ 54. Рис. 49 изображает обе ноги во 2-й пяточной позиции, играющей столь видную роль в казачке. Эти немногие примеры достаточно объясняют пяточные позиции.

ВОЗДУШНЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 55. Если корпус уравновешен на одной ноге, т. е. вес тела покоится только на одной ноге, а другая нога поднята и находится на весу, то такая позиция называется воздушной.

§ 56. На французском языке такие позиции называются *positions en balance*. Французский глагол *se balancer* употребляется по отношению к позициям в смысле поддержания равновесия на одной ноге.

§ 51. Если обе ноги находятся одновременно на воздухе, как то бывает в *pas jetés* и *pas bondis*, то такая позиция называется позицией на воздухе, о чем речь будет ниже в § 76 и далее.

§ 58. Воздушные позиции отличаются от подошвенных, пальцевых, носковых и пяточных позиций тем, что одна нога поднята и находится на весу; т. е. совсем не касается пола. По этому читатель может судить, до какой степени эти позиции должны быть разнообразны.

§ 59. Положение ступни в этих позициях может быть очень различное. Если ступня будет находиться в воздушной позиции в положении, подобном подошвенному положению, то такое положение ее будет называться горизонтальным; если она будет находиться в положении, подобном пальцевому, то такое положение ее будет называться наклонным или диагональным; в положении, подобном носковому — вертикальным или отвесным, а в подобном пяточному — пяточным (см. рис. 50: a, b, c, d), а — горизонтальное, b — наклонное или диагональное, c — вертикальное или отвесное, d — пяточное, т. е. наклонное в обратном смысле — пяткой вниз.

Примечание. При преподавании употребляются выражения: держите носки вниз, вверх и т. д.

В открытых воздушных позициях положение ступней обозначается по положению ног (см. рис. 76–78 и § 72 и 73).

ВЫСОТА ВОЗДУШНЫХ ПОЗИЦИЙ

§ 60. Для определения высоты поднятия ноги принимается, что в замкнутых воздушных позициях положение ноги будет низким, если нога только чуть-чуть приподнята над полом.

Рис. 5.1. Лист II атласа изображает правую ногу в 1-й низкой воздушной позиции, с горизонтальным положением ступни.

§ 61. В стенохореографическом письме воздушные позиции обозначаются короткими вспомогательными горизонтальными линиями, подобно употребляемым в музыке.

Одна такая линия означает низкую воздушную позицию, две — полувысокую, три — высокую, а четыре — перевысокую. Положение ступней выражается следующими знаками:



§ 62. Далее в стенохореографическом знаке укороченная линия ноги показывает, что нога не касается пола, а горизонтальная запятая внизу означает горизонтальность положения ступни.

Рис. 52 изображает правую ногу в 3-й передней низкой воздушной позиции, с наклоненной вниз ступней.

Рис. 53 изображает правую ногу в 5-й передней низкой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

ПОЛУВЫСОКИЕ ЗАМКНУТЫЕ ВОЗДУШНЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 63. Если в только что названных замкнутых позициях пятка приподнята до высоты колена, то получится полувысокая позиция.

Рис. 54 изображает правую ногу в 1-й полувысокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни. В стенохореографическом знаке (рис. 53) согнутая линия свободной ноги касается подпирательной ноги на половине ее высоты.

Рис. 55 изображает правую ногу в 3-й передней полувысокой воздушной позиции, с наклоненной вниз ступней.

Рис. 56 изображает правую ногу в 5-й передней полувысокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

ВЫСОКИЕ ЗАМКНУТЫЕ ВОЗДУШНЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 64. Если в замкнутой позиции носок свободной ноги касается подколенка подпирающей ноги или вообще поднят на соответствующую этому подколенку высоту, то полученная позиция будет высокой воздушной позицией.

Рис. 57 изображает правую ногу в 1-й высокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Рис. 58 изображает правую ногу в 3-й передней высокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Рис. 59 изображает ту же ногу в соответствующей 5-й воздушной позиции.

Само собой разумеется, что все до сих пор рассмотренные позиции могут быть исполнены и левой ногой.

Рис. 60 изображает правую ногу в 3-й задней низкой позиции, с наклоненной вниз ступней.

Рис. 61 изображает правую ногу в 5-й задней полувысокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Рис. 62 изображает ту же ногу в том же положении ступни, но только в высокой позиции.

На наших рисунках эти позиции изображены в виде задних позиций.

Итак, мы видим, что отнюдь не трудно нарисовать или изобразить знаком всякую позицию, какую только можно себе представить; но если бы мы захотели исполнить эти позиции, то узнали бы, что многие из них чрезвычайно трудны, а иные — совсем невозможны — поднятая нога оказывается в промежуточной позиции¹, или же подпирающая нога несколько согнется.

ОТКРЫТЫЕ ВОЗДУШНЫЕ ПОЗИЦИИ

Открытой называется такая позиция, в которой ноги не соприкасаются: как, например, во 2-й и 4-й позициях и их производных.

Если нога не касается пола, то она находится в воздушной позиции (§ 55). Рисунки 63 и 64 дают понятие о том, каким образом определяется высота открытых воздушных позиций.

¹ Эти позиции объяснены нами в §§ 97–101.

§ 65. Если в открытой позиции слегка приподнять свободную ногу, так чтобы она уже не касалась пола, то мы получим низкую воздушную позицию (рис. 65).

§ 66. Если поднять ногу до горизонтального положения, то полученная позиция будет высокая воздушная позиция (рис. 67).

§ 67. Поэтому полувысокая позиция заключается в середине между отвесной и горизонтальной линиями под углом 45° (рис. 66).

§ 68. Если разделить полукруг на 8 равных частей (или окружность на 16 таких равных частей), то (считая от самой низкой точки круга) $\frac{1}{16}$ доля его даст нам низкую, $\frac{1}{8}$ — полувысокую, а $\frac{1}{4}$ — высокую воздушную позицию.

§ 69. Если нога переходит за горизонтальную линию, то образовывается перевысокая воздушная позиция.

§ 70. Позиции последнего рода употребляются в больших *battements* в *danses grotesques* и исполняются также акробатами в цирке.

§ 71. Для определения высоты позиции можно также воспользоваться употребляемым в геометрии делением окружности на 360° , каковое деление и приведено нами на большом круге рисунка; но подразделение окружности на четверти и восьмые доли будет для большинства учеников понятнее.

Рис. 63. Центр тяжести¹ лежит между пятками и обозначен малым нулем, так: 0.

$\frac{1}{16}$ доля круга = $22,5^\circ$ и соответствует низкой открытой воздушной позиции.

$\frac{1}{8}$ доля круга — 45° и соответствует полувысокой воздушной позиции.

$\frac{3}{16}$ доли круга = $67,5^\circ$ и соответствует трехчетвертной воздушной позиции.

$\frac{1}{4}$ доля круга = 90° и соответствует высокой воздушной позиции.

$\frac{3}{8}$ доли = 135° и соответствует перевысокой воздушной позиции.

¹ Собственно говоря, проекция центра тяжести на полу. Но чтобы не затруднить читателей, не получивших солидного математического образования, мы, желая сделать нашу «Граматику» доступной пониманию возможно большего числа лиц, будем называть проекцию центра тяжести на полу просто центром тяжести.

Для более ясного изображения степени высоты вторых позиций мы на рисунке берем исполнителя en face.

На рис. 64, изображающем высоту четвертых позиций, исполнитель взят в профиль.

Рис. 65 изображает левую ногу во 2-й низкой воздушной позиции, с наклоненной вниз ступней.

Идеографический рисунок не требует объяснений.

Рис. 66 изображает левую ногу во 2-й полувысокой воздушной позиции, с наклоненной вниз ступней. (См. § 72 с примечанием.)

Рис. 67 изображает левую ногу во 2-й высокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Рис. 68 изображает ту же ногу во 2-й перевысокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

§ 72. В открытых воздушных позициях положение ступни определяется по положению всей ноги, независимо от геометрического положения ступни.

Примечание. Так, например, рис. 78 (лист IV) изображает левую ногу и ступню в горизонтальной позиции, а между тем положение ступни называется вертикальным, потому что носок совершенно выпрямлен.

§ 73. Если бы при определении положения ступни придерживаться геометрической точности выражений, то пришлось бы создать для различных положений ступни массу названий соответственно различным положениям ноги.

Рис. 76 изображает горизонтальное положение ступни; рис. 77 — наклонное, а рис. 78 — вертикальное¹.

Рис. 69 (лист III) изображает правую ногу в 4-й передней воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Примечание. В § 40 было сказано, что четвертые позиции изображены в профиль, потому что en face они не могут быть так ясно нарисованы.

§ 74. Стенохореографический знак изображен en face. Он по своему виду существенно отличается от знаков четвертых позиций, в которых обе ноги касаются пола.

¹ Причина такого обозначения положения ступни заключается в том, что нога, находящаяся в подобной позиции, будучи опущена без перемены положения ступни в 1 позицию, даст вертикальное положение ступни по отношению к линии пола.

Толстая линия означает подпирающую, а тонкая — свободную, поднятую ногу. Если эта тонкая линия помещена справа, то она означает позицию правой ноги, если же слева — левой. Притом если она спускается под линию пола, то означает переднюю позицию; если же она заходит вверх выше толстой черты, то указывает, что данная позиция — задняя.

§ 75. Вспомогательные линии и знаки, определяющие высоту позиции и положение ступни, помещаются около тонкой линии.

Рис. 70 изображает правую ногу в 4-й передней полувысокой воздушной позиции, рис. 71 — в такой же высокой, а рис. 72 — в перевысокой.

Хореографические знаки, кажется, теперь уже не требуют более никаких объяснений.

Рис. 73 изображает правую ногу в 4-й задней низкой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни, рис. 74 — в полувысокой, а рис. 75 — в такой же, но высокой позиции.

ПОЗИЦИИ НА ВОЗДУХЕ (Positions en l'air)

§ 76. Если обе ноги находятся одновременно на воздухе, не касаясь пола, как то бывает во всех *pas jetés* и *pas bondis*, то такие позиции носят название позиций на воздухе.

Рис. 79 изображает обе ноги во 2-й позиции на воздухе, с вертикальным положением ступней.

§ 77. Во время нахождения на воздухе, ноги могут выделять различные движения, что, например, происходит в таких шагах, как: *pas brisés*, *aoles de pigeon*, *entrechats* и т. п. Столь же различно может быть и положение ног и верхней части туловища, что и видно в приведенных нами для примера на рис. 80–82.

Более подробное объяснение этих позиций последует в разделах, помещенных ниже.

ВНУТРЕВЫЕ ПОЗИЦИИ

Внутревой позицией мы будем называть такую позицию, в которой носок какой-нибудь ноги повернут внутрь, так что пятка оказывается вывернутой наружу.

§ 78. Во многих народных танцах употребляются такие внутревые позиции, могущие быть тоже подошвенными, пальцевыми, носковыми, пяточными и воздушными позициями, со всеми их видоизменениями.

Ни один из авторов, писавших о танцевальном искусстве, не приводил до настоящего времени в своих сочинениях этих позиций, несмотря на то, что при первой попытке написать русский, венгерский или какой-нибудь другой им подобный танец сейчас же придется убедиться в безусловной необходимости этих позиций для хореографии.

Рис. 83 изображает правую ногу в 1-й внутревой ступневой позиции.

§ 79. Стенохореографический знак этой позиции отличается от знака, изображающего 1-ю позицию, только тем, что над свободной ногой помещен обращенный внутрь ступневой значок.

Примечание. Хотя мы теперь уже не помещаем в атласе тех стенохореографических знаков, которые понятны читателю, но приводим подробное объяснение их изображения, чтобы дать возможность композитору танцев в случае надобности воспользоваться этими знаками.

Рис. 84 изображает правую ногу в 1-й внутревой пальцевой позиции.

§ 80. В хореографическом знаке внутревая позиция указывается вогнутой внутрь линией ноги.

Рис. 85 изображает такую же носковую, а рис. 86 — пяточную позицию.

§ 81. Идеографическое письмо очень удобно для изображения внутревых позиций.

§ 82. Воздушные внутревые позиции отличаются от стоевых позиций лишь тем, что в первых нога не касается пола, поэтому их изображение излишне. Это правило распространяется на все воздушные позиции, за исключением некоторых специально описанных.

Рис. 87 изображает обе ноги в 1-й внутревой ступневой позиции.

Рис. 88 изображает правую ногу в 1-й внутревой пальцевой, а левую ногу в той же пяточной позиции. Обе только что приведенные позиции употребляются во всех русских танцах в так называемых *pas tortillés*.

Рис. 89 изображает правую ногу во 2-й внутренней носковой позиции.

Эта позиция часто применяется в венгерских танцах.

Рис. 90 изображает обе ноги во 2-й внутренней носковой позиции.

Рис. 91 изображает обе ноги во 2-й внутренней удлиненной носковой позиции, применяемой в казачке.

Объяснение удлиненных позиций помещено в § 108.

Рис. 92 изображает правую ногу в 3-й передней внутренней, ступневой позиции.

Рис 93 — в такой же пальцевой, а рис. 94 — в такой же пяточной позиции.

Рис. 95 изображает правую ногу в 4-й задней внутренней носковой позиции, рис. 96 — в 5-й передней внутренней носковой позиции, а рис. 97 — в такой же пяточной позиции.

§ 83. Там, где это необходимо для отчетливости рисунка, к хореографическим знакам должны быть присоединены поясняющие их цифры и другие знаки.

ПОЗИЦИИ ПРИ СОГНУТЫХ И ВЫТЯНУТЫХ НОГАХ

§ 84. Многие позиции могут быть исполнены как при согнутой, так и при вытянутой ноге, например — большинство подошвенных и открытых позиций. Другие же, как, например, замкнутые пальцевые и носковые позиции, напротив, вряд ли возможны иначе, как при согнутой ноге; открытые же пяточные позиции — вряд ли иначе, как при вытянутой ноге.

§ 85. Для обозначения степени согнутости ноги употребляются следующие выражения:

- a) полувытянутое положение;
- b) закругленное;
- c) полусогнутое;
- d) совсем согнутое.

Рис. 98 изображает правую ногу вытянутой, рис. 99 — полувытянутой, рис. 100 — закругленной, рис. 101 — полусогнутой, рис. 102 — совсем согнутой.

§ 86. При совсем согнутой ноге икры должны почти касаться бедра.

§ 87. При полусогнутой ноге бедро и голень должны образовать прямой угол.

§ 88. Поэтому сгибание ноги только на $\frac{1}{4}$ совершается под углом в 135° . Такое положение ноги называется полувытянутым.

§ 89. Положение ноги считается закругленным, если оно таково, что можно провести дугу круга касательную к бедру, чашечке и носку.

Рис. 103 изображает обе ноги совсем согнутыми в 1-й позиции.

§ 90. Рисунок 103 изображает пятки приподнятыми, потому что почти невозможно согнуть колени так сильно, не поднимая при этом пяток.

Рис. 104 изображает обе ноги полусогнутыми в 1-й подошвенной позиции.

Рис. 105 изображает обе ноги согнутыми на $\frac{1}{4}$, т. е. под прямым углом.

Рис. 106 изображает подпиральную ногу согнутой на $\frac{3}{4}$, а левую во 2-й удлиненной пяточной позиции, — *pas de co-saque*.

Рис. 107 изображает подпиральную ногу согнутой на $\frac{3}{4}$, а левую ногу во 2-й удлиненной внутренней носковой позиции.

Рис. 108 изображает ту же позицию, но только с той разницей, что свободная нога касается пола не носком, а подъемом ступни. Эта позиция встречается в чрезвычайно эффектном венгерском шаге.

Рис. 109 изображает танцора на левом колене, причем правая нога его полусогнута в 4-й передней ступневой позиции.

Рис. 110 изображает правую ногу в 4-й передней удлиненной пяточной позиции, а подпиральную — согнутой, в повышенной позиции. Эта позиция встречается в одном часто употребляемом *pas de co-saque* — переменносторонняя присядка вперед.

Рис. 82 изображает обе ноги в полусогнутом положении на воздухе (*battement de semelles*), обоюдный удар подошвами.

§ 91. Большинство позиций с согнутой одной ногой или обеими изображается идеографически гораздо легче и яснее,

чем какими бы то ни было, другими хореографическими знаками.

Рис. 111 изображает подпирющую ногу вытянутой, а правую — во 2-й низкой воздушной позиции.

Рис. 112 изображает подпирющую ногу в пальцевой, а правую ногу — вытянутой во 2-й высокой воздушной позиции.

§ 92. Все второстепенные значки, как, например, вспомогательные линии, указывающие степень поднятия, значки, обозначающие положение ступни и т. п. помещены как можно ближе к той ноге, к которой они относятся.

Рис. 113 изображает подпирющую ногу полувытянутой в повышенной позиции, а правую ногу — тоже полувытянутой во 2-й полувысокой воздушной позиции, с наклоненной ступней.

Рис. 114 изображает подпирющую ногу полувытянутой в повышенной позиции, а правую ногу — вытянутой в 4-й передней полувысокой воздушной позиции, с вертикальным положением ступни.

Рис. 115 изображает подпирющую ногу полувытянутой в повышенной позиции, а левую — вытянутой в 4-й задней низкой воздушной позиции.

Рис. 116 изображает подпирющую ногу вытянутой, а правую ногу с высоко поднятым бедром в 4-й передней позиции, при отвесном положении голени, с почти горизонтальным положением ступни.

§ 93. Если в открытой воздушной позиции нога согнута в колене, то высота позиции определяется по положению бедра, согласно §§ 65–71, а степень согнутости по §§ 85–89.

Рис. 117 изображает подпирющую ногу вытянутой, а правую полусогнутую ногу в 4-й задней полувысокой воздушной позиции.

Рис. 118 изображает подпирющую ногу полувытянутой, а правую вытянутую ногу в 4-й передней удлиненной низкой воздушной позиции, с наклоненной вниз ступней. Это обычное положение, принимаемое при беге, изображающее тот момент, когда вынесенная вперед нога еще не успела коснуться земли.

Рис. 119 изображает бег в тот момент, когда правая нога находится в 4-й задней высокой позиции.

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ПОЗИЦИИ

Нередко бывает, что нога выносится не прямо вперед или назад, а наискось, так что может, например, оказаться не во 2-й, не в 4-й позиции, а между ними.

§ 94. Если нога находится между двумя основными позициями, то такая позиция называется промежуточной.

§ 95. Промежуточные позиции могут быть: простыми или целыми, двойными, половинными и т. д.

§ 96. Простыми или целыми промежуточными позициями называются такие, при которых нога помещается как раз посередине между двумя основными позициями, как это показано, например, на рисунках 120 и 121, в которых свободной ногой взята левая нога, почему и изображена подошва лишь правой ноги.

Для обозначения открытых промежуточных позиций С. Леон употреблял музыкальные знаки # и b. Диез означал у него расширенность, а бемоль суженность позиции. Значки эти ставились с той стороны изображения ноги, в которую вследствие изменения основной позиции должна была быть передвинута нога.

Но все эти промежуточные позиции — целые, половинные, двойные, открытые и замкнутые, могут быть обозначены гораздо яснее с помощью цифр.

§ 97. Чтобы не допустить смешения с обыкновенными дробями, которые изображаются таким образом: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ и т. д., мы применили для обозначения промежуточных позиций такой способ: 2-4, 3-5 и т. д.

§ 98. Простые промежуточные позиции левой ноги — следующие:

- 1) между 1 и 2 1-2;
- 2) между 1 и 3 спереди 1-3;
- 3) между 1 и 3 сзади 1-3;
- 4) между 1 и 4 спереди 1-4;
- 5) между 1 и 4 сзади 1-4;
- 6) между 2 и 4 спереди 2-4;
- 7) между 2 и 4 сзади 2-4;
- 8) между 3 и 4 спереди 3-4;
- 9) между 3 и 4 сзади 3-4;
- 10) между 3 и 5 спереди 3-5;

11) между 3 и 5 сзади 3–5;

12) между 4 и 5 спереди 4–5;

13) между 4 и 5 сзади 4–5.

Само собой разумеется, что эти позиции могут быть исполнены и правой ногой.

§ 99. *Половинные промежуточные позиции.*

Так называются те промежуточные позиции, в которых нога оказывается не равно удаленной от двух основных позиций, но к какой-нибудь из них на одну половину ближе, как то показано на рис. 122.

§ 100. Преобладающая позиция обозначается двойной цифрой, располагающейся ближе к этой позиции.

Примечание. Необходимо сознаться, что эти половинные промежуточные позиции встречаются очень редко, но письмо, долженствующее служить для изображения всевозможных позиций, должно обладать и всеми соответствующими им знаками.

§ 101. *Двойные промежуточные позиции.* Эти позиции помещаются между тремя смежными основными позициями, как то изображено на рис. 123.

СКРЕЩЕННЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 102. Просто скрещенные позиции суть 3-я и 5-я, со всеми их производными.

§ 103. Если свободная нога обнимает подпирающую ногу, то эта свободная нога оказывается во вдвойне скрещенной позиции.

Рис. 124 изображает правую ногу в 3-й передней носковой позиции.

Рис. 125 изображает правую ногу в 3-й передней вдвойне скрещенной позиции.

Рис. 126 изображает левую ногу в 5-й передней носковой позиции.

Рис. 127 изображает левую ногу в 5-й передней вдвойне скрещенной носковой позиции.

§ 104. Просто скрещенные позиции незначем обозначать выражением «скрещенная позиция», потому что факт скрещения явствует из самого рисунка; но вдвойне скрещенные позиции всегда следует так и называть — вдвойне скрещенными.

§ 105. В хореографическом знаке — крест всегда ставится над свободной ногой.

§ 106. В идеографическом знаке ноги должны изображаться всегда, очень отчетливо, чтобы не допустить каких-либо недоразумений на счет позиции.

Рис. 128 изображает правую ногу в 4–5 промежуточной передней вдвойне скрещенной удлинненной носковой позиции, а рис. 129 изображает ту же позицию полувысокой, а рис. 130 — высокой воздушной позицией.

§ 107. Эти позиции изображаются лучше всего идеографически.

Только что приведенные три позиции применяются, между прочим, в так называемом *pas de basque*.

УДЛИНЕННЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 108. Если свободная нога переходит за пределы простой позиции, однако же при этом не выходя полностью из круга, радиус которого равен длине ступни позирующего, то она будет в какой-нибудь промежуточной позиции.

§ 109. Если же нога совсем выйдет из этого воображаемого круга (что возможно только в открытых позициях), то она будет находиться в удлинненной позиции.

Рис. 106 изображает левую ногу во 2-й удлинненной пяточной позиции, а подпирательную — полусогнутой.

Рис. 49 изображает обе ноги во 2-й удлинненной пяточной, а рис. 91 — в такой же носковой позиции.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 110. Если ступни помещены параллельно друг к другу, то такая позиция называется параллельной.

Примечание. В геометрии параллельными линиями называются такие линии, расстояние между которыми одно и то же, сколько бы их ни продолжали.

§ 111. Эти позиции могут быть подошвенными, пальцевыми, носковыми, пяточными и воздушными и исполняются обеими ногами одновременно, причем ноги могут находиться в одинаковых или же в разных положениях. Например, одна нога может быть в ступневой позиции, а другая — в воздушной,

и при этом позиция не перестает быть параллельной, потому что ступни остаются параллельны друг другу.

Примечание. Такие параллельные позиции встречаются особенно часто в русских, польских и венгерских танцах, а также и в некоторых других народных танцах.

Рис. 131 изображает обе ноги в параллельной позиции: правую — вытянутой во 2-й низкой воздушной позиции, а подпирющую — повышенной.

§ 112. В стенохореографическом знаке параллельность позиции обозначается маленькими помещенными под ним подошвенными значками.

Рис. 132 изображает обе ноги в 1-й параллельной позиции.

Рис. 133 изображает обе ноги в 1—2 промежуточной позиции. Промежуточность ее пояснена отвесной линией, опущенной из математического центра тяжести.

Рис. 134 изображает обе ноги во 2-й параллельной позиции.

Примечание 1-е. Из приведенных позиций видно, насколько они разнообразны и до какой степени могут быть видоизменяемы. Их целые тысячи, и нас завело бы слишком далеко и слишком увеличило бы объем «Граматики», если бы мы задалась задачей объяснить все эти позиции и изобразить их хореографически.

Примечание 2-е. Если начинающий танцор или хореограф верно понял и хорошо запечатлел в своей памяти изображения всех до сих пор приведенных и объясненных позиций и знаков, то он будет в состоянии верно классифицировать и изобразить каждую новую позицию, с которой ему пришлось бы иметь дело. В некоторых случаях правильное наименование позиции и верное хореографическое изображение ее потребует со стороны хореографа значительного напряжения мысли. Но при таком внимательном и добросовестном отношении к делу он может быть уверен, что изображенную им позицию танцор будет иметь возможность понять и исполнить именно так, как она была задумана им, композитором.



РАЗДЕЛ III

ДВИЖЕНИЯ

§ 113. Чтобы перейти из какой-нибудь позиции в другую, нужно сделать одно или несколько движений, которые могут быть простыми или же сложными. Все сложные движения должны быть разложимы на простые.

Раз мы умеем изображать простые движения, то в возможности изображения сложных движений уже не может быть никаких сомнений.

§ 114. По своему анатомическому строению человеческая нога способна к следующим движениям:

- а) в пальцах: раздвигание и сдвигание их;
- б) в месте соединения голени со ступней: поднятия и опускания ступни;
- с) в колене: сгибание и выпрямление;
- д) в месте прикрепления бедра к тазу: поднимание, опускание и поворачивание бедра — в каких-либо движениях невольно участвуют и нижние части ноги.

Совместное движение обеих ног делает возможным: е) перенесение тяжести тела с одной ноги на другую, — иначе — дегажирование.

И так танцор может исполнить следующие простые движения, которые все и употребляются в танцах:

§ 115. Сгибание, вытягивание (или выпрямление), повышение, понижение, поднимание, опускание, вращение и дегажирование, т. е. перенесение тяжести тела с одной ноги на другую.

§ 116. Сжатие, или так называемое втягивание пальцев, происходящее при носковых позициях и выгибание их в большинстве пяточных позиций составляют столь произвольные движения, что мы не находим нужным рассматривать их самостоятельно и создавать для них особенные хореографические знаки,

§ 117. С этого места «Грамматики», мы к употребляемым нами русским обозначениям будем присоединять соответствующие им французские названия, объясняя их.

Танцевальное искусство нашего времени еще не может обойтись без французских выражений. Со временем, может быть, и в этом искусстве русскому языку удастся избавиться от иностранных слов, но в настоящее время их поневоле приходится удерживать, так как при совершенном избегании их употребления рискуешь быть ложно понятым.

ОБЪЯСНЕНИЕ ПРОСТЫХ ДВИЖЕНИЙ

ПРИСЕДАНИЕ (Plier)¹

§ 118. Это движение может быть исполнено как одной ногой, так и двумя ногами одновременно. Без таких приседаний нельзя легко и грациозно танцевать. Разные степени сгибания уже были подробно объяснены и изображены на рисунках в разделе о согнутых и вытянутых позициях (§§ 84–104). Степень сгибания ноги в каждом отдельном случае определяется большей частью самим ходом танца так естественно и настолько точно, что указывать его отдельно является совершенно излишним. Но бывают, конечно, случаи, в которых композит танцев должен совершенно обстоятельно выразить свою мысль, так как в противном случае он может быть ложно понятым.

ВЫТЯГИВАТЬ (allonger), ВЫПРЯМЛЯТЬ (redresser), ПРОТЯГИВАТЬ (tendre)

§ 119. Эти движения противоположны сгибанию; без них невозможно новое сгибание.

УЗКОХОДОСТЬ И ШИРОКОХОДОСТЬ (jarreté et arqué)

§ 120. Многим лицам чрезвычайно трудно совершенно выпрямить ноги, так как только немногие одарены от природы

¹ Французы под словом *plier* понимают то, что в русском языке мы обозначим различными глаголами: присесть (упираясь ногой или ногами в пол) и сгибать — причем упирание в пол не обязательно.

совершенно прямыми ногами, большинство же страдает недостатком узкоходости или широкоходости, называемым в просторечии косолапостью.

Узкоходимым называется такое строение ног, при котором, если сдвинуть их плотно, лямки оказываются тесно прижатыми друг к другу, коленные сочленения почти соприкасающимися, тогда как пятки, несмотря на все усилия сдвинуть их вместе, остаются несоединенными, т. е. ноги представляют вогнутость внутрь, наподобие русского *x*.

Такие лица имеют обыкновенно большие, толстые колени, и потому им следует сильно выворачивать ноги и не вытягивать их.

Широкоходым называется такое строение ног, при котором, если плотно сдвинуть ноги, пятки будут касаться друг друга, колени же останутся не соединенными, т. е. ноги образуют выгиб наружу, напоминая букву «О». Танцоры, страдающие последним недостатком, отличаются обыкновенно значительной живостью движений и очень легки в *entrechats* и т. п. шагах, так как строение их колен способствует им в исполнении этих движений. Таким лицам при выпрямлении ног следует употреблять все усилия, чтобы сблизить их по всей длине.

ПОВЫШАТЬСЯ (*s'élever*)

§ 121. Это движение вызывается сильным стремлением выпрямить нижнюю часть ноги, что соответствует опусканию ступни и результатом чего является повышение всего тела.

Оно может быть исполнено на одной ноге или уже одновременно на обеих ногах.

Если повыситься в ступневой позиции, то полученная позиция будет пальцевой или же носковой. В воздушных позициях от такого опускания ступни получается наклонное или же вертикальное положение ступни.

§ 122. Повышением на обеих ногах при переходе из какой-нибудь ступневой в пальцевую или носковую позицию эта первая позиция изменяется еще тем, что расстояние между пятками увеличивается.

ПОНИЖАТЬСЯ (s'abaisser)

§ 123. Это движение состоит, собственно говоря, лишь в прекращении усилия сохранить нижнюю часть ноги выпрямленную, отчего все тело опять понижается, переходя, например, из носковой в пальцевую или же из пальцевой в подошвенную позицию. Через поднятие ступни образуются пяточные позиции, а в воздушных позициях это поднятие дает особенный выгиб ступни кверху, с опусканием пятки — так называемый *position de semelle rebroussée*.

ПОДНИМАТЬ (lever)

§ 124. Поднимание составляет деятельность бедренных мускулов. Поднимается вся нога — будь она согнута или выпрямлена. §§ 60–64 устанавливают степени поднятия для замкнутых, а §§ 66–71 — для открытых позиций. Относящиеся сюда рисунки, особенно рис. 63 и 64, изображают степени поднятия геометрически.

ОПУСКАТЬ (baisser)

§ 125. Опускать, значит привести поднятое бедро в более низкое положение. Необходимо строго отличать понижение от опускания.

ПОВОРАЧИВАТЬ (tourner)

§ 126. Поворачивание составляет такое движение, посредством которого вся нога поворачивается внутрь или же наружу. Нельзя повернуть ступни внутрь или наружу, не поворачивая при этом бедра и голени.

Следует строго различать поворачивание отдельных членов от поворачивания всего корпуса, стоя на полу или находясь на воздухе. Если нога переходит из наружной позиции во внутреннюю, то это составляет поворот ноги, который может происходить без участия в этом движении верхней части туловища; такие движения употребляются в русских

и некоторых других народных танцах. Этот поворот ноги может производиться в подошвенных, пальцевых, носковых, пяточных и воздушных позициях.

§ 127. Повернуться — *se tourner* — составляет такое поворачивание корпуса, которое может происходить и без поворачивания ног. Быстрые повороты всего корпуса — *pirouettes rapides* — составляют большей частью повороты на пальцах, производимые размахом рук, туловища или ноги, тогда как в медленных поворотах тела движение обуславливается главным образом поворачиванием подпирающей ноги.

ДЕГАЖИРОВАТЬ (*dégager*)

§ 128. Это движение состоит в перенесении веса тела с одной ноги на другую. Оно может быть исполнено во всех позициях, но чаще всего происходит в открытых позициях. Это движение чрезвычайно важно, так как без него нельзя ступить и шага. Движение без дегажирования составляет лишь часть шага (*pas*) и называется *temps* — прием.

Примечание. В § 27 говорится о рисунках 21 и 22, изображающих уравнивание веса тела на одной ноге.

§ 129. Через дегажирование образуется новая позиция, потому что ноги хотя и не передвинулись, но точка (вернее сказать, площадь) опоры, обуславливающая позицию, изменилась.

Более подробное описание этого движения и относящиеся сюда упражнения следуют в §§ 253, 289–291.

§ 130. *Хореографические знаки, служащие для изображения движений.* — *Signes chorégraphiques des mouvements.* Лист IX атласа.

а) Приседание — *plier* : на правой ноге, на левой, на обеих ногах.

б) Выпрямление — *tendre*: правой ноги, левой, обеих ног.

с) Повышение — *s'élever*; на правой ноге, на левой, на обеих ногах

д) Понижение — *s'abaisser*: на правой ноге, на левой, на обеих ногах.

е) Поднятие — *lever*: правой ноги, левой, обеих ног.

ф) Опускание — *baisser*: правой ноги, левой, обеих ног.

g) Поворачивание — *tourner*: правой ноги, левой, обеих ног.

h) Дегажирование — *dégager*: на правую ногу, на левую.

§ 131. Для верного понимания этих знаков необходимо представить себе танцующего (как и в знаках, изображающих позиции) *en face* так, чтобы правая сторона его пришлась против левой стороны читателя.

Примечание. Чтобы не путать эти знаки движения с позиционными знаками, следует хорошенько запомнить, что первые меньше вторых и над ними не помещена линия, определяющая нижнюю границу туловища. Подошвенные значки могут быть поставлены или около, или же под значками движения. Более обстоятельное объяснение знаков движения помещено в разделах об их применении, в следующих теперь подготовительных упражнениях.



РАЗДЕЛ IV

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

§ 132. Из простых движений можно составить очень разнообразные подготовительные упражнения.

ВАЖНОЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

§ 133. Выбор этих упражнений зависит от усмотрения самого преподавателя, имеющего руководствоваться при этом способностями учеников и преследующими ими целями.

Если учащиеся взрослые молодые люди, желающие изучить лишь общеупотребительные общественные танцы, то приходится ограничиться лишь безусловно необходимыми упражнениями, потому что если бы вам вздумалось увеличить число этих упражнений, то молодые люди найдут ваше преподавание скучным и перейдут к другому учителю.

На детских курсах и уроках в частных домах выбор упражнений уже не столь ограничен и возможно более систематическое проведение предварительных упражнений.

В учебных заведениях, где преподавание длится целые годы, возможно применение еще большего числа упражнений и еще большая систематизация их. Здесь дело идет уже не об изучении только известного числа общественных танцев, но вообще о развитии физического организма учеников в эстетическом отношении. Но и в этом случае необходимо тщательно избегать крайней педантичности, потому что раз ученики потеряли охоту к изучению предмета, то учитель при всей своей доброй воле и самых основательных знаниях будет в состоянии добиться лишь немногого. В школах балета

и при преподавании танцевального искусства лицам, избравшим себе это искусство специальностью, наша метода должна быть применена во всем ее объеме.

§ 134. Самые главные и необходимые подготовительные упражнения — следующие: plies, élévations, battements, changements de jambes et dégagements.

ПРИСЕДАНИЯ (Plies)

§ 135. Это подготовительное упражнение состоит из двух движений — из сгибания и выпрямления и представляет собой одно из наиболее важных упражнений, потому что без него нельзя приобрести необходимой в танцах гибкости. Танцор, не обладающий гибкостью в сочленениях ног, кажется просто смешным. Эти приседания должны быть проделаны постепенно во всех позициях, причем надо стараться присесть как можно ниже. Не только ученик, но и наиболее ловкий танцор должен по временам практиковаться в этих упражнениях, чтобы не утратить гибкости своих членов.

§ 136. Туловище при этом должно оставаться в вертикальном положении, колени должны быть вывернуты наружу, пятки — не подниматься с полу, чтобы нога упиралась в пол всей подошвой, руки должны быть свободно опущены, а концы пальцев — скользить по бокам бедер. Дамы при исполнении этого упражнения придерживают платье, закруглив руки (рис. 141). Если не выгибать колен наружу, а выставлять их вперед, то вес тела ложится на внутренние края подошв, что делает положение позирующего неустойчивым и выглядит неграциозно. Если же поднимают пятки, то нижнее сочленение ноги упражняется недостаточно; а когда перегибаются вперед, то вся поза делается смешной.

§ 137. Чтобы придать этим упражнениям больше занимательности и развить в учениках чувство музыкального такта, следует считать при исполнении этих упражнений лишь в первый раз, а затем — заставить исполнить их под музыку.

В тех случаях, где это возможно, надо объяснять ученикам специальное значение исполняемого упражнения; тогда ученики работают с большей охотой и прилежанием, в чем всякий может сам убедиться, испробовав наш совет на практике.

Примечание. Метрономические числа, определяющие быстроту движения обозначением числа ударов маятника метронома в минуту, указывает лишь приблизительно границы возможной быстроты исполнения данного движения, начиная наиболее легкими условиями и кончая самыми трудными. Дело самого учителя выбрать ту степень скорости, которая покажется ему наиболее подходящей для его учеников. Затем он должен постепенно переходить от сравнительно легких условий к более трудным. Для учителя в деле преподавания является важным вспомогательным средством внесение в упражнения возможно большего разнообразия.

В относящемся к этому руководству сборнику нот для пианиста скорость игры тоже везде показана по метроному. Ноты написаны для фортепиано, и аккомпанемент выбран нарочно легкий.

Мелодия помещена в солевом ключе, для того чтобы в случае неимения фортепиано или пианиста можно было сыграть ее на скрипке или на каком-нибудь другом подходящем инструменте.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ **(Exercices préparatoires)**

1-е упражнение. Приседание порывами — *pliés staccato*. М. М. 80–40 = ♩. Это значит, что нужно начать по метроному Мельцеля, с 80 ударов в минуту и замедлить постепенно быстроту движения до 40 ударов в минуту. (См. стр. 1 атласа: музыкальные примеры, с хореографическими знаками под ними.)

Примечание. Так как здесь приводится уже музыкальный пример, то следовало бы теперь уже договориться на счет понятий — музыка, такт, акцент (ударение), метроном и т. п.; но мы намеренно отложили эти объяснения до раздела, где говорится о *battements*.

§ 138. Пунктирные линии обозначают продолжение движения. (Лист IX атласа, § 138.)

После того как первое упражнение было исполнено во всех подошвенных позициях, следует заставить проделать его связно под помещенный в атласе музыкальный аккомпанемент № 2.

2-е упражнение. Приседания связно — *pliés legato*.

М. М. 80–120 = ♩ (см. стр. 1 атласа, музыкальный пример № 2).

§ 139. Чтобы это упражнение не показалось ученикам скучным, следует возможно более разнообразить его, ускоряя его постепенно от 69 до 144 = ♩ и изменяя при этом и самый ритм его, т. е. заставляя, например, быстро присесть и медленно выпрямлять ноги или наоборот. Затем следует заставить проделать эти движения с короткими или длинными паузами и т. п., на что примеры будут приведены ниже.

3-е упражнение. *Быстрые приседания.* — *Pliéments rapides.*

М. М. 80 = ♩

§ 140. Само собою разумеется, что помещенные при нотах различные знаки, как, например, означающие связную игру и т. п. относятся вместе с тем и к движениям.

4-е упражнение. Быстрое выпрямление и медленное приседание. — *Tension rapide et pliément lent.*

М. М. 60 = ♩

§ 141. Знак, поставленный в 4-м такте, ♩ означает, как в музыке, повторение предыдущего такта. Если этот знак пройдет через два такта, то он означает повторение предыдущих двух тактов. Таким же образом обозначается повторение трех, четырех тактов и т. д.

Если этот знак начинается еще с арзиса, то повторение должно начинаться именно с этого арзиса.

5-е упражнение. Медленное приседание и быстрое выпрямление. — *Pliément lent et tension rapide.*

М. М. 60 = ♩

§ 142. В приведенном примере употреблено новое сокращение, а именно во втором такте выпущены позиционные знаки, так как теперь уже и без них движение будет понятно ученику. Мы этого будем придерживаться и впредь.

6-е упражнение. Медленное выпрямление и быстрое приседание. — *Tension lente et pliément rapide.*

М. М. 60 = ♩ (стр. 2).

7-е упражнение. Быстрое приседание и медленное выпрямление. — *Pliément rapide et tension lente.*

8-е упражнение. Медленное приседание на подпирающей ноге и быстрое выпрямление ее при воздушной позиции другой ноги. — *Pliément lent et tension rapide de la jambe soulevante, tenant l'autre jambe en balance.*

М. М. 60 = ♩

9-е упражнение. Быстрое приседание на подпирющей ноге и медленное выпрямление ее. — *Tension rapide et pliéement lent de la jambe soutenante.*

М. М. 60 = ♩

10-е упражнение. Равномерное приседание на подпирющей ноге и равномерное же выпрямление ее. — *Pliéements et tensions égales de la jambe soutenante.*

М. М. 60 = ♩

При повторении музыкального текста следует дегажировать на другую ногу и повторить на ней те же движения.

Это движение можно значительно разнообразить, меняя позицию свободной ноги.

§ 143. Исполнив приведенные здесь упражнения в подошвенных позициях, следует проделать их постепенно во всех употребительных пальцевых, носковых, пяточных и воздушных позициях.

§ 144. Теперь, собственно говоря, должны были бы следовать упражнения на сгибание и разгибание ноги, находящейся в воздушной позиции. Но эти движения до такой степени трудны, что лучше последовать старой, общепринятой методе, по которой ученика заставляют пройти эти движения под именем *battement sur le cou-de-pied*, после того, как он уже изучил малые и большие *battements*.

§ 145. Каждое упражнение безусловно необходимо часто и тщательно повторять, потому что танцы не столько наука, как искусство. Теоретическое знание составляет лишь первую половину предстоящей ученику задачи. Вторую половину составляет практическое приложение знания, т. е. умение применить его для приобретения известной ловкости, искусности в движениях — откуда и самое слово «искусство». Выработка такой ловкости — дело нелегкое, подчас чрезвычайно трудное, требующее частых упражнений и аккуратного исполнения их.

§ 146. Так как частое упражнение этих чрезвычайно важных упражнений ученикам, особенно если это дети, может скоро наскучить, то со стороны учителя умение придать своему уроку занимательность является немаловажной заслугой.

§ 147. Каждый учитель знает по опыту, до какой степени добрая воля ученика способствует успешности преподавания, и потому, чтобы сохранить себе это драгоценное

вспомогательное средство, следует тщательно избегать возможности наскучить детям однообразием задаваемых упражнений.

Он должен также по опыту знать, что лишь с помощью частых повторений элементарных упражнений можно достичь действительно легкости, ловкости и грации. Как же удовлетворить таким противоположным требованиям?

Частой переменной упражнений и внесением в них возможно большего разнообразия, не упуская из вида первоначальную цель.

§ 148. Нельзя составить расписание этих упражнений по уроку для каждого в отдельности, потому что способности учащихся, их предварительное знакомство с предметом, преследуемые ими цели и т. д. бывают до такой степени различны, что учитель, хотя, конечно, должен обладать какой-нибудь методой, которой он следовал бы при преподавании, но в каждом отдельном случае принужден сообразоваться с данными условиями.

§ 149. Большое значение имеет в деле преподавания также определенная терминология и ясное объяснение ученикам того, что от них требуется. Если учитель обладает необходимым для преподавания терпением, основательно знает свой предмет и считается с потребностями и способностями своих учеников, то он всегда будет в состоянии дать им ясные, понятные для них объяснения.

Для учителя чрезвычайно выгодно, мало того, ему почти необходимо быть в состоянии объяснить своим ученикам, почему и для чего какое-либо движение должно делаться известным образом и почему оно называется так, а не иначе.

Он должен уметь дать ученику на всякий заданный вопрос вполне удовлетворяющий этого ученика ответ. Небрежные ответы, даваемые с целью отвязаться от вопрошающего, вскоре оцениваются по достоинству и притом не только взрослыми учениками, но даже и детьми. Такие ответы часто вредят учителю больше, чем можно предполагать.

§ 150. Учитель, желающий укрепить за собой уважение своих учеников, должен прежде всего уметь вселить в них убеждение, что он опытный преподаватель, основательно знающий свой предмет и серьезно к нему относящийся.

Иному удастся путем хвастовства возбудить к себе на время незаслуженное доверие. Прочно и верно можно укрепить

за собой уважение учеников лишь действительно серьезными знаниями, добросовестным отношением к делу, неустанным трудом. Манеры учителя танцев должны быть всегда приличны и исполнены достоинства. Он никогда не должен унижаться до употребления легкомысленных и неприличных выражений. Такого же хорошего тона он должен придерживаться и по отношению к своему костюму: платье его должно быть всегда чисто, опрятно и свидетельствовать о хорошем вкусе.

§ 151. Если учитель желает заслужить любовь своих учеников, он должен обладать строгой выдержкой характера, никогда не выходить из себя, а постараться бесконечным терпением побороть леность, легкомыслие и подчас даже недоброжелательство иных учеников.

Ласковое увещание, особенно с глазу на глаз, в конце концов приносит свои добрые плоды, — тогда как неосторожно вырвавшаяся неприличная резкость, обыкновенно одним ударом лишает учителя уважения его учеников навсегда.

ПОВЫШЕНИЯ И ПОНИЖЕНИЯ **(Élévations)**

§ 152. Эти подготовительные упражнения состоят также из двух движений: повышения и понижения. Они чрезвычайно способствуют развитию мускулов нижней части ноги, столь необходимых для легкого грациозного танцевания. Лица, не развившие у себя эти мускулы, танцуют неуклюже, словно волоча ноги, неправильно и, наконец, не в такт.

Эти упражнения следует точно так же проделать во всех позициях до носковых включительно (рис. 31). Чем медленнее их делать, тем они труднее, но зато тем полезнее и тем более укрепляют мускулы. Понижение не должно происходить скорее, чем повышение. Вначале следует считать при этих движениях, а после лучше заставить исполнять их под аккомпанемент выбранных или скомпонированных для этой цели музыкальных отрывков.

При этих упражнениях следует особенно наблюдать за тем, чтобы ученики не держались небрежно и не привыкли

к разным смешным странностям, вроде, например, подергивания плечами, вытягивания корпуса и т. п.

§ 153. Медленно повышаться легче, чем медленно понижаться, и потому следует зорко наблюдать за тем, чтобы это понижение происходило постепенно и не выдавало себя слышным опусканием на пятки.

11-е упражнение. Повышение порывами. — *Elévations staccato.*

М. М. 60 = \downarrow

12-е упражнение. Связное повышение. — *Elévations legato.*

М. М. 120—60 = \downarrow

13-е упражнение. Быстрое понижение и медленное повышение. — *Abaissement rapide et élévation lente.*

М. М. 80 = \downarrow

14-е упражнение. Медленное повышение и быстрое понижение. — *Elévations lente et abaissement rapide.*

М. М. 70 = \downarrow

15-е упражнение. Повышение и понижение с паузами. — *Elévations et abaissements avec des intervalles.*

М. М. 60—120 = \downarrow

16-е упражнение. Медленное повышение и быстрое понижение, тактом в $\frac{3}{4}$ — *Elévations lentes et abaissements rapides en mesure de $\frac{3}{4}$.*

М. М. 100 = \downarrow (стр. 4 атласа).

§ 154. Для внесения в эти упражнения некоторого разнообразия можно менять музыкальный аккомпанемент, озабочиваясь лишь тем, чтобы он остался строго аналогичен приведенным нами образцам; причем можно или самим скомпонировать его, или же воспользоваться отрывками из существующих композиций.

Мы ограничились приведенными примерами, так как они достаточны для наглядного объяснения метода.

Автор искал для каждого упражнения строго ему подходящую музыкальную фразу, но часто не мог найти того, что ему было нужно, почему он, к сожалению, и был вынужден многие из приведенных аккомпанементов скомпонировать сам, — так как ему было бы гораздо приятнее воспользоваться готовыми трудами признанных композиторов.

Во всех случаях, где имя композитора было нам известно, оно нами помещено в заголовке аккомпанемента.

§ 155. Там, где метода может быть применена во всем ее объеме, следовало бы все приведенные упражнения на повышение заставить проделать и *на одной ноге* во всех прямых, согнутых и промежуточных позициях.

СЛОЖНЫЕ ДВИЖЕНИЯ НА СГИБАНИЯ И ПОВЫШЕНИЯ

Exercices de pliements et élévations combinés.

17-е упражнение. Равномерное сгибание и повышение. — Pliements et élévations égales.

М. М. 50 = ♩

18-е упражнение. Сгибание и повышение в $\frac{3}{4}$ такта. — Pliements et élévations en mesure de $\frac{3}{4}$.

М. М. 60–120 = ♩

19-е упражнение. Быстрое сгибание и повышение. — Pliements et élévations rapides.

М. М. 100–200 = ♩

Само собой разумеется, что приведенные упражнения должны быть проделаны в самых различных позициях.

§ 156. Если в упражнениях на повышение в 3-й и 5-й позициях свободная нога при понижении помещается то спереди, то сзади, т. е. позиция попеременно переходит из передней в заднюю и обратно, то образуются переменные скрещенные упражнения на повышение при одновременной перестановке ног — élévations croisées alternatives.

§ 157. До настоящего времени эти упражнения назывались changements de jambes, перестановка ног, или, иначе, потирание пяток. Но так как changement de jambes, т. е. перемена ноги, происходит при всяком шаге, потирание же пяток одна о другую не только бесполезно, но даже совершенно нежелательно, то лучше назвать это упражнение его настоящим именем: переменное повышение при одновременной перестановке ног.

§ 158. При этих упражнениях, как во всех, до сих пор приведенных, положение туловища (en face) не должно изменяться. Это достигается известным выворачиванием ног наружу в пальцевых и носковых позициях. Поэтому эти упражнения помещены у нас еще раз в разделе упражнений на поворачивание ног § 246.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПОДНИМАНИЕ И ОПУСКАНИЕ

§ 159. Если нога переходит из замкнутой позиции в открытую, то через это происходит поднятие ноги, при противоположном движении нога опускается.

§ 160. Если при этом одна нога заметно ударяется о другую, то такое движение называется в танцах ударянием или *battement*.

§ 161. Эти ударяния могут быть: малыми, средними, большими, простыми или скрещенными, переменными или переменносторонними.

§ 162. *Battement* называется маленьким, *petit*¹, пока при вытянутых ногах носок может достать до полу, причем расстояние между ногами не превышает длины собственно ступни.

§ 163. *Battement* называется большим, *grand*, когда он переходит вышеупомянутый предел. Балетные танцоры и танцовщицы упражняются обыкновенно в больших *battements* до высоты горизонтального положения ноги (рис. 67). Для изучающих общественные танцы, особенно для дам, достаточна половинная высота, т. е. угол в 45° (рис 70).

§ 164. Средние ударяния, *battements moyens*, или так называемые *battements sur le cou-de-pied*, делаются нижней частью ноги (голенью и ступней). Движение происходит в коленном сочленении, т. е. двигается одна голень, при спокойном бедре и вертикально опущенном носке (рис. 33 и 34).

§ 165. Маленькие *battements* служат главным образом для упражнения ступневого сочленения, средние — для коленного, а большие — для бедренного.

§ 166. *Battement* называется простым *simple*, если нога снова возвращается в свою первоначальную позицию.

§ 167. *Battement croisé*, — скрещенным называется такой *battement*, который исполняется в какой-нибудь скрещенной, т. е. в 3-й или 5-й позиции.

¹ Не путать с современным классическим *petit battement*, соответствующее движение описано в § 164 под названием *battement moyens*. Далее подобные различия в терминологии не комментируются ввиду их многочисленности. Читателю следует быть осторожным при проведении параллелей с терминологией современного классического танца. — *Прим. ред.*

§ 168. Переменным, *changé*, называется *battement* в том случае, когда удар ноги совершается попеременно, то спереди, то сзади.

§ 169. Переменносторонними, *alternatifs*, они называются в том случае, если удар совершается попеременно, т. е. то правой, то левой ногой.

§ 170. *Battements* могут быть сделаны из каждой открытой в замкнутую позицию, значит в самых различных направлениях; для начала, однако, становятся обыкновенно в замкнутую позицию.

§ 171. Далее, они могут быть чертимыми или же исполняться ногой на весу, т. е. или сопровождаться слышным черчением носка по полу, или же исполняться ногой на воздухе, так чтобы носок совсем не касался пола.

§ 172. Шаркать, чертить, скользить составляют различные движения, выражаемые на французском языке одним глаголом *glisser*. *Шаркать* значит слышно проводить ногой по полу, касаясь пола большей частью подошвы.

Чертить значит изобразить слышным движением ноги по полу носком или пяткой какую-нибудь фигуру — *tracer*.

Понятие *скользить* соединяет в себе понятия шаркания и черчения и составляет произвольное скользящее движение в противоположность непроизвольному, выражаемому глаголом *поскользнуться*. Французское слово *glisser* подходит ближе всего к нашему глаголу *скользить*.

§ 173. Не следует смешивать *glisser* с выражениями *glissez*, *glissé*, *un glissé*, *un glissement*.

Glisser составляет не определенное наклонение глагола и означает *скользить*; *glissez* — повелительное наклонение и значит *скользить*; *glissé* — составляет качество, особенность движения, например чертимое ударяние, *un battement glissé* и т. д.

Под словом *un glissé* понимается скользящий шаг — *un pas glissé*; понятие же *glissement* представляет собой самый акт скольжения. — Более подробное объяснение этих выражений помещено в § 480.

§ 174. Можно скользить на подошве, на пальцах, на носке и на пятке. Движения эти изображены хореографически на IX листе атласа, § 174.

§ 175. Если *battement* не чертится, то оно воздушное, т. е. при переходе из одной позиции в другую свободная нога не касается пола.

Самое перемещение ноги из одной позиции в другую обыкновенно понятно и без рисунка, но в некоторых случаях, где возможно сомнение, это перемещение указывается и объясняется хореографическими знаками. Например, лист IX атласа, § 175 показывает знаки перенесения: а) вверх, б) горизонтально, с) вниз.

СВЕРХУ И СНИЗУ (*Dessus et dessous*)

§ 176. Если при скрещении свободная нога помещается спереди подпиральной, то такое положение свободной ноги обозначается выражением *dessus*, сверху; если же она помещается сзади подпиральной ноги — *dessous*, снизу. Собственно говоря, следовало бы говорить — спереди и сзади, но эти обозначения употребляются в танцах и без того так часто, что лучше во избежание недоразумений последовать французскому обычаю.

НАПРАВЛЕНИЕ

§ 177. Танцор может двигаться по прямой или же по кривой линиям — передом, задом и боком.

§ 178. Прямолинейные направления движения суть следующие: передом, задом, боком, вправо, влево, вверх и вниз.

Наискось	{	вправо	{	передом вверх или вниз
			{	задом вверх или вниз
		влево	{	передом вверх или вниз
				{

§ 179. Криволинейные движения происходят по линиям целых кругов и овалов или же по частям этих кривых, а также по волнистым, змееобразным и тому подобным линиям.

Из сказанного видно, как разнообразны эти *battements*. Чем большего успеха вы желаете достигнуть в танцевальном искусстве, тем более следует упражняться в этих ударениях, стараясь как можно более разнообразить их именно для того, чтобы быть в состоянии исполнить легко и свободно те шаги, в которые эти *battements* входят.

Для хореографа, пишущего танцы, изучение battements представляет двойную важность.

§ 180. Для изучающих лишь общественные танцы безусловно необходимыми являются следующие battements:

1. Маленькие скрещенные из 3-й позиции во 2-ю — les petits battements croisés de la 3-ième a la 2-me position.

2. Те же самые из 3-й в 4-ю позицию, как вперед так и назад.

3. Они же переменносторонне в 3-ю позицию вперед и назад. — Battements alternatifs.

4–6. Большие battements во всех названных направлениях, по крайней мере до высоты колена.

7. Средние battements changés с различной быстротой.



РАЗДЕЛ V

РЕГУЛИРОВАНИЕ ТАНЦЕВ ВРЕМЕНЕМ

§ 181. Собственно говоря, следовало бы еще при первых упражнениях на сгибание объяснить читателю необходимость согласования движений танцора с музыкой, но мы с намерением отложили наше объяснение до этого раздела, чтобы учащийся имел сам возможность заметить неизбежность такого согласования и пожелал себе объяснить это явление.

Вероятно, никто не будет оспаривать, что всякое движение в танцах должно быть строго согласовано с музыкой, так как иначе оно производит неприятное впечатление даже на музыкально неразвитого человека. Истинность сказанного покоится на том естественном чувстве такта, о котором лишь очень немногие имеют ясное представление. Для танцующей публики это естественное, верно руководящее чувство такта является совершенно достаточным и удовлетворяющим руководящим началом; но учитель танцев, балетный танцор и хореограф должны быть в состоянии дать себе более ясный отчет об этом явлении и уметь применять его во всей его полноте.

Иногда не можешь достаточно надивиться на то, что не только в салонах и в частных домах, а публично, на подмостках сцены приходится видеть танцоров и танцовщиц, доказывающих каждым своим движением, что они не имеют ясного понятия ни о такте, ни о ритме, ни об акценте и т. п. вещах.

§ 182. Прежде чем начать танцевать под музыку, изучают обыкновенно упражнения и шаги под счет преподавателя,

читающего, однако, при этом не целые музыкальные такты, а лишь части их, следовало бы сказать, слоги шагов или приемы. Как в языке существуют односложные и многосложные слова, так же и в танцах имеются односложные или одночленные и многочленные, или многосложные шаги.

Как поэт, сочиняя какое-нибудь стихотворение по известному стиховому размеру, обращает внимание не на число слов, а на число слогов, так и танцор считает не шаги, а их составные части, по времени, *tempo* — единицы времени, из которых слагается время, необходимое для исполнения всего шага — шаговые моменты, приемы или слоги.

ИЗМЕРЕНИЕ БЫСТРОТЫ ДВИЖЕНИЙ, ШАГОВЫЙ СЛОГ ИЛИ ПРИЕМ ТЕМПО

§ 183. Для каждого движения, смотря по его величине и форме, необходимо известное время, что особенно заметно при подпрыгивании и в тех шагах, в которых это движение встречается. Чем выше прыгнуть, тем более требуется времени на прыжок. Падающий камень, чтобы пройти известное расстояние, употребляет всегда известное, определенное законами тяготения, время. Танцы, исполняемые скользя, как например, вальс или галоп, танцуются быстрее нежели такие танцы, как, например, полька и шоттиш, в которых приходится подскакивать; поэтому иные танцоры-сангвиники поступают совершенно неразумно, прося музыкантов играть быстрее, чем то естественно устанавливается особенностями употребляемого шага.

МЕТРОНОМ

§ 184. Для обозначения определенного темпа, т. е. степени быстроты счета, прежде употребляли известные итальянские выражения, как, например: *adagio*, *allegro*, *presto* и т. п. Но эти обозначения ничего определенного не выражают, и с тех пор, как Мельцель изобрел метроном¹ для обозначения *tempo*, все более и более пользуются этим маленьким пирамидальным

¹ Иоганн Непомук Мельцель запатентовал свой метроном в 1816 году. Метрономы существовали задолго до Мельцеля, но именно он смог сделать метроном удобным для музыкантов. Метрономы конструкции Мельцеля используются по сей день. — *Прим. ред.*

инструментом, делящем минуту слышными ударами на известное число частей. Длина маятника, возле которого на шкале помещены числа его возможных колебаний в минуту (при изменении его центра тяжести), заключена обыкновенно между 40 и 208; т. е. что метроном может делать от 40 до 208 ударов в минуту.

Каждому учителю танцев следовало бы иметь такой метроном, так как только с помощью метронома может быть точно обозначено tempo, т. е. степень быстроты движений танцующего.

Преподавателю танцев ни к чему быть непременно виртуозом на каком-нибудь инструменте, но общее знакомство с музыкой для него обязательно. Без знания музыки он никогда не будет ни сознательным артистом, ни хорошим учителем.

Для ясности последующего здесь приводится объяснение некоторых выражений и правил музыки в их отношении к танцам, причем имеются в виду не только танцоры, но также пианисты, музыкальные исполнители и композиторы музыки для танцев.

ТАКТ, АКЦЕНТ, СИНКОПА, РИТМ, КАДАНС

§ 185. *Такт.* В музыке под тактом понимают:

1) разделение следующих друг за другом звуков на одинаковые промежутки времени, что в нотном письме обозначается вертикальными линиями, пересекающими линейную систему; они выражают вместе с тем форму и музыкальный ритм произведения;

2) равновеликость таких следующих друг за другом отделений.

Из различных существующих тактов для танца чаще всего употребляются следующие: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, **C** или $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$.

В танце под тактом понимают подразделения движений, соответствующих подразделениям аккомпанирующей музыки, и приспособление или, иначе сказать, подчинение движений этому музыкальному аккомпанементу.

§ 186. Поэтому танцевать не в такт, danser sans mesure, значит двигаться с неравномерной быстротой, т. е. или скорее, или медленнее, чем того требует музыка.

Такая неспособность танцевать под такт зависит обыкновенно или от совершенного отсутствия естественного чувства музыкального такта, или от непростительной невнимательности, или от небрежности.

§ 177. *Акцент*. По отношению к человеческой речи под тоническим акцентом понимается делаемое на известном слогое какого-нибудь слова ударение, благодаря которому это слово становится понятным.

В музыке точно так же акцентом называется падающее на известную часть такта ударение, без которого мелодия не может быть верно понятой.

В танце под акцентом понимается соответствующая акцентуированной ноте более тяжелая часть шага, а именно ступание, опускание ноги на пол. Если танцор акцентуирует неверно, сохраняя, однако, при этом надлежащую степень быстроты движений, т. е. темп, то говорят, что он танцует в фальшивом такте, — *en fausse mesure*.

Обыкновенно акцент приходится на первую долю такта, но бывают и исключения.

§ 188. *Arsis u thesis*.

Когда дирижируют какую-нибудь музыкальную пьесу, то на первой доле такта опускают палочку. Это называется тезисом, *thesis*, *frappé* и обозначается знаком \wedge ; при последней доле такта, наоборот, палочку поднимают — что называется арзисом, *arsis*, *levé* и обозначается знаком \vee ¹.

§ 189. Приготовление к шагу повышением или поднятием ноги должно происходить во время этого арзиса.

§ 190. *Синкопой* в музыке называется продолжение неакцентуированной ноты до акцентуированной, в танцах под этим понимается продолжение неакцентуированной доли шага, непосредственно переходящей в акцентуированную.

§ 191. *Ритмом* называется симметрическая благоустроенность чего-либо, с периодическим возвращением одинаково расположенных частей.

В поэзии слоги располагаются ритмически; в музыке ритмом образуются музыкальные фигуры; ритмически танцевать — значит приспособлять свои движения к музыкаль-

¹ В современной музыкальной терминологии эти понятия называются «сильная доля» и «затакт» соответственно. — *Прим. ред.*

ным фигурам, т. е. согласовывать эти движения со значением и положением отдельных ног.

§ 192. *Каданс* происходит от латинского слова *cadere* — упасть — означает верно отмеченное заключительное ударение.

Как в разговоре и пении существуют предложения и периоды, в которых места прерывания и заканчивания мыслей указываются повышением или понижением голоса или же более или менее долгим промедлением на известном слоге, так и в немой речи человеческого тела — танце, на известные доли шагов должно ложиться ускорение или же замедление движения. Закончить какое-нибудь сочетание известных шагов не в надлежащей доле такта, значит *danser en fausse cadence*, танцевать в фальшивом кадансе.

ПРЕДЛОЖЕНИЕ — PHRASE

СОЕДИНЕНИЕ НЕСКОЛЬКИХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ, ШАГОВОЕ СОЧЕТАНИЕ (*Enchaonement*)

§ 193. Соединением нескольких танцевальных движений образуется шаговое предложение — *une phrase*. Соединение двух или нескольких простых предложений называется шаговой цепью или шаговым сочетанием — *enchaonement*; соединение нескольких сочетаний — периодом.

§ 194. Если предложение или шаговое сочетание повторяется при каждом такте, то самым акцентом указывается первое (сильное) опускание ноги, и такт легко найти; если же такое сочетание требует цезуру в два такта, как то происходит в шагах, употребляемых в вальсе, галопе, польке и т. д., то часто случается, что танцующая пара начинает с акцентуированной ноты второго такта, продолжая выдерживать темп, так что она танцует хотя в такте, но в неверном такте, — *en fausse mesure*.

В танцах, требующих для шагового сочетания четыре такта, как, например, полька-мазурка, шоттиш и т. д., нужно вдвойне быть внимательным, а в 8-тактных цепях, как, например, в краковяке, в венгерке, *varsoviennne* и т. д., еще легче впасть в неверный такт.

§ 195. В танце *varsoviennne* даже меняется, сохраняя темпо, самый ритм, что требует еще большего и постоянного внимания.

ОШИБОЧНЫЕ КОМПОЗИЦИИ МУЗЫКИ ДЛЯ ТАНЦЕВ

§ 196. Нередко танцующие впадают в фальшивый такт благодаря неверности композиции пьесы или же потому, что она при исполнении неверно акцентуируется играющим.

§ 197. Обыкновенно каждое колено пьесы, предназначенной для танца, состоит из 8 тактов и может быть сравнено с четырехугольником. Мелодия распадается на 8 тактов, из которых каждые 2 такта образуют цезуру, а 2 цезуры — полумузыкальное колено. Первая и третья цезуры обладают обыкновенно одинаковым ритмом (параллельны); вторая же и четвертая, хотя и схожи между собой, представляют то различие, что вторая указывает на продолжение мелодии, а четвертая содержит в себе заключительный слог. Смотри лист XVI атласа, § 197 о музыкальном квадрате или четырехугольнике.

§ 198. Из приведенного примера видно, что в музыке для танцев каждая самостоятельная часть должна была бы состоять из 8 тактов. Если этих 8 тактов композитору недостаточно, то он может употребить и 16 тактов, это еще не будет влиять расстраивающим образом на танцующих, но 12-тактных мелодий следовало бы положительно избегать, особенно в фигурных танцах, как, например, кадрили, котильон, мазурка и т. п. К сожалению, именно, в мазурках встречается этот недостаток очень часто. Такого рода композиции годятся разве для фигур, не требующих для своего исполнения какого-нибудь определенного числа тактов, как, например, пирамида, змея и т. п.

§ 199. Для балетных танцев музыка или специально компонируется, или же балетмейстер аранжирует танец по известной музыкальной пьесе, которая в таком случае всегда и употребляется для этой хореографической композиции.

В таком случае число тактов всей мелодии или ее периода устанавливается произвольно.

§ 200. В общественных же фигурных танцах, танцуемых под различные музыкальные композиции, эти последние должны быть аранжированы по танцу.

§ 201. Нередко мелодии танца предшествует вступление, состоящее из нескольких тактов. Характер и размеры этого вступления зависят, конечно, совершенно от благоусмотрения самого композитора, но желательно, чтобы оно было

возможно короче и заканчивалось ясным заключительным кадансом, чтобы танцор легко мог заметить, где кончается вступление и где начинается самая мелодия танца.

Такого рода вступления должны быть сыграны только один раз при первом исполнении пьесы, *не повторяясь* при повторении ее.

В кадрилих нехорошо и совершенно излишне помещать вступление перед каждой фигурой или, вернее сказать, куплетом¹.

§ 202. Следует тщательно избегать употребления вступления перед трио или подобным ему музыкальным коленом, как показано, например, на листе XVI атласа, § 202.

Такое вступление делает невозможным исполнение какой бы то ни было правильной фигуры.

§ 203. Этот недостаток можно встретить в вальсах самых знаменитых композиторов, как, например, в вальсе Штрауса: «Wein, Weib und Gesang» № 2, в котором вступление еще более сбивает танцоров тем, что содержит три такта. Смотри лист XVI атласа, § 203.

Через эти три такта танцующие впадают в фальшивый такт, потому что для полного поворота в вальсе необходимо два такта, а так как начавшие после вступления танцуют в верном такте, то в поворотах танцующих замечается разница.

Также дурно влияет на правильность движений танцующих неправильное прибавление к 8-тактной части пьесы еще нескольких тактов, как, например, во второй части столь известной Wenzelpolka. См. лист XVI, § 203 а.

Через эти три такта танцующие тоже сбиваются с такта.

Если композитор считает нужным для перехода из одного тона в другой ввести в мелодию несколько аккордов, то он должен их поместить в 8-м или 16-м тактовом колене.

¹ Исторически перед каждой фигурой кадрили играли восьмитактовое вступление, после которого начиналась фигура. Это связано с тем, что в котильонах XVIII века, которые были прямыми предшественниками кадрили, на эти 8 тактов танцевался стандартный куплет. Котильоны танцевались по схеме куплет 1 — фигура — куплет 2 — фигура — ... куплеты были очень простыми и стандартными для всех котильонов, фигуры же отличались от танца к танцу и были порой довольно сложными, но в пределах одного котильона одна и та же фигура танцевалась несколько раз. Впоследствии куплет стали пропускать и танцевать только фигуры, причем не повторяя одну и ту же, а сочетая фигуры из разных котильонов. При этом обычай выжидать 8 тактов перед каждой фигурой (там, где раньше танцевали куплет) остался. — *Прим. ред.*

§ 204. Очень часто танцующие сбиваются с такта композициями вроде следующей: см. лист XVI атласа, § 204.

Для *arsis*'а в $\frac{2}{4}$ такта следовало бы употреблять только $\frac{1}{8}$ или $\frac{2}{16}$ ноты, а в $\frac{6}{8}$ такте не больше $\frac{2}{8}$, потому что, если начинают полутактом, то непременно половина танцоров понимает мелодию так: см. лист XVI атласа, § 204 b. Подобный же пример в $\frac{2}{4}$ такта мы находим в столь известной кадрили из «*La fille de Madame Angot*», см. XVI атласа, § 204 с.

Большинством танцующих понимается как будто она была написана так: см. XVI атласа, § 204 d.

Таких примеров мы могли бы привести сотни.

§ 205. Если пианист обладает ясным пониманием того, что такое каданс и акцент, то он сумеет сделать танцующим свою игру понятной, резко акцентируя первую долю такта. Но композитору музыки для танцев не следовало бы рассчитывать на способности исполнителя его произведения, а так аранжировать свое произведение, чтобы оно само не допускало возможности недоразумений.

§ 206. Ведь нельзя же требовать от всех любителей танцев музыкального образования; а так как музыка для танцев имеет в виду большинство, то она должна быть написана понятно.

Кто желает писать музыку для танцев, тот должен или быть настолько танцором, чтобы иметь правильное понятие о фигурах, периодических сочетаниях движений, употребляющихся в танцах, об их ритме и акцентировании и соответственно этому строить свою композицию, или же обратиться за советом к порядочно знающему свое дело учителю танцев. Самое совершенное музыкальное произведение не годится для танца, если оно не способствует движениям танцора, а наоборот, сбивает его. Число фальшиво скомпонованных пьес для танцев гораздо многочисленнее, чем это обыкновенно думают.

§ 207. Здесь уместно упомянуть еще об одном все чаще встречающемся недостатке в исполнении музыкальных пьес для танца.

В программах почти всех концертов в публичных садах и залах теперь обыкновенно помещают несколько номеров бальной музыки. Исполнители этих пьес, чтобы придать больше выражения своей игре, часто меняют темп. Несколько тактов они играют гораздо медленнее, чем требуется танцем, а затем несколько тактов слишком быстро. Мы не оспариваем

того, что такие модуляции должны произвести на слушателей приятное впечатление, но когда играешь для танцующей публики, то не следовало бы забывать, что равномерное tempo составляет первое условие хорошей игры и что всякое изменение темпа неприятно поражает танцоров.

Если какой-нибудь танец сыграть несколько раз с изменениями темпа, то ухо вскоре так привыкает к этим модуляциям, что эти изменения темпа уже не замечаются самими играющими, и когда затем распорядитель танцами обращается к музыкантам с просьбой играть более равномерно, то они серьезно обижаются на эту просьбу.

§ 208. Вряд ли кто имеет больше случаев делать наблюдения за явлениями такта в музыке и танцах, как именно преподаватель танцев. Внимательное танцевание под такт развивает и совершенствует чувствительность к такту, тогда как небрежное шатание или же издевающаяся над всяким тактом беготня, к сожалению, вошедшая в моду в последнее время, наоборот, притупляет его. Не верится, а между тем это факт, что теперь встречаются гораздо чаще люди, лишенные способности чувствовать такт, чем-то бывало прежде, когда еще было в моде танцевать под такт, как следует. Пятьдесят лет тому назад на сто танцоров едва ли приходился один, который был бы совершенно лишен чувства такта, а в настоящее время находится более десяти.



РАЗДЕЛ VI

LES BATTEMENTS и т. д.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПОДНИМАНИЕ И ОПУСКАНИЕ

§ 209. В следующих здесь упражнениях на поднятие и опускание нужно обратить особенное внимание на то, чтобы положение тела при этих упражнениях оставалось совершенно правильным, колени должны быть выпрямленными и подошва должна как можно дольше по всей своей длине касаться пола, чтобы ступневое сочленение работало надлежащим образом и вся позиция была точно исполнена.

В высшей степени важно, чтобы все упражнения были исполнены добросовестно и с величайшей точностью, потому что только при этом условии можно приобрести благородную осанку, легкую поступь и научиться хорошо танцевать.


ДУРНЫЕ ПРИВЫЧКИ

§ 210. Лучше исполнить добросовестно, со вниманием десять движений, чем небрежно сто, потому что мускулы привыкают к движениям гораздо скорее, чем обыкновенно полагают. Если упражнения исполняются всегда со вниманием, то учащийся вскоре вознаграждается за свои усилия умением хорошо, без напряжений и легко и плавно танцевать, но если позволить себе небрежничать при первых же упражнениях, то потом исправление ошибок стоит большего труда, чем сколько потребовалось бы сначала на правильное изучение.

§ 211. Выбранные для упражнений музыкальные отрывки заимствованы по большей части из неновых пьес и очень

легки; но, конечно, каждый преподаватель может их заменить другими, по своему вкусу, лишь бы был сохранен верный ритм. Для всякого музыкального произведения наступает, наконец, такая пора, когда оно является устаревшим; но необходимость согласования между музыкой и танцами остается всегда.

20-е упражнение. Простые маленькие ударяния — *petits battements simples*.

М. М. 72 = 

Смотри стр. 5 музыкальных примеров.

§ 212. Помещенные над линией музыкального ритма знаки показывают, каким образом нужно считать, пока эти упражнения еще не делаются под музыку. Знак \smile обозначает легкое, а знак $-$ сильное ударение на слог.

Для учащихся, незнакомых с музыкой или не обладающих твердо установившимся чувством такта, счет при совершении движений чрезвычайно важен.

§ 213. Упражнение *a* называется: маленькие простые ударяния правой ногой из первой позиции во вторую — *petits battements simples du pied droit de la première position a la seconde*.

ПОРЯДОК РАСПОЛОЖЕНИЯ НАИМЕНОВАНИЙ

§ 214. Наименования движений даются нами нарочно на русском и французском языках с соблюдением известной последовательности, в расположении отдельных их частей для того, чтобы учащийся мог привыкнуть к такому порядку. Определенное, постоянно одинаковое расположение наименований очень помогает памяти.

Battements называется в этом случае маленьким, потому что не переходит за пределы длины ступни, и простым — потому что нога, исполняющая их, возвращается вновь в первоначальную позицию.

При повторении мелодии упражнение делается левой ногой и только после этого переходят к упражнению *b*.

В таком же порядке делаются и все следующие ниже упражнения.

§ 215. Упражнение *b* носит название: маленькие, простые ударяния правой ногой из 3-й передней позиции (сверху) во

вторую — *petits battements simples du pied droit de la troisième position dessus, a la seconde.*


§ 216. Хотя 3-я позиция — скрещенная, *une position croisée*, самое упражнение все-таки не называется *battement croisé* для избежания недоразумений.

Обозначения «простые» достаточно для того, чтобы дать понять, что нога должна вернуться в свою первоначальную позицию. Названия упражнений от *b* до *l* уже легко составить по данным примерам. Для расположения движений в их естественной последовательности нам, собственно говоря, следовало бы заставить исполнить эти упражнения теперь же и в промежуточных позициях, но так как большинство из них не допускают черчения движения, равного длине ступни, т. е. полного движения ступневого сочленения, то они не нужны и бесполезны.

ПЕРЕМЕННЫЕ СКРЕЩЕННЫЕ УДАРЕНИЯ (*Petits battements croisés changés*)

§ 217. Если нога попеременно приводится в скрещенную позицию вперед и назад, то образуются переменные скрещенные ударения — *battements croisés changés*.

21-е упражнение. Маленькие переменные скрещенные ударения — *petits battements croisés changés*.

М. М. 72 =  (стр. 6).

§ 218. Эти упражнения принадлежат к наиболее употребительным, особенно *a* и *b*. Они чрезвычайно способствуют развитию ступневого сочленения, и потому следует проделывать их как можно чаще. Но, чтобы они не наскучили учащимся, надо их постоянно разнообразить. Дозволение способным ученикам самим разнообразить эти упражнения значительно увеличивает для них интерес урока.

МАЛЕНЬКИЕ ПЕРЕМЕННОСТОРОННИЕ УДАРЕНИЯ (*Petit battements alternatifs*)

§ 219. Если менять ударяющую ногу поочередно, так чтобы одно ударение делалось одной, а следующее за ним — другой ногой, то образуются переменносторонние ударения — *des battements alternatifs*, называемые в 1-й позиции — простыми, а в скрещенных — скрещенными.

§ 220. Если при этом позиция меняется из передней в заднюю или обратно, то образуются переменные переменносторонние скрещенные ударяния, *battements alternatifs croisé-changes*.

Если такие *battements* начать с ноги, помещенной сзади, то танцор подвигается вперед, и обратно, если начать с ноги, помещенной спереди, то танцор подвигается назад.

22-е упражнение. Маленькие переменносторонние простые ударяния — *petit battements simples alternatifs*.

М. М. 72 = ♩ (стр. 6).

23-е упражнение. Маленькие переменносторонние скрещенные ударяния — *petits battements alternatifs croisés*.

М. М. 72 = ♩ (стр. 6).

§ 221. Последние упражнения отличаются от предыдущего, помимо позиции, еще главным образом ритмом, так что, например, в то время, как в 22-м упражнении ритм указывает на непрерывность движения до конца мелодии, в 23-м упражнении в 4-м такте делается пауза, после которой меняют направление движения.

При повторении мелодии упражнения начинают другой ногой.

§ 222. Значок дегажирования, помещенный под линией пола, показывает момент в который должно происходить перенесение тяжести тела с одной ноги на другую. Ступневой знак, помещенный тоже под линией пола, показывает, какой ногой должно быть произведено движение. Смысл и значение слов, мелодия, цезура, период и т. п. были объяснены на музыкальном квадрате в § 197. Чтобы облегчить изобретение дальнейших видоизменений в таком роде, здесь приводится теперь несколько примеров видоизменения только что приведенных упражнений.

24-е упражнение. Три переменносторонних ударяния со следующей за ними паузой, повторяемые затем другой ногой, что дает в совокупности 4 такта на движение вперед. Затем в течение 4 тактов это движение повторяют назад. — *Trois petits battements alternatifs dessus, intervalle et répétition commencée par l'autre pied, 4 mesures; répétition de ces battements mais dessous, 4 mesures*.

М. М. 72 = ♩ (стр. 7 нотных примеров).

25-е упражнение. М. М. 72 = ♩ (стр. 7). Три переменносторонних ударяния в течение цезуры; первая фраза вперед, вторая — назад, второе полуколено исполняется таким же образом, как и первое.

26-е упражнение. Восьмитактовое сочетание — variations avec des intervalles.

М. М. 100 = ♩, стр. 7.

Два переменносторонних ударяний вперед, пауза и повторение всего сочетания в течение 4 тактов. Те же движения назад в продолжении 4 тактов; затем — повторение всех 8 тактов.

27-е упражнение. Два ударяния в целых тактах и три — в ломаных тактах; первое полуколено — подвигаясь вперед, второе — назад.

М. М. 100 = ♩ (стр. 7).

БОЛЬШИЕ УДАРЯНИЯ (Grands battements)

§ 223. Эти движения начинаются черчением по полу и затем делаются до такой высоты, какая требуется обстоятельствами. Их можно видоизменять как маленькие battements и даже исполнять их под те же музыкальные фразы, если только играть немного медленнее. Чтобы немного разнообразить условия упражнения, мы взяли для больших battements другие музыкальные примеры.

§ 224. Так как при этих движениях равновесие тела поддерживается на одной ноге, причем не так легко выворачивать носки, как когда нога касается пола, то движения эти уже гораздо труднее маленьких battements, и трудность исполнения их возрастает тем больше, чем медленнее движение. Обыкновенно начинают темпом по М. М. 72 = ♩ и постепенно замедляют его до 40.

П р и м е ч а н и е. Эти упражнения обыкновенно делаются придерживаясь чего-либо, чтобы сохранить равновесие, но не следует забывать, что такие движения без поддержки тоже чрезвычайно важны.

28-е упражнение. Большие простые ударяния. — Grands battement simples.

М. М. 72-40 = ♩ (стр. 8).

§ 225. Упражнение *a* называется: большие, простые ударяния правой ногой из 1-й подошвенной позиции во 2-ю высокую позицию, при вертикальном положении ступни.

На этом примере можно наглядно убедиться в том, как много слов необходимо для того, чтобы выразить то, что на небольшом пространстве может быть совершенно ясно выражено немногими хореографическими знаками.

§ 226. Значок *a* (лист IX атласа, § 226) обозначает, что движение сначала чертится ногой по полу, пока носок может касаться пола, а потом ногу следует поднять, в данном случае до горизонтального положения (рис. 78).

Значок *b* (лист IX атласа, § 226) означает что нога должна быть опущена до пола, а затем, чертя ею по полу, нужно привести ее обратно в 1-ю позицию.

§ 227. Упражнение 28 *b* называется: большие простые ударяния правой ногой из 3-й передней позиции во 2-ю высокую позицию.

Слово «простое» означает, что нога должна быть возвращена обратно в первоначальную позицию.

В упражнении *c* правая нога помещается в 3-й задней позиции.

Само собой разумеется, что все эти упражнения должны быть исполнены и левой ногой.

29-е упражнение. Все только что приведенные ударяния полувысокие.

М. М. 72–40 = ♩ (стр. 9).

Примечание. Хореографические знаки, указывающие степени поднятия для ног, объяснены в §§ 61–74 и изображены на рисунках 70–72. В 29-м упражнении некоторые из них применены на практике.

30-е упражнение. Большие простые ударяния, исполняемые стоя на пальцах — *grands battements simples en position élevée sur la demi-pointe*.

М. М. 60–80 = ♩ (стр. 9).

31-е упражнение. Большие простые ударяния, исполняемые стоя на носке, — *grands battements simples sur la pointe*.

М. М. 75–100 = ♩ (стр. 9).

32-е упражнение. Большие переменные скрещенные ударяния — *grands battements croisés changés*.

М. М. 50–100 = ♩ (стр. 9).

§ 228. Там, где знаки, служащие для изображения движений, отсутствуют, они опущены намеренно, потому что после полного поименования движения сделались излишними.

33-е упражнение. Большие переменносторонние ударяния — *grands battements alternatifs*.

М. М. 60–100 = ♩ (стр. 10).

§ 229. В начале и в середине 33-го упражнения помещен еще не употребленный нами до сих пор знак, ключ, указывающий направление, по которому подвигается танцор, исполняя движение. Подробное объяснение ключей следует в § 353.

§ 230. Упражнение 33-е *a* носит название: *grands battements alternatifs* — большие переменносторонние ударяния. Правую ногу поднимают из 1-й подошвенной позиции во 2-ю высокую воздушную позицию и затем опять опускают в 1-ю позицию. Так как это движение должно быть исполнено и другой ногой, то следует дегажировать на правую ногу, что называется *dé-gagement* и обозначается особым, уже известным читателю значком. После этого следуют те же *battements* левой ногой.

§ 231. На оба эти *battements* в совокупности употребляется целый такт, состоящий из четырех четвертных нот; при этом надо обратить внимание на то, что первое движение должно совпадать с *arsis*'ом, т. е. быть за тактом или же последней нотой предыдущего такта. Второе движение совпадает с *thesis*'ом, т. е. с первой четвертью такта; третье — со второй четвертью, а четвертое — с третьей четвертью. С последней четвертью такта начинается повторение всего сочетания. Вот причина, по которой последний такт мелодии обладает только тремя $\frac{1}{4}$ нотами — именно для того, чтобы заключительный каданс был ясно выражен.

§ 232. Во втором такте знак дегажирования присутствует, а в третьем и четвертом тактах опущены даже значки, указывающие поднятие и опускание; в пятом же такте они опять приведены, потому что этот такт помещен уже на новой линии. В 6-м и 7-м тактах употреблены еще большие сокращения, подобно употребляемым в музыке, означающие повторение предыдущего такта. Эти сокращения представляют собой удобство и для хореографа, и для читателя.

33-е упражнение *b*. Большие переменносторонние ударяния вперед и назад — *grands battements alternatifs en avant et en arrière*.

§ 233. Правую ногу поднимают из 1-й позиции вперед в 4-ю высокую воздушную позицию и затем снова возвращают в 1-ю позицию, после чего следует дегажирование на другую ногу, для того, чтобы левая нога могла быть поднята назад в 4-ю позицию и потом опять возвращена в 1-ю.

33-е упражнение *c*. Большие переменносторонние скрещенные ударяния — *grands battements alternatifs croisés*.

§ 234. В начале линии помещен ключ, указывающий на движение вперед. Левую ногу из 3-й задней позиции поднимают во 2-ю высокую позицию и затем опускают в 3-ю переднюю позицию, после чего те же движения проделываются правой ногой.

Это упражнение делается 4 раза подряд, вследствие чего упражняющийся выходит немного вперед. За третьей четвертью четвертого такта помещен ключ, указывающий на движение назад. С этого места начинают те же движения правой ногой в обратном направлении, вследствие чего упражняющийся опять возвращается на свое старое место.

Приведенные нами большие переменносторонние ударяния составляют наиболее употребительные *battements*.

33-е упражнение *d*. Это упражнение отличается от предыдущих лишь тем, что вместо 3-й позиции берется 5-я.

33-е упражнение *e*. Большие разносторонние ударяния вбок и вперед, — *grands battements alternatifs avec changement de direction, de coté et en avant*.

§ 235. Левую ногу из 3-й задней позиции поднимают во 2-ю и опускают в 3-ю переднюю; затем ту же ногу поднимают спереди в 4-ю позицию и опускают опять в 3-ю переднюю, после чего дегажируют на левую ногу. Затем те же движения исполняются правой ногой. Знак сокращения, помещенный в двух тактах подряд, обозначает повторение двух предыдущих тактов. Такты 5, 6 и 7 равны тактам 1, 2 и 3, а в 8-м такте заключительная нота помещена в третьей четверти.

Примечание. Упражнения эти должны быть также исполнены вбок, назад и наискось, до различной высоты и при разных ритмах.

§ 236. Несмотря на все наши старания быть сколько возможно более краткими в объяснении приведенных упражнений и употребленных скрещений, эти объяснения все же

заняли более места, чем хореографическое изображение этих движений в совокупности с музыкальным текстом. Новичку чтение хореографического письма вначале, конечно, нелегко дается, и он лишь постепенно осваивается с ним, но ведь то же самое происходит и при изучении чтения на родном языке и нотного письма в музыке.

§ 237. Теперь следуют упражнения, которые по характеру составляющих их движений относятся к упражнениям на сгибание и выпрямление ног, но вследствие их трудности приведены нами лишь теперь, на что уже было указано в § 144.

СРЕДНИЕ УДАРЕНИЯ (Battements moyens), ИЛИ ТАК НАЗЫВАЕМОЕ BATTLEMENTS SUR LE COU-DE-PIED

§ 238. Если поднять правую ногу в 3-ю низкую воздушную позицию (рис. 52), то эта нога окажется согнутой, причем колено должно быть хорошенько вывернуто наружу. Поддерживая равновесие на подпирющей ноге, следует теперь другую ногу выпрямить, и получится 2-я воздушная позиция. Если теперь опять согнуть ногу, то она снова придет в свое первое положение, и вот повторение этого движения и составляет то упражнение, которое имеет задачей развитие коленного сочленения и носит обыкновенно название *battement sur le cou-de-pied*.

§ 239. Упражнение это следует называть средними ударениями, *battements moyens*, потому чтодвигающаяся нога может дать чувствительный удар подпирющей ноге, и потому что движение ноги хотя и переходит за пределы длины ступни, но все же не может быть настолько велико, насколько оно бывает в больших ударениях.

§ 240. *Le cou-de-pied*, по-итальянски *il collo del piede*, по-русски значит — шея ноги. Но человеческая нога, собственно говоря, не имеет шееподобного места между голенью и ступней, как, например, нога лошади (часть ноги от казанки до пяты). Название же *cou-de-pied* совсем безосновательно. Название *le coude-pied* также неудобное выражение, потому что *le coude* означает локоть, а соответственное сочленение ноги называется колено.

§ 241. Чтобы принудить ученика к можно более полному вытягиванию носка, следует требовать, чтобы каждое battement слегка чертилось по полу; а чтобы развить у учащегося чувствительность к такту, следует его заставить хорошенько отмечать первую ноту такта, т. е. совершать приходящееся на эту ноту черчение ногой слышнее, чем остальные части этого движения.

Можно подумать, что наша требовательность в этом отношении только затруднит изучение этих движений, по несколько уроков, при добросовестном соблюдении этого нашего совета, легко докажут противоположное, а именно: что преподавание при таких условиях и легче, и приятнее.

34-е упражнение. Средние простые ударяния — battements moyens simples.

М. М. 100 = \downarrow (стр. 11).

Движение постепенно ускоряют, стремясь достичь максимально возможной быстроты.

§ 242. 34-е упражнение *a*. Средние простые ударяния правой ногой из 1-й пальцевой позиции во вторую полувысокую с опущенной ступней и возвращением ноги в первоначальную позицию, сопровождая движение чувствительным ударом свободной ногой о подпирющую.

Без такого чувствительного удара эти упражнения были бы не battements, а простые упражнения правой ногой на сгибание и вытягивание. Это движение обозначается теми же хореографическими знаками, как сгибание и выпрямление. Если это упражнение происходит в воздушной позиции, то соответствующий знак помещается над линией пола.

34-е упражнение *b*. Это упражнение отличается от предыдущего только вертикальным положением ступни.

34-е упражнение *c*. Средние простые ударяния правой ногой из 3-й передней пальцевой позиции во 2-ю полувысокую и т. д.

34-е упражнение *d*. Отличается от предыдущего тоже только положением ступни.

34-е упражнение *e*. Средние простые ударяния ногой из 3-й задней пальцевой позиции во 2-ю полувысокую и обратно — назад.

34-е упражнение *f*. То же упражнение при вертикальном положении ступни. Очень способные ученики, могущие

выворачивать носки в прямую линию, могут исполнить это упражнение и в 5-й позиции.

35-е упражнение. Средние переменные ударяния — *battements moyens changés*.

М. М. 100 = ♩ (стр. 11), ускоряя до максимально возможной быстроты.

§ 243. 35-е упражнение *a*. Правую ногу вытягивают из 3-й пальцевой позиции спереди (сверху — *dessus*) во 2-ю полувысокую, а отсюда сгибают в 3-ю пальцевую позицию назад (снизу — *dessous*), с чувствительным ударом по подпирательной ноге, после чего эти движения повторяют в противоположном направлении.

244. Изменением 3-й позиции из передней в заднюю отличается это упражнение от простых *battements*. Соответствующие этому движению позиции изображены на рис. 32 и 33. Под названием *battement sur le cou-de-pied* известно преимущественно это упражнение.

Упражнения 35 *b, c* и *d*. После всех сделанных нами описаний подобных движений не требуют объяснения.

§ 245. **36-е упражнение.** Переменные средние ударяния при меняющемся ритме — *battements moyens changés avec changements de rythme*.

М. М. 100 = ♩ (стр. 12), до возможно большей быстроты.

Изменение этого упражнения с исполнением его при обратном ритме может быть произведено по мелодии, помещенной в тетради нот, под № 36 *b*.

Назначение его — устремить внимание ученика на ритм и развить его слух для понимания музыкальных фигур.



РАЗДЕЛ VII

УПРАЖНЕНИЯ НА ПОВОРАЧИВАНИЕ НОГ

§ 246. Значение слов повернуть, tourner, и повернуться, se tourner, было уже объяснено в §§ 126 и 127, а соответствующие им хореографические знаки были приведены в § 130. В §§ 156 и 158 уже говорится об упражнениях на повышение с поворачиванием ноги, причем мы тогда сослались на настоящий раздел.

§ 247. Самым простым и подходящим знаком для обозначения движений поворачивания ног является французское ν (§ 130), а более подробное определение движения выражается с помощью вспомогательных значков, употребляемых, как обыкновенно, над позиционными знаками или же под ними.

37-е упражнение. М. М. 108 = \downarrow (стр. 12).

§ 248. Первый знак a обозначает простую 1-ю позицию; второй знак b — поворачивание на обеих пятках; c — 1-ю параллельную позицию; d — поворачивание обеих ног на пальцах; e — 1–2 промежуточную позицию с поворачиванием носков внутрь; f — поворачивание обеих ног на пятках; g — 1–2 параллельную позицию обеих ног; h — поворачивание обеих ног на пальцах и i — 1-ю основную позицию. Первый и последний позиционные знаки 37-го упражнения не сопровождаются никакими особенными объяснительными знаками, потому что изображают 1-ю основную позицию с вывернутыми ногами.

§ 249. Если поворачивание ступни или ноги происходит в воздушной позиции, то знак ν ставится не на линию пола, а над нею; если же акцентуирующие значки стоят сбоку

ступневого знака, то они означают, что удар или толчок должен последовать сбоку.

§ 250. Так как следующим далее позиционным знаком и без значка *v* выражается достаточно ясно, должна ли нога быть повернута внутрь или же вывернута, то знак *v* может быть и опущен.

§ 251. *Tortiller*, или поворачивать ногу с переменной направлением, означает буквой *w*.

Одновременное поворачивание одной ноги на пятке, а другой — на пальцах.

Так как *tortiller* не простое движение, а сложное, состоящее из двух поворачиваний, то более подробное объяснение этих движений и образующихся из них шагов помещено в отделе, трактующем о сложных упражнениях и шагах, § 532.

Хореографическим знаком для изображения *tortiller* служит двойное *v*, т. е. *w*.

ДЕГАЖИРОВАТЬ (*Dégager*)

§ 252. Об этом движении уже говорилось в § 128, а в листе IX атласа, § 130 *h* были приведены выражающие его хореографические знаки.

В качестве подготовительного упражнения дегажирование делается по преимуществу лишь в открытых позициях, в соединении с повышением на пальцах или же на носке. Чаще всего в этом движении упражняются во второй позиции: но отнюдь не следует пренебрегать исполнением этого упражнения в 4-й и 2–4 промежуточной позициях; наоборот, в этих последних позициях следует упражняться в дегажировании гораздо чаще, потому что оно труднее, чем, например, во 2-й позиции.

§ 253. Эти движения имеют в виду упражнение не только ног, но и позвоночного столба, так как без некоторого изменения положения последнего движения это невозможно.

При этом упражнении следует остерегаться, чтобы не потерять равновесия. Их можно сопровождать соответствующими движениями рук и головы, очень содействующими развитию грации. Более подробно говорится об этом в § 289.

Служащий для их выражения хореографический знак был уже употреблен во многих упражнениях, например, в упражнении 38, стр. 12. В большинстве случаев дегажирование настолько явствует из самого движения, что обозначение его особым знаком делается излишним; в других же случаях очень важно знать самый момент исполнения дегажирования, и в таком случае употребление соответствующего ему хореографического знака безусловно необходимо.

38-е упражнение. Повышение и дегажирование (*S'élever et dégager*).

М. М. 200–60 = ♩ (стр. 12).

38-е упражнение *a*. Вытянутую правую ногу следует поставить на носок во 2-й позиции, и затем повыситься на левой ноге как можно выше, вследствие чего обе ноги приходят в 1–2 промежуточную носковую позицию, что изображено на рис. 34; затем следует понизиться на правой ноге в подошвенную позицию, от чего левая нога переходит во 2-ю позицию. Перенесение веса тела происходит здесь само собою при повышении и понижении.

38-е упражнение *b*. Правая нога находится в 4-й передней носковой позиции. Повышение и дегажирование начинают левой ногой и кончают на правой, чем левая нога приводится в 4-ю заднюю позицию. В момент, когда обе ноги — на носках, они находятся в 4–1 промежуточной позиции, а потому центр тяжести в это время по середине между обеими ногами, т. е. на расстоянии полуступни от каждой.

38-е упражнение *c*. Повышение на правой ноге в 2–4 промежуточной передней позиции, с дегажированием на левую ногу, ставимую в 2–4 промежуточную заднюю позицию.

ОПИСЫВАЕМЫЕ НОГОЙ КРУГИ (*Ronds de jambe*)

Сходными с маленькими *battements* являются круги, описываемые ногой. Они отличаются от первых лишь тем, что переход в другую позицию совершается по кривой линии, по преимуществу круговой.

§ 254. Круги эти, как показывает само их название, описываются ногой, т. е., собственно говоря, носком, причем вся нога образует плечо циркуля.

§ 255. Эти описываемые ногой круги подразделяются:

а) на полные, двойные, тройные или вообще повторенные, а также на половинные, четвертные и одну восьмую долю круга;

б) маленькие и большие;

с) передние, задние и боковые;

д) описываемые внутрь и описываемые наружу;

е) описываемые выпрямленной или же согнутой ногой;

ф) чертимые или же воздушные.

§ 256. Если диаметр круга, т. е. наибольшая ширина его, не превышает длины ступни, то круг называется маленьким; в противном случае — большим.

§ 257. Чтобы быть передним, круг не должен заходить назад за линию 2-й позиции, а чтобы задним — не выходить вперед за эту линию; боковые круги прорезываются ею по середине. Стр. 13, рис. *a*.

§ 258. Круг называется описанным наружу, если исполняется правой ногой по движению часовой стрелки, а левой против движения часовой стрелки.

Круг называется описанным внутрь, если исполняется правой ногой против движения часовой стрелки, а левой — по движению ее.

Обыкновенно боковые круги начинают из 2-й позиции, причем движение начинают назад, что дает круг, описываемый наружу. Если начать движение вперед, то получится круг, описанный внутрь. См. рис. *b* и *c*.

Если боковой круг начинают описывать из 1-й позиции, то, начиная движение вперед, сделают круг, описанный наружу, а обратным движением — круг, описанный внутрь.

Круг, начатый из замкнутой передней позиции движением вперед, будет описанным наружу, а начатый движением вбок — описанным внутрь.

Круги, начатые из замкнутой задней позиции движением назад, будут описанными внутрь, а начатые движением вбок — описанными наружу. Если начинают круг из 4-й передней позиции и описывают его сперва через 1-ю, а потом через 2-ю позицию, то получится круг, описанный внутрь; если же описывают сперва через 2-ю, а потом через 1-ю позицию, то образуется круг, описанный наружу.

Круги, начатые из 4-й задней позиции и описываемые сперва через 2-ю, а потом через 1-ю позицию, будут — описанные внутрь, а приводимые сначала через 1-ю, а потом через 2-ю — описанные наружу.

Круги, начатые из открытых промежуточных позиций движением назад, будут — описанные наружу, а начатые движением вперед — описанные внутрь. Из сказанного вытекает, что все круги, описанные так, как показано на рис. *b* будут кругами, описанными наружу, а подобно представленным на рис. *c*. — описанными внутрь.

§ 259. Круг может быть описан согнутой или же выпрямленной ногой.

§ 260. Если круг чертится носком по полу, то он называется черченным кругом, если же нога не касается пола — воздушным.

Круги последнего рода могут быть описаны на произвольной высоте.

§ 261. Для кругов, описываемых ногой, существуют следующие знаки (лист IX):

a — маленький круг; *b* — средний; *c* — передний — dessus, что обозначается маленькой чертой под подпирающей ногой; *d* — задний — dessous, — что означается точкой над подпирающей ногой;

e — черченный наружу правой, *f* — левой ногой;

g — черченный внутрь правой, *h* — левой ногой;

i — полуввысокий наружу правой, *k* — левой ногой;

l — полуввысокий внутрь правой, *m* — левой ногой;

n — высокий наружу правой, *o* — левой ногой;

p — высокий внутрь правой, *q* — левой ногой.

Знаку круга должно предшествовать изображение позиции, с которой его начинают.

§ 262. Два или же большее число кругов обозначаются ставимой под знаком круга соответствующей цифрой при французском *t* (tour); полукруги и четверти круга — или идеографическим знаком, или же соответствующей дробью. Лист IX, § 262.

39-е упражнение. Боковые круги, чертимые выпрямленной ногой, — ronds de jambe glissés latéralement.

М. М. 50–100 = ♩ (стр. 13).

Примечание. При повторении мелодии упражнение делается левой ногой.

40-е упражнение. Воздушные боковые круги, описываемые выпрямленной ногой, — ronds de jambe portés latéraux.

М. М. 50 = ♩ и скорее (стр. 13).

Это упражнение отличается от предыдущего лишь тем, что круги не чертятся носком ноги по полу, а описываются по воздуху.

41-е упражнение. Передние круги наружу и внутрь, чертимые выпрямленной ногой, — ronds de jambe glissés, dessus en dedans et en dehors.

М. М. 120 = ♩ и скорее.

41-е упражнение. Маленькие передние круги, описываемые выпрямленной ногой.

Примечание. Музыкальный пример для этого упражнения помещен в нотной тетради, без соответствующих хореографических знаков, под № 41 b.

42-е упражнение. Маленькие задние круги наружу и внутрь, чертимые выпрямленной ногой, — petits ronds de jambe glissés dessous en dehors et en dedans.

М. М. 120 = ♩ (стр. 14).

43-е упражнение. Три воздушных боковых круга и дегажирование — trois ronds de jambe portés et un dégagement. Стр. 15.

Упражнение *a*. На линии *a* обозначены хореографическими знаками все движения, и на линии *b* помещены лишь безусловно необходимые знаки.

§ 263. Там, где для ясного понимания движения не требуется обстоятельного обозначения его отдельными знаками, т. е. там, где без ущерба для ясности движения оно может быть выражено немногими общими знаками, лучше ограничиться этими немногими безусловно необходимыми знаками.

44-е упражнение. Передний, боковой и задний круги и дегажирование — ronds de jambe dessus, de côté, dessous et un dégagement.

М. М. 100 = ♩ (стр. 15).

45-е упражнение. Предыдущее упражнение в измененном порядке, — начиная задним кругом и кончая передним.

46-е упражнение. Большие чертимые круги с повышением и сгибанием (стр. 15).

46-е упражнение, *a*. Во время повышения и понижения на подпирающей ноге и затем сгибания и выпрямления ее, правая нога описывает большой передний круг наружу.

46-е упражнение, *b*. Во время повышения и понижения, сгибания и выпрямления подпирающей ноги свободной ногой описывают большой задний круг внутрь.

46-е упражнение, *c*. То же упражнение с боковыми кругами.

РАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДВИЖЕНИЙ

§ 264. Приведенные нами движения могут оттеняться еще следующим образом: ступание, топание, касание и ударяние.

§ 265. Под ступанием мы будем понимать слышное опускание ноги на пол — что французы называют *taper*. На французском языке под глаголом *taper* понимают еще похлопывание рукой.

Топать, *frapper du pied*, значит сильно и слышно ступать и стучать ногой об пол. Ступание происходит при выпрямленной ноге, для топания же нога должна быть предварительно согнута в колене, чтобы ее можно было с достаточной силой опустить на пол.

В музыке очень сильное ударение обозначается знаком **▲**.

То же значение имеет этот знак и в хореографическом письме. Для различения *tapé* от *frappé* вышеприведенный знак изображается в первом случае тонкой, а во втором — толстой линией. Лист IX, § 265.

§ 266. Коснуться — *froter*, потирать — *frotter*.

Словом *froter* обозначается в танцах легкое касание одной ноги другой; *frotter* же обозначает несколько раз повторенное трение одной ноги о другую. Выражающий это касание хореографический знак помещен на листе IX, § 266. Чтобы показать, какой частью ноги производится касание, например, пяткой ли, или чем другим, — соответствующий знак ставится под знаком касания.

§ 267. Ударить, *battre*, значит шагающей ногой чувствительно коснуться подпирательной ноги (§ 160), что возможно только через открытую позицию. Ударить подпирательную ногу можно различным образом: икрами, всей ногой, ступней, краем ступни, пяткой и т. д.

Если ударить один раз, то удар будет простой, два раза — двойной, три раза — тройной и т. д. Служащие для изображения таких ударов знаки помещены на листе IX, § 267, от *a* до *f*.

a. простой удар спереди — *battu simple dessus*.

b. простой удар сзади — *battu simple dessous*.

c. двойной удар сзади и спереди — *battu double dessous-dessus*.

d. двойной удар спереди и сзади — *battu double dessus-dessous*.

e. тройной удар — спереди, сзади и опять спереди — *battu triple dessus-dessous-dessus*.

f. тройной удар — сзади, спереди и опять сзади — *battu triple dessous-dessus-dessous*.

Если из этих знаков не явствует, какой ногой должен быть сделан удар, то надо присоединить соответствующий ступневой знак.



РАЗДЕЛ VIII

ВВЕДЕНИЕ

ПОЛОЖЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ ТЕЛА

(Positions et mouvements du corps et des bras)

Для этого чрезвычайно важного отдела танцевального искусства существуют несколько систем, из которых особенно известна система так называемой французской школы.

Упражнения, исполняемые по этой системе, действительно способствуют развитию грации в учащихся, особенно если учитель сумеет хорошо показывать их. Но для письменного преподавания и изображения оказалось необходимым сделать в этой системе некоторые изменения и добавления, а именно: в расположении и поименовании позиций и движений, чтобы дать возможность писать и танцы, вышедшие не из французской школы.

Эти изменения не уничтожают системы, а лишь дополняют ее. Вводя их, мы лишь исполняем искреннее желание знаменитейших хореографов прошлых времен, желавших дальнейшего развития и совершенствования своих систем.

Все позиции вышеназванной системы могут быть очень удобно расположены геометрически в круговом порядке.

Наши предшественники сумели многого достичь с тем скромным материалом, который находился в их распоряжении; наш же долг предписывает нам воспользоваться теми большими средствами, которые нам оставлены, и пройти еще далее вперед по пути постоянного совершенствования нашего прекрасного искусства.

Такое почитание предшественников, которое не допускает ни малейшего изменения оставленных ими правил,

составляет, конечно, ложно понятое почитание. Если бы они сами так думали, то мы теперь еще танцевали бы, как некогда Адам и Ева.

По вышеупомянутой системе такое положение рук, при котором они горизонтально вытянуты по бокам, называется 2-й позицией.

Если одна рука поднята кверху, а другая вытянута горизонтально вперед, то это называется 3-й позицией рук. Какая рука, собственно говоря, находится в 3-й позиции? Ответ — обе. Как же это так, когда руки находятся в разных положениях? Одна осталась в горизонтальной боковой, т. е. второй, позиции, тогда как другая перешла в иное положение.

С 4-й позицией дело обстоит точно так же. В ней одна рука должна быть вытянута горизонтально вбок, а другая горизонтально же вперед. Которая же рука находится в 4-й позиции?

5-й позицией по вышеназванной системе считается поднятие обеих рук над головой таким образом, чтобы они обрамляли ее овално.

Если установить, что отвесно опущенные руки находятся в 1-й позиции, а отвесно поднятые кверху — в 5-й, то горизонтально вытянутые по бокам руки дадут, вместе с двумя первыми положениями, круг, описанный около верхней части туловища, центр которого будет находиться приблизительно в месте прикрепления ключиц к грудной кости. Лист VI, рис. 135. Тогда между 1-й и 5-й позициями — в горизонтальной плоскости, на высоте центра круга — будет помещаться 3-я позиция.

Таким же образом между 3-й и 5-й позициями — будет помещаться 4-я, а между 3-й и 1-й — 2-я позиция.

Значит, ручная позиция распознается по степени поднятости вытянутой руки.

Чтобы быть в состоянии точно обозначить, будет ли позиция передняя, задняя или же боковая, следует представить себе танцора в центре круга, описанного в горизонтальной плоскости, на высоте плеч (лист VI, рис. 146). Это дает возможность обозначать позицию с математической точностью.

На этом геометрическом основании и разработана предлагаемая нами система. Разница между этой системой и французской — лишь в том, что руки в горизонтальном положении

считаются находящимися не во 2-й, а в 3-й позиции, и что место 2-й позиции определяется между 1-й и 3-й, а 4-й позиции — между 3-й и 5-й позициями.

По системе, предлагаемой нами, позиции рук и ног должны именоваться и обозначаться отдельно, чем достигается возможность верного изображения *всяких* положений в танцах. Танцы составляют международное искусство, и потому хореография, чтобы стоять на высоте своей задачи, должна быть в состоянии изображать танцы всех народов.

ПОЛОЖЕНИЯ РУК (Positions des bras)

§ 268. Для ног мы имели пять позиций или основных постановок; столько же положений имеется и для рук. Из этих позиций, в свою очередь, выводятся промежуточные позиции и прочие видоизменения (лист VI, рис. 135).

§ 269. Руки, опущенные свободно, находятся в своем естественном положении, — в том положении, которое обыкновенно принимается, когда с кем-нибудь говорят и т. д. Оно единогласно признается 1-й позицией рук.

§ 270. Если стоя вытянуть руки горизонтально по бокам, то расстояние от конца среднего пальца одной руки до конца среднего пальца другой будет как раз равняться расстоянию от пробора до подошвы, когда человек стоит вытянувшись, т. е. росту человека.

Обе мысленно проведенные линии пересекаются приблизительно в месте прикрепления ключиц к грудной кости. Приняв эту точку за центр описанного в вертикальной плоскости круга, можно затем легко разделить этот круг на 8 равных частей, чтобы найти промежуточные точки. На таком делении круга основана вся система положений рук. Наиболее низкая точка круга составляет место 1-й позиции; точки пересечения окружности горизонтальным диаметром укажут место 3-й позиции, самая высокая точка — 5-й, две нижние промежуточные точки — 2-й, а две верхние — 4-й позиции (см. рис. 135).

Только в 3-й позиции концы пальцев касаются окружности, потому что длина рук увеличивается в этом случае всей шириной груди, чего не происходит в других позициях. На рис. 135 указываются все боковые, а на рис. 136 — все передние и задние позиции.

§ 271. В совершенно вытянутом положении держат руки лишь в комических танцах, при изображении неуклюжих лиц с негибкими членами, движения которых напоминают движения кукол. Мы привели здесь эти положения на первых же порах для того, чтобы дать ясное представление о всей системе.

§ 272. Для сгибания рук приняты пять степеней, а именно:

a. рука может быть совсем вытянута — *tendu*, рис. 137;

b. полувытянута — *demi-tendu*;

c. закруглена — *arrondi*;

d. полусогнута — *demi-courbé*;

e. совсем согнута — *courbé-entièrement*.

В полувытянутом положении руки держатся по преимуществу в серьезных танцах и притом лишь стройными, высокого роста лицами.

Закругленные положения рук могут быть употреблены во всех позициях и особенно идут лицам среднего роста и полным особам.

При простом обозначении «позиция» для рук следует всегда понимать закругленное положение, а во всех остальных случаях необходимо давать более точное определение положения выражениями: вытянутое, полувытянутое, полусогнутое и совсем согнутое.

Полусогнутое положение рук встречается в маленьких кругах рук, — *petits ronds de bras*, — в подпертых позициях и во многих народных танцах.

Совсем согнутые положения рук употребляются чрезвычайно редко.

§ 273. Само собой разумеется, что между этими пятью основными позициями существуют еще простые, двойные, половинные и т. п. промежуточные позиции, показанные на рис. 138.

§ 274. Если одна рука заходит в полукруг другой руки, то получится скрещенная позиция рук. Такие позиции представлены на рис. 155 и 161, *a*.

В таких положениях руки могут быть сплетенными (скрещенными), одна рука подперта другой или же служит для какого-нибудь мимического объяснения и т. д., о чем будет речь в нижеследующих отделах.

§ 275. Первая позиция рук (лист VI, рис. 140). Станьте в 1-ю позицию и опустите свободно руки, не вытягивая их

совершенно. Пальцы следует слегка закруглить, как то изображено на рис. 4 (лист I атласа), а ладонь должна быть обращена в сторону ноги. В этом положении кавалеры держат руки, например в кадрилих и многих других танцах. По господствующей в настоящее время моде дамы держат руки таким же образом. В прежние времена дамы в этих танцах держали руки во 2-й позиции, очень мило придерживая при этом слегка платье, каковая манера танцевать кажется теперь большинству вычурной и смешной — потому именно, что вышла из моды.

§ 276. Вторая позиция рук (лист VI, рис. 141). Обе руки следует в опущенном положении настолько закруглить, чтобы образовалось подобие овала. Локти следует слегка вывернуть наружу, но так, чтобы локтевое сочленение не было ни слишком выпрямлено, ни чересчур согнуто, потому что иначе рука от плеча до конца пальцев не образует дугу правильного овала. Вот, между прочим, причина, по которой при таком положении руки маленький палец оказывается немного более вытянутым, чем другие (рис. 4). По той же причине даже указательный палец выпрямляют немного более, нежели средний палец (лист I, рис. 5).

§ 277. 3-я позиция рук (лист VI, рис. 142).

Закруглив руки, следует поднять их до высоты плеч, так, чтобы они образовали открытый круг, в котором кисти рук находились бы друг от друга на расстоянии ширины плеч.

§ 278. Для получения 2–3 промежуточной позиции следует опустить руки настолько, чтобы плечевые части образовали с мысленно проведенной отвесной линией угол в 45° .

Это положение рук употребляется не только в танцах, но очень часто и в обыденной жизни, незаметно для нас самих. У людей грациозных рукопожатие сопровождается обыкновенно движением — до степени закругления этой позиции.

§ 279. Протягивание вытянутой руки выглядит смешно и негибко; если же руку сгибают слишком много и кисть поднимают выше горизонтального положения, то приходится ее опустить, чтобы достать до кисти того, с кем здороваешься, — что выходит вычурно и смешно.

§ 280. В фигурах кадрили, мазурки и котильона ежеминутно употребляется эта позиция то для одной руки, то для обеих рук, и даже положение рук в так называемых круглых танцах основано на этой позиции, как то видно на рис. 157 *a* и *b*.

Здесь следует обратить внимание на то, что правая рука кавалера полувытянута, а левая рука дамы полусогнута и покоится на плечевой части правой руки кавалера. Степень высоты такого положения рук зависит от роста танцующих.

§ 281. 4-я позиция рук (рис. 143).

Руки в закругленном положении подняты кверху, между 3-й и 5-й позициями, так, что образуют открытый круг, недостающая часть которого равняется ширине между плечами. Эта симметрическая поза в общественных танцах почти никогда не употребляется, на сцене же — очень часто.

Примечание. Нормой для закругления рук принята дуга круга; но стройные лица, с длинными руками, могут изображать руками овал, так как эта кривая более соответствует строению их корпуса.

§ 282. 5-я позиция рук (рис. 144).

Обе руки поднимают отвесно, так чтобы при закругленном положении их концы средних пальцев соприкасались. Это положение рук встречается в общественных танцах еще реже, нежели 4-я позиция, на сцене же и в народных танцах оно часто употребляется, особенно в испанских танцах.

§ 283. Замкнутые позиции рук.

Все позиции, при которых руки так или иначе соприкасаются, называются замкнутыми позициями. Спереди они могут быть исполнены на всякой высоте, а сзади — почти на всякой. По степени этой высоты можно определить и самую позицию.

§ 284. Открытые позиции рук.

Все позиции, в которых руки не соприкасаются, суть открытые позиции. Нормальным свободным промежутком, оставляемым между кистями рук, считается расстояние между плечами.

§ 285. Суженные и расширенные позиции рук.

Если расстояние между руками менее ширины плеч, то позиция будет суженной, если же оно больше этого расстояния, то позиция называется расширенной. Рис. 145 изображает очень часто употребляемую расширенную позицию рук.

§ 286. Чтобы быть в состоянии точно определить, насколько известная позиция расширена или сужена, следует представить себя в центре круга, в горизонтальной плоскости, на

высоте плеч, и затем посмотреть на рисунок сверху. Рис. 146, лист VI, изображает такой чертеж. От наиболее низкой точки круга *a* проведена пунктиром линия через грудь и позвоночный столб до самой высокой точки круга *b*; горизонтальная линия ее изображает полное распрямление рук; соответственно этому *dd* будет половинное распрямление спереди; а *ee* — сзади.

Если руки закруглены, то их положение, в смысле суженности и расширенности позиции, определяется положением кистей. Соответствующие хореографические знаки и относящиеся сюда примеры помещены в § 336.

§ 287. Оппозиция. Противопоставление.

Оппозицией в танцах называется противопоставление, противоположное положение или движение. Если, например, одна рука помещается в 4-й, а другая — во 2-й позиции, то такое положение их называется оппозиционным (рис. 139).

§ 288. Такая оппозиция может быть согласованной или гармонической, как, например, на рис. 139, и в таком случае она производит приятное впечатление, или же несогласованной, т. е. негармонической, как на рис. 147, в каковом случае она действует на зрителя неприятно. В позиции, изображенной на этом последнем рисунке, ошибка заключается в том, что одна рука закруглена, а другая — вытянута.

§ 289. При обыкновенной ходьбе человек одновременно с левой ногой выносит правую руку и обратно. Это составляет оппозицию в движении и таким естественным противопоставлением поддерживается равновесие тела. На этом законе природы основаны и правила, по которым производятся движения рук в танцах.

§ 290. Чтобы дать ученикам ясное понятие об этих движениях, следует после изучения ими подготовительных упражнений и простых позиций рук заставить их заняться дегажированием (§ 253), с соответствующими движениями рук и головы.

Для этого ставят правую ногу во 2-ю позицию, поднимают левую руку в 4-ю, правую руку — во 2-ю и поворачивают голову на $\frac{1}{8}$ полного поворота вправо (рис. 148). По мере повышения на левой ноге и дегажирования на правую левая рука через расширенную 3-ю позицию опускается во 2-ю, а правую руку поднимают через суженную 3-ю — в 4-ю позицию,

причем голова одновременно меняет свое положение соответствующим образом (рис. 149).

В этом упражнении следует также практиковаться из передней 4-й позиции в заднюю 4-ю.

§ 291. Если эти упражнения исполняются старательно и прилежно, под руководством знающего, добросовестного преподавателя, то они, особенно для девиц, приобретают большое значение. Их можно изучать и дома при помощи нелицемерного и неподкупного свидетеля — большого зеркала, повторяя их как можно чаще. За неимением зеркала таких размеров можно помочь горю, поставив в темной комнате против пустой стены невысокий подсвечник с порядочно обгоревшей свечой или же низкую лампу, и наблюдать свои движения по бросаемой корпусом тени. Эта тень выступает тем резче, чем ближе вы приближаетесь к стене.

47-е упражнение. Дегажирование с движением рук — *dégage-ments et mouvements des bras*.

М. М. 60—120 = ♩ (стр. 16).

§ 292. Подпертые положения.

В некоторых танцах, особенно в славянских, иногда одну руку сгибают и упирают в бедро, т. е. подбочениваются. Такое положение называется подпертым.

Для обозначения его французы обыкновенно употребляют выражение *demi-bras*.

§ 293. Упирание руки в бедро ладонью, с обращением большого пальца назад, а остальных — вперед, употребляется большей частью лишь в гимнастических упражнениях, а потому и называется гимнастическим (рис. 150).

§ 294. Подбоченивание кулаком употребляется обыкновенно только мужчинами и в танцах простого народа, почему и называется мужичьим.

§ 295. Подбоченивание верхней стороной кисти чаще всего употребляется дамами как наиболее грациозное. Поэтому же оно употребляется особенно часто в танцах и называется танцевальным, или художественным подбочениванием, рис. 151 и 153.

§ 296. Склонение головы на руку, подпертую плечом или верхней частью другой руки (рис. 154, *b* и 155), употребляется в большинстве случаев лишь для мимики.

§ 297. Наложение руки на плечо или плечевую часть (рис. 151 и 156*a*) другой особы употребляется во всех так называемых круглых танцах.

§ 298. В славянских и венгерских танцах подчас даже подпирают затылок ладонью руки (рис. 164), а некоторые лица необыкновенно грациозно прикладывают вывернутую ладонью наружу руку ко лбу или к виску — т. н. отдача чести.

§ 299. Складывание рук на груди.

Рис. 158 и 160 изображают руки сложенными крест-накрест. Это положение употребляется часто в казачке и в других русских танцах.

Сплетение (складывание) пальцев, употребляющееся иногда при естественном или же вывернутом положении рук, составляет очень грациозное движение, если оно хорошо исполняется (рис. 159). Группы, составленные из сплетающихся руками лиц, как, например, на рис. 161 и 162, лист VII, могут быть разнообразны до бесконечности.

§ 300. Мимические положения рук.

Кажется, ни один народ не обладает в своих танцах таким богатством мимических положений рук, как русский народ. При этом мимика, главным образом, руками, — в русских танцах отличается необыкновенной выразительностью, так что легко понимается зрителем и, что особенно интересно, никогда не вырождается в ту неприличную жестикуляцию, которой отличается канкан, мавританский и некоторые испанские танцы.

§ 301. Выразительной мимикой также очень богаты польские и венгерские танцы, танцы баядерок, цыган и татар. Конечно, природные танцоры, исполняющие эти последние танцы, не делают своих рас с изяществом танцоров, прошедших школу балета, но зато их исполнение отличается необыкновенной типичностью, давая возможность схватить основные черты народного характера, после чего для знающего и опытного преподавателя танцевального искусства дальнейшая разработка этих танцев уже не представит трудностей.

ДВИЖЕНИЯ РУК

§ 302. Движения рук независимы от движений ног, нередко прямо противоположны им, хотя цель обоего рода

движений одна — образовать одновременно гармоническое целое.

Независимость движений рук от движений ног ясна уже из того, что, во-первых, преобладает пластический, а во-вторых — ритмический элемент.

Выражение *port de bras* означает искусство грациозно переносить руки из одной позиции в другую.

§ 304. *Port de bras* подразделяется на низкое и высокое.

§ 305. К низкому принадлежат все движения рук на высоте плеч и ниже — спереди и с боков, а к высокому — такие же движения рук выше уровня плеч. Движения назад употребляются очень редко.

В общественных танцах употребляются почти исключительно движения первого рода, а движения второго рода употребляются лишь в художественных и в народных танцах.

§ 306. Рука человека состоит из четырех способных к движению частей: плечевой части, предплечья, пясти¹ и пальцев.

Основные формы движения следующие: поднимание, опускание и поворачивание.

Все эти движения исполняются по одному и тому же правилу, а именно: для поднятия руки в какую-нибудь позицию надо локоть сперва вывернуть немного наружу и затем поднимать руку так, чтобы движение началось с плечевой части, переходило бы постепенно на предплечье и наконец на кисть, причем все переходы должны совершаться плавно, с крайней постепенностью.

При опускании руки те же движения производятся в обратном порядке.

§ 307. Движения рук в низком *port de bras* исполняются следующим образом: становятся в замкнутую позицию ног, слегка отделяют свободно висящие руки от корпуса, выворачивают локти немного наружу, поворачивают ладони внутрь и соединяют руки впереди корпуса таким образом, чтобы указательные пальцы почти соприкасались. Затем, подняв обе руки в слегка закругленном положении, не удаляя их слишком от корпуса, до высоты груди, и держа их так, чтобы

¹ Пясть (*анат.*) — пять лучеобразно расположенных косточек, соединяющих пальцы с запястьем и образующих остов кисти руки. — *Прим. ред.*

можно было видеть свои ладони, следует развести их вправо и влево и, наконец, привести в такое положение, чтобы они образовали подобие полуовала.

Помедлив немного в такой позе, следует опустить постепенно сначала кисти рук, а затем предплечье и плечевую часть и вернуться в ту позицию, из которой было начато движение.

Позднее следует сопровождать такое поднимание и опускание рук сгибанием и выпрямлением коленей в пяти основных позициях.

§ 308. Высокое *port de bras* начинают таким же, только что описанным, образом — движениями обеих рук, с той только разницей, что поднимают их выше плеч, внимательно следя за тем, чтобы запястья и кисти не начинали, а только кончали движение, пока, наконец, свободно поднятая голова не окажется обрамленной руками, почти соприкасающимися концами указательных пальцев. Тогда следует, разводя руки по сторонам, описать ими подобие круга и постепенно опустить их обратно в первоначальную позицию.

§ 309. Простые движения рук суть следующие: *a* — сгибание, *b* — выпрямление, *c* — поднимание, *d* — опускание, *e* — перенесение в горизонтальной плоскости, *f* — поворачивание.

СГИБАНИЕ И ВЫПРЯМЛЕНИЕ

Рука человека может быть согнута и выпрямлена, каковые движения производятся следующими сочленениями: плечевым, локтевым, запястьем и пальцами. Движение может происходить или в одном из этих сочленений, или же в нескольких одновременно, что всегда необходимо иметь в виду при хореографическом изображении движения.

§ 310. Способность человека поднимать и опускать руку или переносить ее в горизонтальной плоскости из одного положения в другое помещается в плечевом суставе.

§ 311. При правильном исполнении движения рукой как бы описывается дуга круга или полный круг. При описывании маленьких кругов радиусом служит предплечье, центром — локтевое сочленение; при больших же кругах радиусом служит вся рука, а центр помещается в плечевом сочленении.

Круг, описанный ногой, в танцевальном искусстве называется *rond de jambe*. Значит, круг, описанный рукой, может быть назван *rond de bras*.

§ 312. При правильном исполнении *rond de bras* получится круг, размер которого будет зависеть от того, описывается ли он всей рукой или только предплечьем.

При описывании маленьких кругов от отвесной линии до высоты груди, т. е. из 1-й ручной позиции до суженной 2–3 промежуточной, получится первая четверть круга, с этого места до высоты плеча — вторая четверть, — до расширенной 2–3 промежуточной позиции — третья четверть, а с последней четвертью рука возвращается к точке отправления.

§ 313. Грациозности движения очень содействует положение кисти, а именно: если ее при поднимании руки плавно сгибают, а при опускании — так же плавно и постепенно разгибают.

Даже пальцы должны участвовать в этом движении. Чем больше сгибают руку, тем более следует сгибать и пальцы, почему, в свою очередь, при выпрямлении, соответственно выпрямлению руки, следует выпрямлять и пальцы.

§ 314. При исполнении этого правила подача руки выходит очень грациозно; но если поднимают руку выше 2–3 промежуточной позиции и слишком пригибают кисть к предплечью, то подавание руки выходит аффектированным.

§ 315. Следует еще иметь в виду, что в танцах кавалеры подают дамам руку ладонью кверху, а дамы кавалерам — ладонью книзу, потому что кавалер ведет даму, а не дама — кавалера.

§ 316. Если *ronde* делается одними кавалерами или одними дамами, то правую руку подают ладонью кверху, а левую — ладонью книзу. В смешанной *ronde* кавалеры подают обе руки ладонью кверху, а дамы — ладонью книзу, причем большой палец руки слегка кладется поверх двух пальцев протянутой вам руки. Если протянуть большой палец над четырьмя пальцами, то придется невольно пожать руку, что может легко повести к недоразумениям.

§ 317. При описывании рукой большего круга рука первой четвертью доводится до суженной 3-й позиции, второй четвертью — до 5-й позиции, третьей четвертью — до расширенной 3-й позиции, а с последней четвертью рука вновь возвращается в 1-ю позицию.

§ 318. Шестое простое движение составляет поворачивание или кручение руки. (Некоторые анатомы употребляют для этого движения выражение «кручение», но в танцах более принято выражение «поворачивание».) Если ладонь обращена к корпусу, то кисть считается повернутой внутрь (лист VII, рис. 168 и 169); если же ладонь отвернута от тела, то кисть считается вывернутой наружу (рис. 170 и 171).

Ладонь может быть также повернута вперед, назад, вверх или вниз.

Рисунки:

172 и 173 изображают обращенные вперед ладони.

176 и 177 — обращенные вперед кулаки.

174 и 175 — обращенные назад ладони.

178 и 179 — обращенные назад кулаки.

166 *a*. — правый локоть вывернутым наружу, а ту же ладонь повернутой внутрь;

166 *b* — левый локоть повернутым назад, а ладонь — повернутой вперед;

167 *a* изображает правые руку и ладонь вывернутыми наружу, а

167 *b* — локоть повернутым назад, а ладонь — повернутой внутрь.

§ 319. При подавании руки следует всегда смотреть на особу, которой вы подаете руку, что, конечно, всякому известно, но далеко не всегда соблюдается на практике. Глядя на кого-нибудь, вы невольно поворачиваете в ту же сторону и голову, а в этом повороте головы, в свою очередь, до некоторой степени участвует и весь корпус. Вот это, собственно говоря, и называется «*tourneur*».

§ 320. Плечи могут, независимо от всякого другого движения, опускаться и подниматься. Этого рода движения употребляются в мимике русских и славянских танцев.

ПОЛОЖЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ ГОЛОВЫ (*Tenue et mouvements de la tête*)

§ 321. Голова может быть повернута вправо или влево, наклонена — вперед, назад или вбок и в склоненном положении описывать круги. Наибольшая степень ее поворота доходит до четверти круга (лист VII, рис. 163). Такое положение

уже неестественно; гораздо приятнее для глаза одна восьмая оборота головы. Если же при этом еще наклонить немного голову вбок, то получается очень грациозное положение (рис. 153). Некоторые дамы умеют так мило держать голову, что их находят прелестными, очаровательными и т. д., хотя в действительности они вовсе не отличаются выдающейся красотой. Грация часто увлекает и очаровывает гораздо более, чем холодная красота.

ДВИЖЕНИЯ ТУЛОВИЩА И ПЛЕЧ (Mouvements du torse et épaulements)

§ 322. Туловище, подобно голове, может быть повернуто вправо или влево, согнуто — вперед, назад или вбок и в согнутом положении описывать круги.

Поворот туловища, *tour de torse*, может быть тоже исполнен только до одной четверти круга вправо или влево, и выходит тогда уже принужденным. Наиболее приятное для глаз положение составляет $\frac{1}{8}$ поворота. Повороты туловища отражаются больше всего на положении плеч, почему эти повороты обыкновенно и называются *épaulements*.

§ 323. Повороты в танцах должны исполняться возможно более плавно и грациозно. Это искусство называют: *avoir une jolie tournure*. Иные ложно понимают под словом *tournure* красивое сложение, сильно закругленные контуры корпуса и т. п. *Tourner* означает вертеть, поворачивать, а потому выражение *une tournure* не может относиться к самой фигуре или строению корпуса.

Примечание. Обороты корпуса, — *tours de corps*, — объяснены подробно в §§ 540–548.

§ 324. Другим видом движения туловища является перенесение веса тела с одной ноги на другую — дегажирование, производимое простым сгибанием туловища, или описыванием им круга, причем мускулы ног столь неприметно и непроизвольно участвуют в этом движении, что знак дегажирования приходится употреблять сравнительно редко.

§ 325. Сгибание туловища вперед, назад и вбок употребляется во многих танцах, особенно испанских, и встречается почти в каждом балете.

ГАРМОНИЯ. СОГЛАСОВАНИЕ

§ 326. В музыке аккордом называют согласование известных тонов. И на немзыкального человека аккорд производит приятное впечатление, а резкий диссонанс — неприятное. Наш слуховой орган устроен таким образом, что малейшая фальшь во взятом аккорде его неприятно поражает.

Так же обстоит дело с органом зрения. Посмотрите на несимметричный дом, окно или какое-нибудь живое существо и вы невольно получите неприятное впечатление. Распухшая щека или косой глаз обезображивают все лицо. Также неприятно видеть несимметричное, негармоничное движение. Специалист или знаток в танцах сейчас же укажут недостаток движения; но и совершенно несведующий в танцах в большинстве случаев сумеет определить, какая поза грациозна, а какая нет. Гармонически согласованное положение всего человеческого тела составляет как бы аккорд для глаз.

АТИТЮДА, ГРУППА, КАРТИНА (Attitude, groupe, tableau)¹

§ 327. Гармоническое положение всего корпуса носит на языке танцевального искусства название — attitude — атитюда. Под словом атитюда понимается особенное, выразительное, строго согласованное положение корпуса, уравновешенного на одной или же на обеих ногах, с точным соблюдением приятнейших для глаз изгибов, и оживленным согласованием с остальными частями тела. Короче сказать, живое в прекрасном спокойствии, вызывающее ожидание перехода его в привлекательное движение.

§ 328. Группой называется соединение нескольких одновременно позирующих в различных самостоятельных атитюдах лиц, согласованных по положению, росту, фигуре и другим особенностям в одно гармоническое целое.

§ 329. Tableau, или живая картина, есть соединение нескольких искусственно расположенных групп для изображения большого гармонического целого (лист VIII, рис. 197).

¹ Заимствовано из катехизиса Б. Клемм. ([Klemm, 1882]. — *Прим. ред.*)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЗНАКИ ДЛЯ ПОЛОЖЕНИЙ И ДВИЖЕНИЙ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ ТЕЛА (Signes choréographiques des positions et mouvements de la tête, des bras, des épaules et du tronc)

(Лист X)

§ 330. Голова изображается продолговатым кольцом. По оттенению волос и форме этого кольца можно судить о степени оборота головы и в какую сторону направлено лицо танцора (лист X, § 330).

a. $\frac{1}{4}$ об. вправо, *b.* $\frac{1}{8}$ об. вправо, *c.* прямо, *d.* $\frac{1}{8}$ об. влево, *e.* $\frac{1}{4}$ об. влево.

§ 331. Длинная черта вниз изображает туловище, а две короткие — руки. Последние две черты находятся по бокам — линии туловища, исходя из точки, соответствующей высоте плеч (лист X).

§ 332. Степень согнутости руки — bras — изображается кривизной знака (лист X, § 332).

a изображает вытянутую, *b* — полувытянутую, *c* — закругленную, *d* — полусогнутую и *e* — совсем согнутую руку.

§ 333. Под выражением ручная позиция следует понимать всегда закругленное положение руки, в противном случае присоединяются эпитеты вроде: вытянуто и т. п.

§ 334. Знак, изображающий 1-ю ручную позицию, помещен на X листе атласа, рис. 140; 2-ю позицию — рис. 141; 3-ю позицию — рис. 142; 4-ю — рис. 143 и 5-ю — рис. 144.

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ПОЗИЦИИ (Positions intermédiaires)

§ 335. Рис. 138, на VI листе атласа, изображает различные высоты, на которых могут находиться промежуточные позиции. На рисунке эти позиции обозначены двойными цифрами.

Если рука должна быть приведена в такую промежуточную позицию, то такое движение может быть легко указано приведением в этой позиции знака руки или же соответствующих ручной позиции цифр (лист X, § 335).

г. Правая рука помещена в 2—1 промежуточной позиции, а левая — в 4—5 промежуточной позиции.

h. Правая рука в 2–3 промежуточной позиции, а левая в 3–4 промежуточной позиции.

i. Правая рука в 2–3 промежуточной позиции, а левая в 3–4 промежуточной позиции.

Примечание. Пример *i* показывает сокращенный способ изображения.

СУЖЕННЫЕ И РАСШИРЕННЫЕ ПОЗИЦИИ

§ 336. Эти позиции были уже объяснены в §§ 285 и 286. На листе VI атласа, под № 146, помещен чертеж, изображающий положение и обозначение этих позиций: *a* показывает положение радиуса, на котором руки соприкасаются перед туловищем, *b* — позади его, *c* — указывает самую расширенную, *d* — полурасширенную переднюю и *e* — такую же полурасширенную заднюю позицию. Этими же буквами и обозначаются эти позиции, и тогда они ставятся над обыкновенными позиционными знаками, как, например, на листе X, § 336.

k изображает 1-ю переднюю замкнутую позицию.

l — 2-ю полурасширенную.

m — 3-ю совсем расширенную позицию.

Во втором примере снова приводится сокращенный способ изображения.

§ 337. Выражения «совсем суженная позиция» и «замкнутая позиция» не означают одного и того же, хотя в обоих случаях кисти или руки могут соприкасаться. В замкнутой позиции руки обязательно соприкасаются, тогда как в совсем суженной позиции может находиться и одна только рука, а другая, например, остается в какой-нибудь открытой позиции.

§ 338. Если одна рука заходит в полукруг другой руки (считая круг разделенным отвесной линией, проходящей через его центр, помещающийся приблизительно посередине между ключицами), то получается скрещенная ручная позиция. Эти позиции изображены на рис. 155, 158 и 161, и обозначаются или особым знаком, изображающим руку, или же помещенным над позиционным знаком — крестом.

n. Правая рука скрещена спереди, что поясняется буквой *a* и формой знака. Для большей ясности можно присоединить

к знаку боковые линии туловища, в результате чего получится полный идеографический знак.

о. Левая рука помещена в задней скрещенной позиции.

р. Обе руки помещены в 2–3-й передней промежуточной скрещенной позиции.

ЗНАКИ, СЛУЖАЩИЕ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОППОЗИЦИОННЫХ ПОЗИЦИЙ

§ 339. *q.* Правая рука находится во 2-й, а левая — в 4-й позиции.

р. Правая рука в 4-й полузадней, а левая — во 2-й полупередней позиции.

с. Правая рука во 2–3 промежуточной полупередней, а левая — в 3–4 промежуточной полузадней позиции.

ПОДПЕРТЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ (Demi-bras)

Рис. 150

§ 340. *t.* Знак, изображающий подпертую позицию, оканчивается вилообразным расширением, помещенным в месте упора. В идеографическом знаке видна только передняя часть этой вилки.

и. См. рис. 151 и 152. Значок, служащий для изображения подбоченивания верхней частью кисти, закруглен, причем ладонь вывернута наружу. Значок — для изображения подбоченивания кулаком, завернут кольцом.

у. Правая рука уперта в бок верхней стороной кисти, а левая находится в 4-й позиции (лист VI, рис. 153).

§ 341. Для изображения таких положений, как, например, наложение руки на плечо и т. п., следует, в случае, если бы стенохореографические знаки оказались недостаточны для ясного выражения мысли, употреблять идеографические знаки, т. е. давать общий набросок положения всего танцора или же известной части его тела.

ЗНАКИ, СЛУЖАЩИЕ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДВИЖЕНИЙ РУК

§ 342. Правая рука изображается знаком, помещенным справа, а левая — знаком, помещенным слева, считая танцора

en face к зрителю (лист X, § 342). Горизонтальная линия, проведенная пунктиром, означает продолжение движения. Следующий затем позиционный знак показывает, до какого положения руки это движение должно продолжаться.

§ 343. Если перенесение должно совершаться не в совершенно горизонтальной плоскости, то соответствующее направление обозначается пунктирной линией, заканчивающейся стрелкой. Движение по круговой линии обозначается закругленной, но волнообразной линией.

§ 344. Для обозначения поднимания и опускания употребляются такие же вспомогательные значки, но в отличие от значков, обозначающих перенесение, они не пунктируются.

§ 345. Вращательное движение обозначается знаком v , причем следующий за ним позиционный знак показывает, каким положением закончилось это движение. Но так как позиционные знаки так малы, что по ним не всегда можно составить себе ясное понятие о движении, то для обозначения положения кистей употребляются еще известные вспомогательные знаки, служащие вместе с тем и для уяснения положения рук (лист X, § 346).

§ 346. Прямая линия изображает бедра, изогнутая в виде лука маленькая, кривая с правой стороны — правую, а с левой — левую руку; вогнутая сторона лука изображает ладонь, а выпуклая — верхнюю часть кисти.

Рис. 170 и 171 изображают руку с ладонью, вывернутой наружу, а рис. 168 и 169 — с ладонью, обращенной в сторону бедра.

ПОЛОЖЕНИЕ ГОЛОВЫ

§ 347. Поворот головы узнается по форме знака, изображающего голову, и по теневому утолщению, означающему волосы.

Наклонение головы распознается по положению линии, представляющей шею.

§ 348. Плечи могут быть обращены вправо или влево при сравнительно спокойном состоянии нижней части туловища. Для обозначения такого повторения ставится диес # с той стороны линии туловища, в которую должен совершиться поворот (лист X, § 348).

§ 349. Если танцор изображен к читателю не лицом, а в положении $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{2}$ поворота в какую-нибудь сторону, то музыкальный крест заменяют дробью $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{2}$ (лист X, § 349).

a. $\frac{1}{4}$ поворота корпуса вправо,

b. $\frac{1}{4}$ поворота корпуса влево,

c. $\frac{1}{2}$ поворота корпуса влево,

d. $\frac{1}{2}$ поворота корпуса вправо.

§ 350. Если корпус наклоняют или сгибают в какую-нибудь сторону, то на рисунке линия, изображающая туловище, тоже должна быть наклонена в ту же сторону.

e. Наклонение корпуса вправо при опущенных руках;

f. Наклонение корпуса влево;

g. $\frac{1}{4}$ оборота и сгибание корпуса вправо при поднятых руках;

h. Полуоборот и сгибание корпуса вправо.

Примечание. Знак под буквой *h* нарисован так, как будто танцор изображен сзади. Для понимания этого рисунка следует сообразить, что при полуповороте танцор уже обращается к зрителю спиной и правая сторона его приходится против правой стороны зрителя. Вот почему здесь знак, изображающий голову, весь затенен.

ЗНАКИ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОДНИМАНИЯ ПЛЕЧ

§ 351. В § 320 были объяснены поднимания и опускания плеч. Поднимание изображается обыкновенным значком поднимания, который ставится над имеющим быть поднятым плечом; опускание изображается таким же образом значком опускания. Если рисунок, изображающий плечи, мал, то и эти значки делаются маленькими (лист X, § 351).

§ 351 *a.* В испанских танцах часто встречаются очень сильные сгибания корпуса при значительном опускании рук, как будто танцор желает поднять что-то с полу, почему эти движения и называют обыкновенно *gamasser*. Такое положение тела может быть представлено стенохореографически (лист X, § 351 *a*), но вообще лучше такие сложные положения изображать идеографически, как, например, на § 351 *b*.

ЗНАКИ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ КРУГОВ, ОПИСЫВАЕМЫХ РУКАМИ

§ 352. Чтобы дать кругу, описываемому руками, верное название и найти для него соответствующий ему знак, необходимо знать, из какой позиции движение начинается и в каком направлении оно должно совершиться. По положению запятой можно узнать, из какой позиции началось движение, по пунктирной линии — в каком направлении оно продолжалось, а по стрелке — в каком положении оно должно закончиться (лист X, § 352).

- a.* Маленький круг внутрь правой рукой из 1-й позиции.
- b.* Маленький круг наружу левой рукой из 1-й позиции.
- c.* Большой круг внутрь правой рукой из 1-й позиции.
- d.* Большой круг наружу левой рукой из 1-й позиции.
- e.* Маленький круг вниз правой рукой из 3-й позиции.
- f.* Маленький круг вверх левой рукой из 3-й позиции.
- g.* Большой круг вниз правой рукой из 3-й позиции.
- h.* Большой круг вверх левой рукой из 3-й позиции.
- i.* Большой круг наружу правой рукой из 4-й позиции.
- k.* Большой круг внутрь левой рукой из 4-й позиции.
- l.* Большие круги внутрь обеими руками из 2-й позиции, заканчивающиеся подбочениванием.

КЛЮЧ (La clef)

§ 353. В музыке ключом называется знак, который ставится на известную линию для обозначения помещающейся на этой линии ноты.

В хореографии ключ показывает то направление в пространстве, по которому должен двигаться танцор.

Действие ключа продолжается до тех пор, пока он не заменяется другим ключом. Форма ключа может быть прямой, криволинейной, кругообразной, спиральной, волнообразной или же ломаной.

Форма ключа изображает ту фигуру, которая должна быть протанцована на полу.

Положением ключа указывается направление, в котором должно начаться движение. На IX листе атласа, § 353, изображены 25 различных ключей.

Ключ 1 обозначает, что движение должно происходить на месте,

Ключ 2 обозначает движение вперед,

Ключ 3 обозначает движение назад,

Ключ 4 обозначает движение вправо,

Ключ 5 обозначает движение влево,

Ключ 6 обозначает движение наискось вправо-вперед,

Ключ 7 обозначает движение влево-вперед,

Ключ 8 обозначает движение вправо-назад,

Ключ 9 обозначает движение влево-назад,

Ключ 10 обозначает движение сперва вправо, затем круто влево,

Ключ 11 обозначает движение влево, затем круто вправо,

Ключ 12 обозначает движение ломаной линией: вправо и влево вперед,

Ключ 13 обозначает движение ломаной линией: вправо и влево назад,

Ключ 14 обозначает движение ломаной линией: влево и вправо вперед,

Ключ 15 обозначает движение ломаной линией: влево и вправо назад,

Ключ 16 обозначает движение дугообразной линией: вправо вперед,

Ключ 17 обозначает движение дугообразной линией: вправо назад,

Ключ 18 обозначает движение дугообразной линией: влево вперед,

Ключ 19 обозначает движение дугообразной линией: влево назад,

Ключ 20 обозначает движение круговой линией: вправо вперед,

Ключ 21 обозначает движение круговой линией: вправо назад,

Ключ 22 обозначает движение круговой линией: влево вперед,

Ключ 23 обозначает движение круговой линией: влево назад,

Ключ 24 обозначает вальсовые повороты вправо — вращаясь по намеченной линии вправо.

Ключ 25 обозначает вальсовые повороты влево — вращаясь по намеченной линии влево.

На основании этих примеров можно будет легко понять любой ключ.

Примечание. Следует твердо помнить, что ключ указывает направление движения в пространстве, причем танцующую особу нужно представить себе стоящей en face, т. е. лицом к зрителю.



РАЗДЕЛ IX

СЛОЖНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

§ 354. Сложные движения слагаются из двух или нескольких простых движений, обладающих порой еще разными побочными особенностями. Разложение таких движений на их отдельные составные части очень трудно, особенно для непривыкшего к этому, и составляет одну из главных причин, по которой письменное изложение танцев особенными знаками удалось до сих пор лишь столь несовершенным образом.

При хореографическом изображении сложных движений бывает часто необходимым, ради ясности, отдельно обозначать движения подпирающей и свободной ноги. Где хореографические знаки оказались бы недостаточными для ясного изображения положения или движения, там следует употребить идеографическое письмо, т. е. фигурное изображение.

ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ СЛОЖНЫХ ДВИЖЕНИЙ

§ 355. Сложные движения подразделяются: соответственно их виду, направлению, количеству времени, необходимого для их исполнения, и т. д. При преподавании лучше всего объяснить сначала наиболее употребительные движения.

§ 356. Разница между сложным движением и шагом — рас — заключается в том, что шаг всегда бывает соединен с дегажированием, тогда как в сложное движение дегажирование может и не входить.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ СЛОГИ, ШАГ (Temps, pas)

§ 357. Между temps и pas существуете такое же различие, как между слогом и словом. Шаг составляет сложное движение, обязательно сопровождающееся дегажированием — *dé-gagement*, — тогда как temps только составная часть шага — шаговый слог.

§ 358. Слово представляет собой самостоятельное целое, имеющее свое собственное значение. Шаг — тоже самостоятельное целое в виде движения, которое может быть исполнено и справа и слева.

§ 359. Как слог выговаривается одним открытием рта, так и одно temps должно быть исполнимо в продолжении одного тона. Далее, как слог может состоять из нескольких букв, но не должен иметь более одной гласной, так и temps может состоять из нескольких движений, но не должно никогда для своего исполнения требовать более одного тактового слога, не сопровождаясь дегажированием.

Как слова существуют односложные и многосложные, так и шаги могут состоять из одного или из нескольких приемов, т. е. быть односложными или многосложными, одноприемными или многоприемными.

ОБЪЯСНЕНИЕ ВЫРАЖЕНИЙ, УПОТРЕБЛЯЕМЫХ В РАЗЛИЧНЫХ ТАНЦАХ (Termes de danse)

§ 360. Всякое ремесло, всякая наука или искусство обладают своими техническими выражениями, не знакомыми неспециалистам и нередко кажущимися им странными.

Так и в танцевальном искусстве и хореографии имеется немало выражений, которые для специалиста совершенно ясны и кажутся ему удачными, тогда как человеку, не знакомому с танцевальным искусством, эти выражения не нравятся и непонятны ему.

Лучшие termes de danse можно найти в словаре гг. Ноэля и Шапсаля¹. По всей вероятности, эти выражения были вне-

¹ [Noël, 1826]. — *Прим. ред.*

сены составителям словаря А. де С. Леоном или другими знаатоками танцевального искусства. Мы приводим здесь объяснение некоторых из этих выражений, так как надеемся тем существенно помочь пониманию предыдущих параграфов и последующих частей книги.

§ 361. Французское *temps*, или итальянское *tempo*, по-русски означает, собственно говоря, время, но так никогда не переводится, а употребляется без перевода или же выражается словами: прием, танцевальный слог и другими.

§ 362. Итальянское слово *tempo* употребляется обыкновенно только для выражения степени быстроты, с какой должна быть исполнена известная музыкальная пьеса, что точнее всего определяется по метроному, как то было объяснено в § 184.

§ 363. Хотя до сих пор выражение «танцевальный слог» было совершенно неупотребительно, оно тем не менее употребляется в этом руководстве наряду с другими вводимыми выражениями, потому что новая система заставляет прибегать и к новым обозначениям. В последнее время в преподавание гимнастики ввели много новых терминов, чем право таких нововведений, конечно, признается и за танцевальным искусством.

§ 364. *Un temps levé*, прием подъема, образует сложное одностороннее движение, состоящее из поднятия свободной ноги при исполнении какого-нибудь другого движения подпиральной ногой. Этого рода движения делаются обыкновенно за тактом, во время *arsis*'а, в качестве приготовления к следующему шагу. Проведенная снизу вверх черта, заканчивающаяся крючком, изображает это движение сокращенным способом (лист IX, § 364).

§ 365. *Un temps baissé* — прием опускания, состоит в опускании ноги, находившейся в воздушной позиции, на что употребляется тоже один тактовый слог. Черта, идущая сверху вниз и заканчивающаяся крючком, изображает это движение хореографически (лист IX, § 365).

LEVÉ И ÉLEVÉ

§ 366. Следует строго различать эти два выражения: *levé* значит «поднято» и относится к шагающей, т. е. свободной ноге; тогда как *élevé* значит «повышено» и относится к подпиральной ноге.

ПРЫГАТЬ (*sauter*)

§ 367. Если быстро и сильно повиситься (на носках), так чтобы тело было настолько подброшено кверху, что ноги перестали бы касаться пола, то получится *un temps sauté*, называемый по-русски прыжком. Если в то время, когда нога, на которой подпрыгнули, принимает опять на себя вес тела, другая ног поднимается, то образуется *un temps levé-sauté* — прием повышения с прыжком. В числе сложных движений прыгание составляет одно из наиболее важных и изображается, как то по показано на листе IX, § 367.

a — прыжок на правой ноге,

b — прыжок на левой ноге.

Значки повышения не касаются линии пола, что служит признаком того, что надо сделать прыжок.

§ 368. Почти неотделимое от прыжка сгибание колен еще не превращает прыжка в скачок, потому что прыжок исполняется без дегажирования. Так как высокий прыжок невозможен без сгибания одного или обеих колен, то он может быть еще написан так, как он изображен на листе IX, § 368, но во всяком случае без знака дегажирования.

PAS SAUTÉ — ШАГ ВПРИПРЫЖКУ

§ 369. Если тотчас же после прыжка дегажировать на другую ногу, то получится шаг вприпрыжку (лист IX, § 369). В то время когда на подпирающей ноге подпрыгнули и затем опустились на ступню, левая нога была дугообразно вынесена вперед и приняла потом на себя вес тела.

СКАКАТЬ (*bondir*)

§ 370. Говорят часто, что прыгать и скакать — одно и то же.

В действительности эти движения существенно отличаются друг от друга, что в танцах особенно нужно иметь в виду.

Ребенок прыгает от радости на одной или на обеих ногах, почти не сходя при этом, однако, с места. Гимнаст не перепрыгивает, а перескакивает через ров. Воробей перепрыгивает через соломинку, а лев делает могучий скачок, чтобы схватить свою жертву. Так как скачок соединен с дегажированием, то

он является не шаговым слогом, т. е. *temps*, а одноприемным шагом — *un pas*.

SAUTER, BONDIR

§ 371. Прыгать значит *sauter*; *bondir* — значит, собственно говоря, скакать и употреблялось в этом смысле в танцах Деллилем и Блазисом. Но французские балетмейстеры употребляют для обозначения этого движения чаще глагол *jeter* — бросать, потому что при скачке тело как бы перебрасывается с одной ноги на другую.

СКАЧОК (*bond*), ПЕРЕБРОС (*jet*)

§ 372. Выражение скачок относится к отталкивающей ноге, а переброс обозначает участие в движении ноги, принимающей на себя вес тела. Если подскок делается на правой ноге, то происходит переброс на левую ногу, во время или после которого оставшаяся свободной нога может быть приведена в любую позицию.

§ 373. Так как для скачка, кроме сильного повышения на носке, требуется еще соответствующее ему в силе сгибание и выпрямление колена, то это движение может быть изображено так (лист IX, § 373).

a — подскок на правой ноге,

b — подскок на левой ноге.

На рисунке следует знак дегажирования непосредственно со знаком прыгания, чтобы дать понять, что второе движение соединяется почти с первым.

ПАДАТЬ (*tomber*)

§ 374. Всякий прыжок, скачок или переброс необходимо сопровождается падением тела на ступни. Это падение может произойти на подошвы, на пальцы, на носок или пятку. Если оно должно сильно акцентироваться и быть слышным, то это называют падением, *une chute*, а образуемый таким падением шаг — шагом вприпадку — *un pas tombé*.

При изображении хореографического знака следует принимать во внимание предшествовавшее падению движение (лист IX, § 374).

- c* — подпрыг на правой ноге и падение на нее же,
d — подпрыг на левой ноге и падение на нее же,
e — подпрыг на обеих ногах и падение,
f — подскок на правой ноге и падение на левую ногу,
g — подскок на левой ноге и падение на правую ногу.

§ 375. *Pliéments*, сгибания, составляют простое движение. *Un temps plié*, слог сгибания, составляет сгибание одной ноги в то время, как другая занята исполнением какого-нибудь другого движения, что вместе должно быть исполнено в течение одного тактового слога, без дегажирования (лист IX, § 375).

Во время сгибания правой ноги левая нога скользит на носке назад в 4-ю позицию. Знак, изображающей подпирающую ногу, стоит на линии пола, а другой знак — над ней.

Tensions, вытягивания, суть простые движения, объясненные в § 119.

§ 376. *Elévations*, повышания, суть простые движения, которые уже были объяснены в § 121.

Un temps élevé, слог повышания, составляет повышение на подпирающей ноге при одновременном исполнении свободной ногой какого-нибудь другого движения. В то время как корпус поднимается правой ногой, левая нога выносится вперед в 4-ю полувысокую воздушную позицию (лист IX, § 376).

§ 377. *Abaisements*, понижения, суть простые движения, изложенные в § 123.

§ 378. *Un temps abaissé*, слог понижения, представляет сложное движение понижения, состоящее в понижении корпуса на подпирающей ноге при одновременном исполнении свободной ногой какого-нибудь другого движения, без дегажирования. Во время понижения на подпирающей ноге правую ногу опускают и ставят в 5-ю заднюю позицию (лист IX, § 378).

§ 379. *Une levée*, поднятие, составляет простое движение, о котором было уже обстоятельно рассказано в § 124.

§ 380. *Un temps levé*, слог поднимания, составляет одноприемное сложное движение, уже объясненное в § 364.

§ 381. *Une baissé*, опускание, составляет простое движение, объясненное в § 125.

§ 382. *Un temps baissé*, прием опускания, состоит в опускании ноги, находившейся в воздушной позиции, причем

подпирающая нога исполняет какое-нибудь другое движение. Совокупное их движение не должно, однако, сопровождаться дегажированием (лист IX, § 382).

a. temps baissé,

b. temps abaissé.

§ 383. Чтобы не смешать различных движений, изображаемых сходными знаками, часть знака, к которому относится движение, делается толще. В только что приведенных знаках могут быть также без ущерба для ясности выпущены ступневые значки.

§ 384. Ruer, лягаться, значит с силой выбрасывать ногу в открытую позицию, почему такого рода выбрасывания ноги должны были бы называться *ruements*, т. е. ляганием; но это выражение применяется обыкновенно только по отношению к лошадям. *Un ruement*, выбрасывание ноги, отличается от *un battement*, удара ногой, тем, что в первом случае акцент лежит на выбрасывании ноги в открытую позицию, а во втором — на ударе свободной ногой о подпирающую.

§ 385. «Намечать шаги или слоги и т. п. (*marquer les pas ou les temps etc*), значит слегка начертить, при точном соблюдении такта и акцентировки, известные танцевальные слоги или шаги, не выполняя при этом всякие украшения, особенно *battements*, а обозначая их лишь слегка. Это намечание употребляется обыкновенно при повторении таких танцев, в знании шагов которых танцор уверен и желает только освежить и запечатлеть в памяти их фигуры.

TÈRE À TÈRE

§ 386. Под этим названием понимается связанное исполнение танцевальных движений маленькими шагами, позволяющими легко скользить по полу. (В музыке — *legato*.) (Клемм.)

§ 387. *Equilibre* означает равновесие всего корпуса, достигнутое правильным, приятным для глаз его положением.

§ 388. Под апломбом (*aplomb*) понимается полная уверенность, обуславливаемая отвесным положением верхней части туловища и правильным положением ног. Апломб придает исполнению танца ту определенность и чистоту отделки, которые появляются от уверенности танцора в его способности

безошибочно исполнять всякое танцевальное движение, каких бы искусств и поразительной ловкости оно ни требовало, что на зрителя производит приятное впечатление. В музыке под выражением *arabesque* понимают верное туше пианиста — безошибочное владение инструментом.

ГРАЦИЯ — ПРЕЛЕСТЬ ДВИЖЕНИЙ

§ 389. «Грация составляет идеал чистой, высочайшей красоты в движении, проявляющейся в фигуре человека, — то волшебное очарование, которое властно приковывает к себе все взоры, грация — не прирожденная красота, она создается самым субъектом. Эта естественная грация является перед нами легкой и непринужденной, не сознавая своего очарования и не стараясь понравиться. Малейшее переступание за пределы легкого и свободного естественного размера ведет к аффектации, к противному искусничанию, к вычурной гримасе. Грация должна быть всегда естественной, т. е. произвольной, или по крайней мере казаться такой, и самая грациозная личность никогда не должна свидетельствовать своим видом, что сознает свою очаровательность». (Шиллер).

Существуют лица от природы настолько грациозные, что в этом отношении преподаватель танцев их уже ничему не может научить, но, наоборот, может сам подметить на них много для него интересного.

Такого рода лица являются редкими исключениями. Знающий же и опытный учитель может указать большинству учеников правила и способы приобретения полной способности над всеми движениями их тела, и это есть главная цель преподавания танцевального искусства.



РАЗДЕЛ X

ШАГИ (PAS)

§ 390. Под шаганием в танцевальном искусстве понимается правильное хождение.

Правильный шаг вперед состоит в перенесении ноги из 4-й задней в 4-ю переднюю позицию. Таким образом, шаг складывается из первоначальной позиции, связующего движения и заключительной позиции.

Перенесение веса тела с одной ноги на другую неразрывно связано с движением ног и потому не может быть от него отделено.

Если, например, говорят: этот солдат сделал два шага, то никому не придет в голову сделанные при этом дегажирования отделить от самих шагов.

§ 391. Так как каждый шаг состоит из перемены позиции и дегажирования, то в каждом шаге принимают большее или меньшее участие обе ноги. При этом каждая нога может производить простые или же сложные движения, которые частью исполняются невольно и настолько понятны сами собой, что не требуют специального обозначения. В других случаях является необходимым более точное обозначение и наиболее простых движений, времени их исполнения и даже позиций, которые шаг соединяют, а именно с целью различения сходных шагов.

§ 392. Помимо только что названных абсолютных условий, каждый шаг сопровождается еще известными, а нередко еще и посторонними, побочными особенностями.

Безусловно необходимые особенности шага следующие: величина шага, направление его и потребное для его исполнения время, без чего невозможно никакое движение. По

отношению к величине шаг может быть: целым, половиной шага, четвертью и т. д., маленьким, средним или большим; умеренным, укороченным или же удлиненным.

НАПРАВЛЕНИЕ

§ 393. Шаг может быть исполнен или на месте, или же по прямой или по какой-нибудь кривой линии: вперед, назад, вбок или вкось. Шаги вбок делаются вправо или влево и могут быть скрещены сверху или снизу. Шаги вкось могут быть сделаны вправо и влево: вперед, назад и скрещены сверху или снизу.

ШАГОВОЕ ВРЕМЯ

§ 394. Шаги бывают или одноприемные, или же многоприемные, т. е. односложные или же многосложные, и могут быть исполнены при медленном, продолженном, умеренном, быстром или же очень быстром tempo.

НЕОБХОДИМЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШАГОВ

§ 395. Маршировочный шаг будет называться целым в том случае, когда, например, нога переходит из 4-й задней позиции в 4-ю переднюю. Из этого вытекает, что первый шаг солдата, сделанный им из первой позиции, будет только полшагом, также как и его последний шаг, при котором нога из 4-й позиции переходит только в 1-ю, все же остальные шаги будут целыми шагами, как то видно на упражнении 48, на стр. 16 нотных примеров. *Marche militaire*.

М. М. 80–120 = ♩

§ 396. Изображение хореографических знаков, см. лист IX, § 396.

Ключ указывает, что маршировка должна быть произведена по прямому направлению вперед. Предварительной позицией является здесь 1-я позиция. Во время *arsis*'а поднимают левую ногу и начинают с дегажирования. При первой ноте полного такта левую ногу опускают и заканчивают дегажированием на левую ногу, в результате чего правая нога оказывается в 4-й задней позиции. Еще во время первого тактового слога правая нога выносится вперед, а при первой ноте

второго тактового слога опускается на пол. Хореографические знаки написаны только для *arsis*'а, первого такта и заключительного; для остальных тактов поставлен знак повторения, употребляемый в музыке.

§ 397. Подобным же образом обстоит дело и с шагами вбок. Шаг из 2-й позиции, мимо 1-й в 5-ю будет целым шагом. Если нога дойдет лишь до 1-й позиции, то шаг будет половинным; если же нога дойдет до 3-й позиции, то получится $\frac{3}{4}$ шага. В случае же перехода ноги за 5-ю позицию получится большой или продолженный шаг.

Примечание. При этом следует иметь в виду различие между *temps* и *pas*, слогом и шагом. Если, например, движение произведено из 2-й или 4-й позиции в 1-ю, без *dégagement*, то оно составляет лишь слог шага, шаговой слог; если же к этому движению присоединено дегажирование, то получится уже полшага.

ВЕЛИЧИНА ШАГОВ: БОЛЬШОЙ, СРЕДНИЙ И МАЛЫЙ ШАГИ

§ 398. Мы уже видели при объяснении позиций в § 14, что открытая позиция измеряется длиной собственной ступни. Поэтому, если шаг делается из одной открытой позиции в другую, то длина шага окажется равной двойной длине ступни шагающего. Однако не следует забывать, что такая норма шага верна лишь для шагов танцора, потому что танцор должен выворачивать свои носки. Если же носки мало выворачиваются или же ставятся параллельно, то длина шагов увеличивается, потому что при совсем вывернутых носках длина ноги как бы укорочена до пятки, тогда как при направлении носков прямо вперед длина ноги увеличивается частью ступни, а именно — насколько шагающий повышается в ходьбе; а с удлинением ноги увеличивается и длина шага.

Поэтому длина шага, сделанного при совсем невывернутых носках, будет равняться почти тройной длине ступни, а при полувывернутых носках — $2\frac{1}{2}$ длины ступни. Значит, средней величины правильный танцевальный шаг будет равняться приблизительно двойной длине ступни шагающего. Если длина шага перейдет за эту границу, то получится

большой шаг, если же не дойдет до нее — маленький. На листе IX, § 398, изображены:

- a* — параллельное положение ступней,
- b* — полувывернутые наружу носки,
- c* — совсем вывернутые носки.

УКОРОЧЕННЫЕ И УДЛИНЕННЫЕ ШАГИ

§ 399. Компонист танцев, смотря по обстоятельствам, назначает средние, маленькие или же большие шаги, которые и должны исполняться танцорами в указанном размере. Но при известных условиях танцующие могут быть вынуждены изменить величину шагов, как, например: если дама низенького роста танцует в паре с кавалером высокого роста.

Очевидно, что в этом случае даме придется увеличить длину своих шагов, а кавалеру укорачивать свои шаги.

ПРОСТЫЕ И СОСТАВНЫЕ ШАГИ

§ 400. Простое движение неразложимо, но простой шаг может состоять из нескольких основных движений: он может быть одноприемным или многоприемным, может обладать различными побочными особенностями, но не должен быть разложимым на два или более простых шага. Значит, составной шаг может быть образован только соединением простых шагов.

НАПРАВЛЕНИЕ ШАГОВ

§ 401. Шаги на месте. Шаг не требует обязательного передвижения шагающего с места, на котором тот стоял, начиная шаг, но всякий шаг требует перемены позиции и дегажирования. Так, например, если даже солдату иногда приходится делать шаги на месте, то тем более это должно встречаться в танцах, где значение слова «шаг» — гораздо шире.

ПРЯМОЛИНЕЙНЫЕ И КРИВОЛИНЕЙНЫЕ ШАГИ

§ 402. Если шагающая нога достигает цели без обхода, то получается прямолинейный шаг, как, например, маршировочный, при котором нога по прямой линии переходит из 4-й задней позиции в 4-ю переднюю. Наоборот: если цель достигается

обходом — по круговой, волнообразной или извивающейся змеей линии, то такой шаг будет криволинейным.

ОДНОПРИЕМНЫЕ И МНОГОПРИЕМНЫЕ ШАГИ, ТО ЕСТЬ ОДНОСЛОЖНЫЕ И МНОГОСЛОЖНЫЕ

§ 403. Что следует понимать под приемом *temps*, было уже достаточно объяснено, и эти объяснения были повторены в различных параграфах. Значит, когда говорят об одноприемном (односложном) шаге, то под этим следует понимать, что весь шаг, включая сюда и дегажирование, требует для своего исполнения только один тактовый слог. Односложные шаги можно сравнить с односложными словами.

МЕРИЛО БЫСТРОТЫ, ТЕМП (Tempo)

§ 404. Умеренная быстрота лежит в природе нашего организма. Быстрые шаги требуют известной поспешности и притом утомительнее умеренных. Медленные же шаги требуют намеренной задержки со стороны шагающего, тогда как растянутые шаги требуют чрезвычайной медленности и задержки каждой отдельной части шага. И медленные и задержанные растянутые шаги утомительнее умеренных, потому что они заставляют шагающего противодействовать естественной потребности двигаться с умеренной быстротой.

§ 405. Со времени изобретения метронома степень быстроты исполнения редко уже обозначают словами: обыкновенно для этого служит приведение числа колебаний маятника метронома в минуту.

Указанная нами в этом руководстве быстрота исполнения различных танцев составляет, особенно для общественных танцев, умеренную быстроту движения. Нахождение умеренной быстроты движения бывает иногда довольно трудно. Для такого нахождения можно руководствоваться следующими соображениямп.

§ 406. Степень быстроты обыкновенной ходьбы человека довольно точно совпадает с числом ударов его пульса. Молодые люди ходят быстрее стариков, сангвиники — быстрее флегматиков, человек, будучи в веселом расположении духа, идет быстрее, нежели когда он бывает печален, каковая

степень быстроты движений находится в зависимости от числа ударов пульса.

§ 407. Этот закон природы простирается, конечно, и на танцы; а так как салонные танцы служат для увеселения, то их темп, понятное дело, должен быть быстрее темпа обыкновенной ходьбы. В балетных танцах темп находится в зависимости от характера танца.

§ 408. На основании приведенных объяснений можно принять, что быстрота ходьбы 30-летней особы, не волнуемой какими-нибудь особенными чувствами, даст приблизительно ту степень быстроты движения, которая обозначается выражением — умеренная быстрота.

Большие шаги требуют, конечно, больше времени, чем маленькие, а шаги вприпрыжку, как, например, в польке, — больше времени, чем скользимые шаги. Это происходит от того, что прыжок сам по себе уже требует известного времени для своего исполнения.

ПОБОЧНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШАГА

§ 409. Если по названию шага не видно, должен ли он быть чертим по полу или же скользим, то это значит, что мы имеем дело с шагом, исполняемым ногой на весу, т. е. таким, при котором нога может перейти из одной позиции в другую, не касаясь пола.

Если шаг не называется ни прямым, ни согнутым, т. е. не должен исполняться ни совершенно вытянутой, ни сильно согнутой ногой, то нормой такого шага служит шаг, употребляемый при обыкновенном хождении, а именно непринужденное, свободное сгибание и вытягивание всей ноги, как оно происходит невольно при шагании.

§ 410. Побочная особенность шага должна быть отделимой от него, причем он тем не менее должен сохранить характер шага. Такие побочные особенности касаются составляющих шаг движений или позиций.

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА PAS

§ 411. В танцевальном искусстве значение слова pas гораздо растяжимее, чем в общеразговорном языке. Под словом «шаг» на русском языке никогда не понимают более того, что

нами было объяснено выше, а именно простая или сложная перемена позиции, соединенная с дегажированием. Но смысл французского слова *pas* гораздо шире.

Французы этим словом иногда обозначают целый балетный танец, исполняемый одним или же несколькими лицами, например: *pas seul, соло, pas de deux, pas de trois*; даже хороводные танцы могут обозначаться этим словом, как, например: *pas de fleurs, pas de soldats, pas de manteaux* etc.

НАЗВАНИЯ ШАГОВ

§ 412. Каждый шаг имеет в танцевальном искусстве свое название. Это название взято обыкновенно с французского и должно служить объяснением шага. Благодаря неверному переводу и употреблению этих названий вне пределов Франции в терминологии танцевального искусства явилось столько смещений и неправильных употреблений таких названий, что в некоторых случаях бывает чрезвычайно трудно верно понять, что именно подразумевается под известным выражением.

Этим обстоятельством очень затрудняется правильное понимание вышедших до настоящего времени сочинений о танцевальном искусстве.

§ 413. Из этого положения нет другого выхода, как руководствоваться буквальным смыслом слов. Серьезная помощь могла бы быть оказана этому делу изданием словаря терминов, используемых в танцевальном искусстве, который был бы принят академиями преподавания танцев выдающихся европейских народов.

§ 414. На французском языке слово *pas* очень часто совершенно выпускается, подразумеваемое в употреблении неопределенного члена *un*. Значит, если, например, говорят: *faites un glissé, deux tortillés, un jeté et un assemblé* etc., то под такими выражениями следует всегда понимать шаги или шаговые слоги.

На русском языке слово «шаг» употребляется чаще, потому что нельзя сказать: сделайте один скользимый и т. п., а приходится говорить: сделайте скользимый шаг и т. д. Но когда употребляют французское название шага, то можно также сказать: *одно glissé, одно tortillé, одно couré* и т. д.

Примечание. Лица, читающие это сочинение в первый раз и желающие ознакомиться с предлагаемой мною хореографической системой, должны хорошо запомнить только что высказанное, так как иначе они могут быть введены в заблуждение сходными выражениями.

§ 415. Если *participle passé* — *glissé, plié, tourné* и т. д., обратив употреблением неопределенного члена в существительные, то они означают соответствующие шаги, всегда соединенные с дегажированием.

§ 416. Чтобы верно назвать шаг, необходимо принять во внимание, помимо его необходимых особенностей, еще следующее: 1) какие особенности сопровождают движение шагающей ноги и что следует за этим движением; 2) какого рода движения исполняются подпирающей ногой во время шагающей свободной ноги.

ХОДЕБНЫЙ ШАГ (*Pas allé*)

§ 417. Этот шаг называют обыкновенно *pas marché*; но между ходьбой и маршировкой существует большая разница. Ходить, значит двигаться совершенно непринужденно, тогда как маршировка означает шагание вперед, под такт, вытягивая ноги. Человек, который просто идет, свободно опускает руки, не препятствуя им покачиваться при ходьбе, тогда как руки марширующего или находятся в каком-нибудь предписанном положении, или же совершают известного рода движения. При ходьбе шагающую ногу просто опускают на землю, лишь бы подхватить падающее вперед тело, тогда как при маршировке шагающую ногу ставят сперва на носок и затем уже переносят на нее вес тела.

§ 418. Чтобы приобрести грациозную, уверенную и легкую походку, следует стать выпрямившись в положении, изображенном на рис. 1, и затем без насильственного вытягивания и выворачивания ноги легко опустить ее на ступню. Для обыкновенной ходьбы совершенно достаточно такого выворачивания ступней, при котором они находились бы под прямым углом, как то было показано в § 398 *b*. Если выворачивать ноги сильнее, то походка делается менее твердой и кажется аффектированной. От ученика не следует требовать, чтобы он опускал ногу сперва именно на носок, а не на пальцы, потому что такого рода походка не может быть надолго

удержана, выглядит аффектированной и кажется смешной. Колени следует лишь настолько сгибать, насколько это необходимо для непринужденного шагания.

§ 419. Простая ходьба должна совершаться по прямой линии, т. е. следует переставить ногу прямо из 4-й задней позиции в 4-ю переднюю, стараясь не скрещивать ног, что неминуемо произойдет если ходить на цыпочках, выворачивая носки; но с другой стороны, не следует также тяжело ступать или же стучать каблуками. Такая ходьба обнаруживает полное невнимание шагающего к своей внешности.

§ 420. Необходимо обратить внимание и на быстроту ходьбы. В § 406 уже было высказано, что скорость ходьбы человека довольно точно совпадает с числом ударов его пульса. Так как у взрослых молодых людей пульс делает в минуту около 80 ударов, то это число является их естественным темпом ходьбы, и потому можно дозволить для кадрили быстроту 90–100 шагов в минуту¹. Более быстрый темп уже приводит танцующих к неприятной поспешности.

ДВИЖЕНИЯ РУК ВО ВРЕМЯ ХОДЬБЫ

§ 421. По законам равновесия движения рук и ног противоположны, т. е. левая рука движется параллельно правой ноге, а правая рука — параллельно левой ноге, что и составляет ту естественную оппозицию, которая была нами объяснена в § 289. Рукам следует предоставить свободу двигаться, каковое движение, если правильно держаться, не будет значительным.

Пальцы должны быть свободно полузакруглены. Если их вытягивают, то это выглядит натянуто; если же сжимают кулаки, то человек получает вид рассерженного. Если подбочиваться кистью, то со стороны кажется, как будто человек не знает, что делать со своими руками, а подбочившись кулаком, придает себе задорный, нахальный вид.

§ 422. Для выработки у учеников изящной походки следует заставлять их почаще ходить под музыку в порядке, по одному или попарно, причем они должны, смотря по пространству и прочим условиям, описывать на полу разные

¹ В начале XIX века кадрили исполняли на более сложных шагах, и подходящим темпом для кадрили считалось 80–90 ударов в минуту. — *Прим. ред.*

фигуры вроде кругов, четырехугольников, волнообразных линий и т. д. Для непривыкших учеников следует при этом велеть играть легко понятную польку или марш, а для более опытных — полонез, потому что отсечение $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$ такта легче для слуха, чем отсечение $\frac{3}{4}$ такта.

При таких упражнениях следует также принимать во внимание рост учеников. Не следует располагать в одну линию детей и взрослых, так как в таком случае детям приходится сильно удлинять свои шаги, а взрослым, наоборот, укорачивать.

МАРШИРОВОЧНЫЙ ШАГ (Pas marché)

§ 423. С разницей между ходьбой и маршировкой мы уже познакомились в § 417. Под маршировкой понимается урегулированная для военных целей ходьба. Положение корпуса при этом более определенное, чем при обыкновенной ходьбе; носки более вытягиваются, а темп точнее определяется.

§ 424. Медленная маршировка составляет очень полезное упражнение и притом не только для мальчиков и молодых людей, но и для девочек. Наиболее подходящим для этого темпом по метроному Мельцеля будет 72. При М. М. 60 ученики должны быть уже более опытные, и чем медленнее темп, тем труднее это упражнение.

Ноги следует заставить поднимать до полувисоты (§ 67). Такая полувисота обозначается двумя короткими вспомогательными линиями над знаком несения.

§ 425. Повсюду в войсках принято начинать маршировку с левой ноги, а потому преподаватель должен предварительно медленно скомандовать: «шагом», а затем слово «марш» быстро, резко и с ударением, чтобы левая нога могла быть поднята во время неакцентуированной ноты, а при первой акцентуированной уже опять опущена на землю.

Примечание. По методу многих балетмейстеров и преподавателей танцевального искусства маршировка начинается с правой ноги. Потому, вероятно, в балетах так редко маршируют правильно в шаг и это потому что для дополнения персонала берут обыкновенно солдат, которые привыкли начинать с левой ноги. Так как при теперешней военной повинности¹ почти все

¹ С 1874 года в Российской империи была введена всеобщая личная воинская повинность. — *Прим. ред.*

молодые люди приучены начинать марш с левой ноги, то и автор считает за лучшее и в танцах начинать марш с левой ноги, если фигуры не требуют другого порядка, как, например, в круговых танцах, в которых кавалеры начинают с левой, а дамы с правой ноги.

ПЕРЕМЕНА НОГИ (Changement de pied) **(Лист XI, § 426)**

§ 426. При занятиях маршировкой очень важно, чтобы все марширующие начинали шагание с одной и той же ноги, так как иначе упражнение это выглядит очень некрасиво и ученики толкаются и мешают друг другу. Если кто ошибся, то он должен переменить ногу. Эта перемена ноги делается следующим образом.

Предположим, что левая нога только что опущена во время акцентуированной ноты. Вместо того, чтобы выносить теперь правую ногу вперед в 4-ю позицию, делают ею только полшага — в 1-ю позицию или в случае необходимости в 3-ю заднюю, а вторую половину шага доканчивают левой ногой.

§ 427. Но при такой перемене ноги следует также наблюдать ритм, который должен соответствовать этому движению.

Как упражнение, можно заставить сделать эти перемены ноги несколько раз подряд через известные промежутки времени.

49-е упражнение. Перемена ноги — *changement de pied*.

М. М. 72–100 = ♩ (стр. 16).

Примечание. В 49-м упражнении для перемены ноги употребляется 3-я позиция, потому что она может быть изображена яснее 1-й.

§ 428. Те ученики, которые обладают таким тонким музыкальным слухом или чувством такта и получили такое музыкальное образование, что могут по самой мелодии узнать, какой нотой начинается такт, пусть считают с музыкой до 4-х, чтобы затем при первой ноте такта опустить левую ногу; остальные же должны сообразоваться с офицером или преподавателем.

Сокращенный знак, служащий для перемены ноги, изображен на листе XI, § 428.

СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ ШАГОВ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ

§ 429. Все учителя танцев согласны с тем, что при преподавании следует переходить постепенно от сравнительно легкого к более трудному и от простых шагов к более сложным. И тем не менее ни преподаватели, ни руководства не сходятся на одной какой-нибудь системе расположения шагов, но каждый преподаватель уверяет, что его система самая верная, и каждый выражает желание, чтобы другие преподаватели пользовались этой его системой. Так как исполнение таких противоречивых желаний физически невозможно, то старшины Немецкой Академии преподавания танцевального искусства приняли нижеследующий порядок расположения шагов, — порядок, употреблявшийся знаменитыми балетмейстерами Taglioni¹, Laucherry и их лучшими учениками. Расположение в этом порядке так называемых школьных шагов оказалось очень полезным и удобным в школах балета и в учебных заведениях; но при преподавании танцев лицам, желающим изучить лишь общеупотребительные общественные танцы и притом в возможно более короткий срок, нельзя придерживаться этого расположения так точно, как, например, в учебных заведениях, где курс распределен на несколько лет, и потому в первом случае самому учителю предоставляется выбор и расположение необходимых по его мнению предварительных упражнений и шагов в соответствии с предоставленным ему временем, способностями его учеников и преследуемыми ими целями.

ПОВЫСИТЕЛЬНЫЕ ШАГИ (Pas élevés)

§ 430. Что именно следует понимать под повышением, было объяснено в § 121. Эпитет *повысительный* показывает, что при исполнении этого шага следует повышать корпус, что придает шагу известную эластичность, а танцам, в которых этот шаг употребляется, характер необычайной грации.

¹ Непонятно, кого именно имел в виду автор. Это либо Пауль Тальони (1808—1884), либо его отец, Филиппо Тальони (1777—1871). Оба они были известными танцорами и хореографами. — *Прим. ред.*

Соответственно этому всякий шаг, сопровождаемый таким повышением, будет повысительным шагом. Впрочем, при обладании еще другими особенностями такой шаг получает свое название от этих особенностей.

§ 431. Различие между повысительным и носковым шагами состоит в том, что при последнем танцор остается в течение всего времени исполнения шага на носке, тогда как в первом — за всяким повышением следует понижение.

§ 432. Различие между повысительным шагом и шагом вприпрыжку еще значительнее. Повышение составляет плавное движение, обуславливаемое выпрямлением нижней части ноги, тогда как прыгание — резкое движение отталкивания, для которого требуется сгибание и сильное выпрямление колени, которые только и делают возможным отделение корпуса от пола.

§ 433. Прямолинейные повысительные шаги заканчиваются во 2-й или 4-й позиции; скрещенные — в 3-й, 5-й или же соответствующей промежуточной позиции. За немногими исключениями повышение приходится на легкую ногу, а понижение — на акцентуированную.

Все повысительные шаги, после того, как они были исполнены ногой на весу, т. е. нога переносилась из одной позиции в другую, не касаясь пола, должны быть еще проделаны скользья, что при их хореографическом изображении обозначается значком скольжения и должно быть выражено в наименовании шага.

50-е упражнение. Повысительные шаги — *Pas élevés*.

М. М. 54 = ♩ (стр. 17).

Подробный способ их писания — на листе XI, § 433.

При повторении восьмитактной музыкальной фразы каждое упражнение должно быть исполнено в обратном направлении, как то обозначается ключом.

МАРШИРОВОЧНЫЙ ПОВЫСИТЕЛЬНЫЙ ШАГ (*Pas marché élevé*)

§ 434. Характер шага определяется значением употребленных эпитетов.

Ноги при этом шаге более вытягивают, положение корпуса — более твердое, и вся внешность производит впечатление

более строгой выдержки. Существенное отличие этого шага от ему подобных составляет момент дегажирования.

При обыкновенном повысительном шаге выносимая вперед нога ставится на пол, чтобы подхватить падающий вперед корпус; тогда как при маршировочном повысительном шаге выносимая нога сперва ставится на носок и затем уже происходит перенос на нее веса тела. Простой повысительный шаг годится для веселых мелодий и таких танцев, характер которых непринужденное, беззаботное веселье; маршировочный же повысительный шаг употребляется для композиций, исполняемых медленно и величественно.

Повысительная ходьба исполняется маленькими шагами; а повысительная маршировка — большими и требует позиций на весу.

51-е упражнение. М. М. 60 = ♩ и лист XI, § 434, стр. 17.

НОСКОВОЙ ШАГ (Pas sur les pointes)

§ 435. Раньше в § 431 было сказано, что понятие носковый шаг различается от понятия о повысительном шаге. В носковых позициях шаги делают невольно меньшего размера, нежели в пальцевых и ступневых позициях.

§ 436. Эти шаги еще носят название *pas emboîtés*, т. е. шаги, столь маленькие, что они делаются как бы в коробке. Эти шаги так называются тогда, когда их делают такими малыми, что нога, исполняя их, не проходит через открытую позицию.

52-е упражнение. *Petits pas sur les pointés, ou pas emboîtés.* М. М. 72 = ♩ скорее и медленнее (стр. 18).

МАЛЕНЬКИЕ НОСКОВЫЕ ШАГИ (Лист XI, § 436)

Хореографическое изображение этих шагов сокращенным способом после приведенных нами примеров будет, надеюсь, понятно читателю. Цифра, помещенная под линией пола, относится всегда к ноге, стоящей впереди, а точка — к ноге, помещенной сзади.

53-е упражнение. Стр. 18. Носковый шаг при перемене ритма. Специальное назначение этого упражнения состоит

в приучении учеников к согласованию своих движений с ритмом, т. е. с нотными фигурами. К сожалению, лишь немногие преподаватели обращают должное внимание на эту важную часть танцевального искусства.

БЕГЛЫЕ ШАГИ (Les pas de course)

§ 437. Разница между маршировкой и хождением была объяснена в § 417. Бег отличается от ходьбы тем, что какая-нибудь одна нога постоянно находится на весу: в то время как тело как бы падает на одну ногу, другую ногу уже опять поднимают. Хотя бег бывает обыкновенно быстрее ходьбы, все же одна степень быстроты сама по себе еще не составляет существенного различия этих движений. Быстро идущий человек движется быстрее, нежели медленно бегущий. Но даже при самой скорой ходьбе, при каждом шаге, в известный момент обе ноги касаются земли, чего не бывает даже при самом медленном беге.

Бегать можно на подошвах, пальцах, носках или пятках, — вперед, назад или вбок.

§ 438. Бег на всей ступне, в котором благодаря сильному наклонению корпуса вперед шаги больше, нежели при ходьбе, сопровождаются обыкновенно некоторым сгибанием коленей, что в танцах вообще выглядит неуклюже и употребляется только в народных танцах и комических сценах при изображении нравов и обычаев низших сословий.

§ 439. Пальцевый бег уже грациознее, причем ноги уже невольно приходится прямо, эти шаги употребляются в танцах очень часто. Большой частью их делают маленькими и скрещенными — вперед, назад и вбок.

§ 440. Носковый бег употребляется очень часто в серьезных танцах, обыкновенно в виде мелких шажков, при чрезвычайно быстром темпе.

§ 441. Пяточный бег употребляется только в виде мелких шажков в некоторых народных танцах, как, например, в мателоте (*matelote*) и т. п.

§ 442. Как гимнастическое упражнение бег имеет очень важное значение и строго урегулирован в гимнастике. Для более продолжительного бега можно принять 150 шагов

в минуту, а для скорого — 210. Рисунки 118 и 119 показывают положение бегущего в разные моменты бега.

§ 443. Для хореографического изображения бега служит маленькое русское «з», лист XI, § 443.

Если такой знак стоит на линии пола без каких-либо других побочных знаков или же с горизонтальной чертой, помещенной под линией пола, то мы имеем дело с подошвенным бегом.

Если под этим знаком стоит запятая, то она означает пальцевый бег.

Маленький кружок — носковый, а запятая, обращенная острым концом вверх, — пяточный бег.

§ 444. Большие шаги обозначаются большим знаком, средние — знаком средних размеров, а маленькие — маленьким, причем относительный размер этого знака устанавливается в зависимости от размера позиционных знаков.

§ 445. Для уяснения того, каким образом совершается переход из одной позиции в другую, часто бывает необходимым изобразить соответствующий знак движения; но если все позиции изображены хореографически точно и подробно, то знаки движений делаются в большинстве случаев излишними или же по крайней мере их ни к чему сопровождать побочными знаками.

§ 446. Если желают писать сокращенным способом, для сбережения времени и труда, то ради ясности часто придется присоединять к знакам движения по одному или по несколько побочных значков.

§ 447. Беглый шаг заканчивается подпираем тела ногой, сделавшей шаг, почему после изображения такого шага следует обратить особенное внимание на следующую за ним позицию.

Примечание. Не следует забывать, что дегажирование относится еще к беглому шагу и уже выражается волнообразным знаком бега, почему и нет необходимости помещать возле позиционного знака еще отдельный знак для обозначения дегажирования.

§ 448. *Temps de Courante.* Этот медленный, не соответствующий своему названию шаг, употреблявшийся в одном, давно забытом танце¹, имеет известное значение лишь в смыс-

¹ *Temps de courante* или *pas grave* широко использовался в танцах французского барокко приблизительно с начала XVII до середины XVIII века. — *Прим. ред.*

ле классической реликвии. В настоящее время он редко приводится среди учебных упражнений, потому что мы теперь обладаем массой других упражнений, совершенно достаточных для необходимого развития ног.

§ 449. В мазурке употребляется одно *pas courant*, схожее с беглым шагом. Подробное описание этого *pas courant* следует при объяснении мазурки.

ПЕРЕСТАНОВКА НОГ ИЛИ СТУПНЕЙ (*Changement de jambes ou de pieds*)

§ 450. Каждый шаг составляет перемену позиции и перестановку ступни и необходимо сопровождается дегажированием; но если меняемая позиция скрещенная, то перемена состоит, главным образом, в перестановке ног, почему это движение и носит название *changement de jambes ou de pieds*.

Примечание. Французские авторы называют это упражнение обыкновенно *changement de jambes*, Немецкая же Академия установила название *changement de pieds*.

§ 451. В § 157 такая перестановка ног была рассмотрена как упражнение на повышение; в настоящем разделе мы ее разберем как упражнение в прыгании. Встав предварительно в 3-ю или 5-ю позицию, делают прыжок на обеих ногах, во время которого меняют положение таким образом, чтобы нога, находившаяся до прыжка спереди, по завершении его очутилась бы сзади.

54-е упражнение. М. М. 58—80 = ♩ (стр. 19).

a. *Changements-de-pieds élevés en 3-me position.* — Перестановка ног с повышением в 3-й позиции.

b. *Changements-de-pieds sautilles en 5-me position.* — Перестановка ног во время легкого прыжка в 5-й позиции.

c. *Changements-de-pieds sautilles en 5-me position.* — Перестановка ног во время высокого прыжка в 5-й позиции.

Примечание. См. § 369. Высокие прыжки можно изображать знаком, служащим для изображения скачков, но только без знака дегажирования.

d. *Changements-de-pieds sautés en se tournant.* — Перестановка ног во время легкого прыжка с поворотом.

П р и м е ч а н и е. Помещенный в начале линии знак, похожий на ключ, означает, что поворот должен продолжаться в течение всей мелодии, а знак, помещенный под каждым тактом, означает $\frac{1}{4}$ часть круга.

e. Changements-de-pieds sautés et écartés. — Перестановка ног во время высокого прыжка с раздвиганием ног.

f. Changements-de-pieds sautés et relevés. — Перестановка ног во время легкого прыжка с переповышением, т. е. со вторичным повышением.

П р и м е ч а н и е. Такие упражнения на перестановку ног могут быть повторены и при других условиях, но непременно в соединении с приседанием. Они сильно способствуют развитию ножных мускулов. Способ письменного изображения их помещен на листе XI, § 451.

ВЫСКАЛЬЗЫВАНИЯ (Echappé)

§ 452. Echapper значит ускользнуть. Понимаемое под этим выражением танцевальное движение состоит из подпрыга на обеих ногах, сопровождаемого при падении корпуса раздвиганием ног в открытую позицию.

§ 453. Обыкновенно это движение исполняется на месте; предварительная позиция 3-я или 5-я. Обе ноги после предварительного приседания и подброса корпуса отделяются от пола, расходятся при этом и при падении корпуса ставятся легко на пальцы в какую-нибудь открытую позицию, — лучше всего во 2-ю. Лист XI, § 453.

П р и м е ч а н и е. Французские танцоры обыкновенно ставят ноги в 3-ю позицию, а итальянские — в 5-ю. Это последнее выходит отчетливее и потому я преимущественно употребляю 5-ю позицию.

ШАГ ПАДЕНИЯ (Pas tombé)

§ 454. Падение при échappé на ступни нередко акцентуируется, как, например, при приготовлении к повороту в воздухе, и тогда оно называется pas tombé. См. § 374 и лист XI, § 454 *b*.

ШАГ РАЗДВИГАНИЯ (Pas écarté)

§ 455. Ecarter означает расставлять, раздвигать и т. п. Иногда это танцевальное движение обозначают также словом

«шпагат», произошедшим от итальянского слова *spalancare*, что означает широко раздвинуть или расставить и т. п.

Предварительная позиция — 5-я. Движение начинают высоким подпрыгом на обеих ногах, во время которого широко раздвигают ноги, а при падении корпуса опять сдвигают их в замкнутую позицию.

Если во время падения тела должна произойти перестановка ног, то соответствующий знак ставится под знаком, изображающим раздвигание, лист XI, § 455.

СДВИГАНИЕ (*Assemblé*)

§ 456. Слово *assembler* обозначает собрать или соединить и т. п. Сдвигание может быть или только односложным шагом, или же танцевальным слогом, смотря по тому, будет ли оно сопровождаться дегажированием или нет. Обыкновенно это движение служит для заканчивания шаговых фраз, так что его редко употребляют самостоятельно, и оно чаще всего встречается в соединении с другими шагами. Из таких соединений наиболее употребительное — соединение *assemblé* с *jeté*, или перебросом.

§ 457. Оно исполняется на месте. Предварительная позиция — 5-я, с помещением правой ноги впереди. Во время *arsis*'а следует подготовиться к движению равномерным приседанием; затем скользнуть левой ногой вбок, во 2-ю воздушную позицию и потом, сильно подскочив на правой ноге, сдвинуть ноги на носках, поставив левую ногу вперед (*dessus*) в 5-ю позицию.

При повторении нескольких *assemblés dessus* подряд следует их исполнить переменносторонними.

При *assemblé dessous* нога, скользнув во 2-ю воздушную позицию, приставляется к другой ноге сзади в 5-й позиции.

55-е упражнение. *Assemblés dessus et dessous*. — Верхние (передние) и нижние (задние) сдвигания.

М. М. 60 = ♩ (стр. 19).

a. Верхние сдвигания (передние).

b. Нижние сдвигания (задние).

§ 458. Первый такт написан весь, а второй — сокращен с помощью сократительного хореографического знака. По незаполненному ступневому знаку можно узнать, в какую позицию должна быть поставлена шагающая нога, лист XI, § 458.

ПЕРЕБРОСОЧНЫЕ ШАГИ (Pas jetés)

§ 459. Перебрасывание корпуса очень сходствует с бегом. Разница между этими движениями состоит в том, что при беге одна нога всегда касается земли, тогда как при перебросе существует момент, когда обе ноги находятся в воздухе (§ 372).

§ 460. Шаг этот односложен и состоит из четырех простых движений: сгибания, выпрямления, повышения и дегажирования.

Чтобы подбросить тело на воздух, следует сперва согнуть подпирющую ногу, затем с силой быстро выпрямить ее и повыситься при этом. Так как при перебросе вес тела должен быть подхвачен другой ногой, то все движение это должно еще сопровождаться дегажированием.

§ 461. Очень часто переброс сопровождают еще повышением на ноге, принявшей вес тела. Это второе повышение носит в таком случае название *relèvement* — вторичного повышения, или перевышения.

§ 462. Шаг этот употребляется очень часто и в очень различных соединениях с другими позициями и движениями; но такого рода соединения уже не входят в понятие слова *jeté* и должны быть выражены соответствующими эпитетами.

На листе XI, § 462, изображен хореографический перебросочный шаг в первом случае подробно, а рядом — сокращенно.

§ 463. Так как подробное хореографическое изображение перебросочного шага по своей сложности довольно затруднительно, то мы приняли для изображения этого шага особый знак.

Переброс можно было бы изображать тем же знаком, который служит для изображения скачка; но так как при перебросе необходимо обратить внимание именно на падение корпуса, то знак дегажирования должен быть в этом случае нарисован толще, чем при изображении шага вприскокку.

§ 464 *a*. Знак переброса не должен стоять на линии, изображающей пол, потому что переброс совершается на воздухе. Что касается величины знака, то сюда применимо то самое правило, которое мы установили для изображения бега в § 444.

При перебросочных шагах очень часто употребляются выражения *dessus* и *dessous*. Эти выражения были объяснены нами в § 176.

56-е упражнение. Стр. 19. Простые перебросы в открытую позицию. — *Jetés simples a une position ouverte*.

57-е упражнение. Простые перебросы в замкнутую позицию при склоненной ступне. — *Jetés simples a une position close avec direction inclinée du pied*.

М. М. 80 = ♩ (стр. 20).

58-е упражнение. М. М. 80 = ♩ (стр. 20).

§ 464 *b*. Перебросочный шаг в открытую позицию при папеловышении в замкнутой позиции. — *Jeté et relèvement*. (Лист XI, § 464 *b*).

59-е упражнение. М. М. 80 = ♩ (стр. 20).

§ 464 *c*. Шагание вперед маленькими перебросами.

60-е упражнение. Перебросочный шаг и сдвигание. — *Jeté et assemblé*.

М. М. 60 = ♩ (стр. 21).

§ 465. Для изображения этих упражнений не употребляется знак дегажирования, потому что *dégagement* уже подразумевается в самом знаке переброса, а после сдвигания уже не дегажируют.

TEMPS ET PAS DE SISSONNE OU DE CISEAUX

§ 466. *Sissonne* — название когда-то существовавшего провансальского народного танца¹. Так по крайней мере объяснено слово *Sissonne* в словаре танцев Р. Фосса², причем, между прочим, говорится, что этот танец, среди многих других, был исполнен в 1565 году на придворном празднестве в честь тогдашней королевы Франции³. Подробного описания его движений и фигур мы, к сожалению, нигде не могли найти.

¹ Сейчас считается, что этот шаг назван по имени французского придворного XVII века — Франсуа-Сезарза, графа де Сиссон, который исполнял этот шаг особенно хорошо. — *Прим. ред.*

² [Voss, 1869]. — *Прим. ред.*

³ Это был фестиваль в Байонне, где Екатерина Медичи встречалась со своей дочерью Елизаветой, женой Филиппа II Испанского. Эти празднества призваны были продемонстрировать испанскому двору благополучие и величие двора французского. — *Прим. ред.*

§ 467. Это движение состоит из двух слогов. Если при первом слоге вес тела покоится равномерно на обеих ногах, а во втором — только на одной ноге, то оно будет шагом; если же в обоих слогах тело остается подпертым одной и той же ногой, то мы будем иметь просто двусложное движение — *double temps de Sissonne*, лист XI, § 467.

a. Temps de Sissonne — слог Сиссон.

b. Pas de Sissonne — шаг Сиссон.

§ 468. Шаг этот решительно напоминает движение ножниц, почему с полным правом мог бы быть назван *temps* или *pas de ciseaux*, ножницеобразный слог или шаг. Почти все остальные танцевальные движения, как, например, *temps levé*, — *fouetté*, *pas marché*, — *chassé*, *glissé*, *jeté* и т. д. объясняются своими названиями.

Было бы желательно, чтобы и этот шаг мог быть объяснен таким же образом. Долговременное существование и повсеместное распространение какого-нибудь названия еще далеко не узаконивают его употребления и не устанавливают неизменности этого употребления. Предложением нового хореографического письма мы не только получаем право, но на нас прямо падает обязанность гармонического согласования и систематизации всевозможных выражений, употребляемых в танцах.

ИСПОЛНЕНИЕ ШАГА НА МЕСТЕ

§ 469. Левая нога ставится предварительно во 2-ю воздушную позицию. Первый слог. В то время как на правой ноге в течение *arsis*'а делают легкий подпрыг, левую ногу отставляют назад в 5-ю пальцевую позицию, чтобы при *thesis*'е сделать приседание. Второй слог. Во время подброса, заканчивающегося падением тела на одну ногу, другую ногу быстро выносят во 2-ю воздушную позицию, оставляя ее вытянутой до тех пор, пока следующий шаг не начнется в том же порядке, как и первый. — Если при *thesis*'е шагающая нога ставится впереди в скрещенной позиции, то образуется *pas de ciseaux dessus*, т. е. спереди или сверху скрещенный ножницеобразный шаг; если же нога ставится сзади, то получается *pas de ciseaux dessous*, т. е. снизу или сзади скрещенный ножницеобразный шаг.

При переменностороннем исполнении получаютс^я *des pas de ciseaux alternatifs*, переменносторонние ножницеобразные шаги.

Все эти шаги можно также исполнять во время поворота — *en se tournant*.

61-е упражнение. *Pas de Sissonne ou de ciseaux* — ножницеобразные шаги.

М. М. 108 = ♩ (стр. 21).

61-е *a.* упражнение. *Pas de ciseaux simples dessous du pieds gauche*. — Простые, снизу скрещенные ножницеобразные шаги левой ногой.

Примечание. Шаги, исполняемые одной и той же ногой, мы будем называть односторонними шагами.

61-е *b.* упражнение. Сверху скрещенные ножницеобразные шаги, правой ногой.

61-е *c.* упражнение. *Pas de ciseaux alternatifs en reculant*. — Переменносторонние сзади или снизу скрещенные ножницеобразные шаги, подвигаясь назад.

61-е *d.* упражнение. Переменносторонние, спереди скрещенные ножницеобразные шаги, подвигаясь вперед.

61-е *e.* упражнение. Простые, снизу скрещенные шаги, левой ногой, при поворачивании корпуса влево, назад, на правой ноге.

61-е *f.* упражнение. Переменносторонние, сверху и снизу скрещенные ножницеобразные шаги, при повороте вперед, вправо.

НОЖНИЦЕОБРАЗНЫЕ ШАГИ С ПЕРЕПОВЫШЕНИЕМ (*Pas de ciseaux relevés*)

(Лист XI, § 470)

§ 470. Слово *relever* значит снова повыситься и т. п., как то уже было объяснено нами в § 461, и потому *pas de ciseaux*, за которым следует новое повышение, носит название *pas de ciseaux relevé*.

Этот шаг может быть исполнен в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$ такта, в каковом последнем он часто употребляется в мазурке для заключительного тура.

62-е упражнение. Ножницеобразные шаги с переповышением. — Pas de ciseaux ou Sissonne relevés.

М. М. 112–144 = ♩ (стр. 22).

ДВОЙНОЙ НОЖНИЦЕОБРАЗНЫЙ ШАГ (Pas ou temps de Sissonne ou ciseaux double)

(Лист XI, § 471)

§ 471. Если при совершении этих движений не дегажируют, то эти движения составят лишь двойной ножницеобразный слог; если же к ним присоединяют дегажирование, чтобы иметь возможность повторить все составное движение другой ногой, то получится настоящий двойной ножницеобразный шаг, un pas de ciseaux double.

Для приготовления на месте правая нога ставится в 5-ю переднюю позицию.

При arsis'e приседают, чтобы во время следующего полного такта исполнить: 1) подпрыг на обеих ногах, с опусканием корпуса в 5-ю носковую позицию, на носки обеих ног; 2) за этим следует второй подскок с подхватом тела одной левой ногой, в то время как правая нога выбрасывается во 2-ю воздушную позицию, в которой и остается, чтобы 3) скользнуть в 5-ю переднюю или заднюю позицию.

§ 472. Так именно почти и употребляется этот шаг в настоящее время в английском матросском танце, Sailors Hornpipe, лист XI, §§ 471 и 472.

63-е упражнение. М. М. 72–108 = ♩ (стр. 22).

PAS DE RIGAUDON

§ 473. Только что объясненный шаг носит также название pas de Rigaudon, потому что он употреблялся в веселом, некогда столь любимом танце, известным под этим названием.

Танец этот назван Rigaudon по имени его изобретателя. Из Прованска, в южной Франции, танец этот перешел в Англию.

Первоначально он исполнялся только двумя лицами, а затем обратился в рядовой танец. Участвующие в танце располагались в том самом порядке, какой был принят позже в столь любимых *anglaises* и *écossaises*. Кавалеры становились все в один ряд, а против каждого кавалера становилась его дама.

Затем первая пара танцевала какую-нибудь фигуру, к исполнению которой постепенно присоединялись остальные пары. Насчет употреблявшихся в этом танце шагов мнения писателей расходятся. По всей вероятности, эти шаги и исполнялись различно¹.

§ 474. По мнению некоторых специалистов, как, например, Ф. А. Роллер², *pas de Rigaudon* состоял из *jeté* с непосредственно следующим за ним *fouetté*³, как то делается и в настоящее время во второй половине шаговой фразы так называемого рейнлендера⁴.

ГОНОЧНЫЕ ШАГИ (*Pas chassés*)

§ 475. Слово *chasser* значит — гнать, охотиться. Характер этого шага действительно соответствует своему названию, потому что одна нога как бы прогоняет другую из ее позиции. Если эти шаги исполняются одной и той же ногой, как то часто бывает в начале галопады, не меняя направления, то они называются *chassés simples*, простые гоночные шаги; если же они исполняются переменносторонне, то одной, то другой ногой, то они называются *chassés alternatifs*, переменносторонними гоночными шагами.

Chassés simples употребляются более при движении вбок, а *chassés alternatifs* при движении вперед, в фигурах кадрили.

Переменносторонние гоночные шаги употребляются также в различных вальсах.

¹ Эта танцевальная форма была популярна в танцах стиля барокко в конце XVII — начале XVIII века. Она была создана на основе народного танца юга Франции, известного под этим же именем. Версия Цорна о происхождении названия «ригодон» современными исследователями не подтверждается. Ригодон существовал и как парный сценический танец. Шаг ригодона использовался в различных танцах XVIII века, в том числе в длинных английских контрдансах, о чем верно пишет Цорн. Но сами эти танцы не назывались ригодонами, в этом Цорн ошибается. — *Прим. ред.*

² Франц Антон Роллер (?–1844), артист Венского балета, большую часть жизни проработал в Лейпциге как учитель танцев и гимнастики. Автор книги о танцевальном искусстве [Roller, 1843]. — *Прим. ред.*

³ Эта версия шага отличается от той, которая использовалась в начале XVIII века. — *Прим. ред.*

⁴ По словам Цорна, этим именем в Баварии называют шоттиш (см. § 502 и §§ 854–856). — *Прим. ред.*

ПРОСТЫЕ ГОНОЧНЫЕ ШАГИ ВБОК
(Chassés simples de coté)
(Лист XI, § 476)

§ 476. Чтобы сделать такой шаг вправо, левую ногу ставят во 2-ю позицию, затем во время *arsis*'а выносят левую ногу или же скользят ею в 3-ю заднюю позицию и, так сказать, выгоняют этой ногой правую ногу из ее позиции, причем эта правая нога скользит вправо во 2-ю позицию и принимает на себя тяжесть тела, благодаря чему левая нога оказывается снова во 2-й позиции и шаг может быть повторен.

Само собой разумеется, что при танцевании в левую сторону все движения и позиции исполняются в противоположном направлении.

При танцевании вперед можно начинать безразлично, правой или левой ногой. Предварительная позиция состоит в отведении какой-нибудь ноги в 4-ю заднюю позицию. Во время *arsis*'а эта нога с силой переводится в 3-ю заднюю позицию, принимает на себя вес тела, выталкивает другую ногу, которая во время *thesis*'а скользит вперед в 4-ю позицию и тотчас же принимает на себя вес тела.

Для придания этому шагу изящности и эластичности его соединяют обыкновенно с плавным повышением, понижением и сгибанием, особенно при медленном исполнении его.

Чтобы иметь возможность начать этот шаг из замкнутой позиции, нужно предварительно сделать полшага в открытую позицию.

Чаще всего гоночный шаг начинают правой ногой из 3-й передней позиции, повышаясь на левой ноге и плавно скользя вперед правой ногой, после чего дегажируют на эту ногу.

64-е *b.* упражнение. Знаки, служащие для изображения этого шага, помещены на стр. 22. Подготовительная позиция и движения во время первого *arsis*'а и первого такта написаны подробно, а остальные такты изображены сокращенно. В конце четвертого такта под линией пола стоит знак, означающий четверть поворота на носках влево, а над соответствующим знаком гоночного шага помещен ключ в обратном направлении, указывая тем, что вторая

половина упражнения должна быть совершена в обратном направлении.

ПЕРЕМЕННОСТОРОННИЕ ГОНОЧНЫЕ ШАГИ (Pas chassés alternatifs)

§ 477. Простой гоночный шаг требует лишь одного тактового слога, но для возможности непосредственного повторения шага другой ногой необходимы для перехода известного рода соединительные движения. Вот это-то двусложное движение и понимается обыкновенно под выражением *un pas chassé*. Эти шаги могут быть повторены подряд сколько угодно раз в $\frac{2}{4}$ и $\frac{6}{8}$ такта, вперед, назад, вбок или же во время поворота.

В кадрили они употребляются при *traversé*, в променаде, для *chaones* и многих других фигурах.

§ 478. Полный гоночный шаг — *pas chassé* состоит из одного целого и двух половинных шагов, которые распределяются на два тактовых слога.

Предварительно ставят правую ногу в 3-ю переднюю позицию. Во время *arsis*'а следует повиситься на левой ноге и одновременно скользнуть правой ногой, плавно сгибая и выпрямляя ее в 4-ю переднюю позицию и дегажировать:

1) на правую ногу во время перехода на акцентированную ногу, вследствие чего левая нога придет в 4-ю заднюю позицию;

2) теперь левая нога с силой скользит в 3-ю заднюю позицию и, так сказать, прогоняет правую ногу с ее места, после чего эта правая нога скользит вперед в 4-ю позицию и тотчас же принимает на себя вес тела. Следующий гоночный шаг вперед начинается левой ногой во время *arsis*'а из 4-й задней позиции в 4-ю переднюю и т. д.

64-е а. упражнение. Стр. 22.

ПЕРЕМЕННОСТОРОННИЕ ГОНОЧНЫЕ ШАГИ ВПРАВО ПО КРУГУ (Pas chassés alternatifs autour de la salle a droite)

§ 479. Кругообразный ключ означает, что следует танцевать по линии круга, а стрелка указывает на движение вправо. Движения, совершающиеся во время первого *арзиса*

и первого такта, написаны подробно хореографически, для остальных же тактов поставлен сокращенный знак гоночного шага, и изображены несколько движений, исполняемых во время арзиса, лист XI, §§ 478 и 479.

Сокращенные хореографические знаки, служащие для изображения *chassés simples*, отличаются от таких же знаков *chassés alternatifs* тем, что первые снабжаются одной короткой вертикальной чертой, проведенной в половине отлогой дуги, а вторые, служащие для изображения переменносторонних гоночных шагов, — двумя такими чертами.

СКОЛЬЗИМЫЕ ШАГИ (*Les pas glissés* или *glissades*)

§ 480. Эти шаги принадлежат к наиболее важным и наиболее употребительным, как на сцене, так и в салонах. Но, нельзя не заметить, что мало шагов именовались так разнообразно и были столь различно объясняемы и понимаемы, как эти шаги.

§ 481. Далеко не одно и то же, когда говорят *pas élevé-glissé* или *pas glissé-élevé*. В первом случае это будет повышающий скользимый шаг, во втором — скользимый повышенный шаг. В первом случае повышение совершается на подпирющей ноге, в то время как шагающая нога скользит по полу; во втором случае сама шагающая нога должна быть во время скольжения поставлена на носок, независимо от подпирющей ноги. *Pas élevé glissant* — повысительный скользимый шаг означает одновременное повышение и скольжение подпирющей ноги.

§ 482. Под выражением *glissade* или *pas glissé* обыкновенно понимают сложное движение, образованное из сочетания повысительного шага вбок со скольжением вслед другой ноги, что, впрочем, будет уже не простой скользимый шаг, а *un pas élevé et un glissement* или *un demi-glissé*.

ПОЛОВИННЫЕ СКОЛЬЗИМЫЕ ШАГИ (*Demi-glissés*)

§ 483. В § 395 уже было объяснено, что называется половинным шагом. Если, например, нога скользит из 3-й передней позиции в 4-ю переднюю, причем движение сопровож-

дается дегажированием, вследствие которого другая нога приводится в 4-ю заднюю позицию, то в целом сделана лишь половина скользкого шага. Такая же половина шага получится и в том случае, если нога скользнет из 4-й позиции в 3-ю или же из 1-й во 2-ю позицию и затем тотчас примет на себя вес тела.

65-е упражнение. На стр. 23 изображены такие половинные скользкие шаги, а на листе XI, § 483, помещены подробный и сокращенный способы их изображения.

ЦЕЛЫЕ СКОЛЬЗИМЫЕ ШАГИ (Pas glissés entiers)

§ 484. Скользящий шаг называется целым, если, например, нога из 4-й задней позиции переходит в 4-ю переднюю, или из 2-й позиции, мимо 1-й — в 5-ю, или ей подобную скрещенную позицию.

Под простым названием pas glissé, скользкий шаг, почти всегда понимается целый шаг, прилагательное же *целый* употребляется для определения скользкого шага лишь в том случае, когда может возникнуть сомнение, не имеются ли здесь в виду половинные шаги; наоборот, определение *половинный* обязательно при всех тех случаях, когда следует исполнить лишь полшага, потому что, если оно отсутствует, можно будет подумать, что здесь требуется исполнение полных шагов.

ПЕРЕМЕННЫЕ СКРЕЩЕННЫЕ СКОЛЬЗИМЫЕ ШАГИ (Glissés croisés changés ou glissades croisées)

§ 485. Под glissés croisés понимают скользкие шаги, исполняемые в какую-нибудь скрещенную позицию. Если такие шаги делаются попеременно, то в переднюю, то в заднюю скрещенную позицию, то они называются glissés croisés changés dessus et dessous или dessous et dessus.

На стр. 23, § 485, помещен пример подробного и сокращенного письма таких скрещенных сзади и спереди (снизу и сверху) скользких шагов вправо.

66-е упражнение. На стр. 23 изображены скрещенные скользкие шаги вправо и влево.

§ 486. В катехизисе танцевального искусства Б. Клемма при объяснении глисад употреблено очень остроумное сравнение человеческой речи с танцевальными движениями.

4 glissades, 1 échappé, 2 changements de jambes, 1 échappé et assemblé.

Прозодическое изображение см. атлас лист XVI, § 486.

Таким же образом можно с помощью прозодического изображения дать известный ритм, по которому композитор может затем сочинить подходящую мелодию.

ХЛЕСТНУТЫЙ СЛОГ (Temps fouetté)

§ 487. Это танцевальное движение не может быть названо шагом, потому что не сопровождается дегажированием. Оно состоит из следующих отдельных движений. Во время подпрыга на подпирающей ноге шагающая нога выносится из открытой воздушной позиции в какую-нибудь замкнутую или скрещенную воздушную с помощью столь быстрого сдвигания колена, что все движение напоминает удар хлыстом, почему оно и получило название хлестнутого слога.

67-е упражнение. М. М. 70—100 = ♩ (стр. 23).

Упражнение 67 *a* носит название: Temps fouettés simples du pied droit a la 3-me position dessus en balance, avec la direction inclinée de la semelle et levée immédiate du pied droit a la seconde position jusqu'a la demi-hauteur.

Простые хлестнутые слоги правой ногой в 3-ю низкую спереди скрещенную воздушную позицию, при склоненной ступне и немедленном поднятии той же ноги во 2-ю полувисокую воздушную позицию.

На этом примере можно опять наглядно убедиться в том, как много требуется слов, чтобы вполне назвать танцевальное движение, которое, как, например, в данном случае, с помощью хореографического письма, может быть изображено на пространстве, занимаемом одной нотой. Под второй четвертью (ноты) стоит такой же подробно изображенный танцевальный слог. Таким же образом написан второй такт.

§ 487 *a*. В третьем такте в качестве упрощенного знака для сокращенного письма помещено изображение кнута, под

которым стоит цифра требуемой позиции и значок, поясняющий направление ступни. В следующих затем тактах стоит только знак повторения.

В упражнении 67 *b* движение хлестания должно быть исполнено в 3-ю заднюю позицию, при вертикальном положении ступни, а упражнение 67 *c* состоит из переменных хлестаний, т. е. скрещенных сверху и снизу.

Лист XI, § 487, дает различные способы для хореографического изображения *fouettés*.

68-е упражнение. Стр. 24.

a. Двухтактное предложение, состоящее из одного подъемного шага (см. § 380) и скольжения, двух простых гоночных шагов и одного хлестнутого слога вправо. *Phrase a deux mesures, contenant: 1 pas levé et glissé, 2 chassés simples et 1 temps fouetté a droite.*

b. То же самое предложение влево.

c. Соединение обоих предложений.

Знак для подъемного шага со скольжением не снабжен короткой вертикальной чертой, потому что в этом движении не происходит толчка, как в гоночном шаге. Это упражнение напоминает несколько параграфов, о которых уже давно не было речи.

§ 488. Двухтактное предложение (§ 193) начинается *arsis*'ом и кончается на третьей $\frac{1}{8}$ ноты второго такта, т. е. с первой цезурой (§ 197). Четвертая $\frac{1}{8}$ нота второго такта принадлежит уже ко второй цезуре, так же как и подготовительный подъемный шаг принадлежит уже к следующему танцевальному предложению.

Это предложение состоит из тех же шагов, как и первое, но танцуется в противоположном направлении, вследствие чего танцор может вернуться в первоначальную позицию, из которой начал шаг.

§ 489. Оба предложения эти образуют шаговое сочетание (§ 194), *un enchaînement*, после которого снова начинают той же ногой.

§ 490. Таким повторением при соответствующем кадансе (§ 192) в музыке заканчивается мелодия, а в танцах — период.

Примечание. Шаги написаны нами сокращенно с помощью упрощенных знаков.

69-е упражнение. Восемьтактный ряд предложений, или сочетание. — Un enchaînement a 8 mesures. Стр. 24.

Это упражнение должно исполняться под вторую часть предшествовавшего отрывка для галопады. Оно отличается от предыдущего лишь удвоенным числом шагов, исполняемых в ту же сторону.

РАЗРЕЗАННЫЙ ШАГ (*Pas coupé*)

§ 491. При *pas coupé* нога проходит из открытой позиции через замкнутую в открытую же.

Разрезанный шаг из 4-й задней позиции через 3-ю правой ногой исполняется таким образом: правая нога, находящаяся в 4-й задней воздушной позиции, приставляется к левой ноге в 3-ю заднюю позицию, после чего дегажируют и освобожденную левую ногу тотчас же выносят вперед в 4-ю воздушную позицию.

Если все эти движения совершаются в течение одного тактового слога, то получится шаг, известный под именем *coupé dessous*.

§ 492. Если этот шаг начинают из 4-й передней позиции, через 3-ю переднюю, после чего другую ногу приводят в 4-ю заднюю воздушную позицию, то получится *pas coupé dessus*.

§ 493. Если его начинают из 2-й позиции, переводят его через 1-ю или какую-нибудь другую замкнутую позицию и поднимают потом другую ногу во 2-ю позицию, то такое сложное движение называется *un pas coupé latéral*, вбок разрезанный шаг. Лист XI, § 493 и стр. 24 нотных примеров, § 493.

a. Coupé dessous, снизу (сзади) разрезанный шаг.

b. Coupé latéral, вбок разрезанный шаг.

c. Coupé dessus, сверху (спереди) разрезанный шаг.

На нижней линейке стоит знак для сокращенного изображения этого шага.

Точка, помещенная над знаком, обозначает *dessous*, а короткая черта под ним — *dessus*. Это можно распознать и по стрелке.

§ 494. Нередко приставление одной ноги к другой сопровождают небольшим толчком, что в таком случае называется

un coupé poussé, толкнутый разрезанный шаг, и употребляется в мазурке.

§ 495. Если при этом топают ногой, то получается *coupé frappé*, топнутый срезанный шаг.

В русских танцах часто употребляются *coupés poussés* и *coupés frappés*, причем шагающая нога скользит на пятке, носком кверху. (Рис. 48.)

Хореографические знаки, служащие для изображения этих движений, стоят на стр. 24, § 495.

a. Coupé dessous frappé, сзади разрезанный, топнутый шаг вперед.

b. Coupé latéral poussé parallèlement, вбок толкнутый разрезанный шаг, с параллельным положением ступней.

c. Coupé dessous, poussé et frappé, suivi d'un glissement sur le talon, сзади скрещенный, толкнутый и топнутый разрезанный шаг, сопровождаемый скольжением на пятке.

Знаки, изображающие эти движения сокращенно, помещены среди знаков, подробно изображающих эти движения на стр. 24, § 495 и на листе XI, § 495.

ПОЛОВИННЫЙ РАЗРЕЗАННЫЙ ШАГ (*Demi-coupé*)

§ 496. Если сделать пол разрезанного шага, сопровождая это движение дегажированием, то получится *un demi-coupé*. Оставшаяся половина уже не может быть названа шагом, так как для этого ей не хватает дегажирования, и потому она, соответственно своему характеру, называется слогом — *temps glissé, temps levé, temps baissé* etc. В скрещенном изображении этого знака отсутствует наконечник стрелки.

§ 497. Различия между *coupé* и *chassé*. Лист XI, § 497, *a* и *b*.

a. Pas coupé вправо из 2-й воздушной позиции левой ноги через 3-ю, во 2-ю воздушную позицию правой ноги.

b. Pas chassé вправо из 2-й носковой позиции левой ноги, через 3-ю, во 2-ю носковую позицию правой ноги с немедленным дегажированием на правую ногу, вследствие чего левая нога оказывается во 2-й позиции.

Pas coupé вперед заканчивается в 4-й передней воздушной позиции правой ногой.

Pas chassé вперед заканчивается 4-й задней носковой позицией левой ногой.

1. Для pas coupés обыкновенно употребляются воздушные позиции, тогда как pas chassés редко исполняются иначе, как при постоянном касании ногою пола.

2. При coupés ногу переносят из одного положения в другое, а при chassés легко скользят носком по полу.

3. Pas coupé требует только одно дегажирование, тогда как pas chassé нуждается в двух дегажированиях, потому что без второго дегажирования нельзя тотчас же начать другого гоночного шага.

БАЛЛОТИРОЧНЫЙ ШАГ (Pas balloté)

(Лист XI, §§ 499 и 500)

§ 498. Французское слово balloter обозначает перебрасывание или перекидывание чего-либо.

§ 499. Два следующих один за другим pas coupés образуют двусложный баллотирочный шаг. Стр. 24, § 499.

a. Balloté dessous et dessus, снизу и сверху скрещенный баллотирочный шаг.

b. Balloté dessus et dessous, сверху и снизу скрещенный баллотирочный шаг. На нижней линии он изображен сокращенным способом.

§ 500. Шаг этот может состоять из 2, 3 и большего числа слогов, но во всяком случае не менее 2 слогов. Стр. 25., § 500.

c. Трехсложный баллотирочный шаг, изображенный сокращенно.

d. Четырехсложный баллотирочный шаг, изображенный сокращенно.

70-е упражнение. Шаг английского матросского танца. Pas de matelot anglais.

Стр. 25. М. М. 80 = ♩

Эта композиция состоит из тройного баллотирочного шага и одного хлестания в 3-ю переднюю воздушную позицию. Фразу эту следует повторить семь раз, меняя каждый раз сторону и закончить ее тремя топнутыми шагами в 3-й позиции. При повторении восьми тактной мелодии начинают период другой ногой.

PAS DE BOURRÉE

§ 501. La bourrée устаревший танец, бывший некогда очень распространенным во французской Auvergne¹. Употребляемый в этом танце шаг и назывался pas de bourrée.

Имя прилагательное bourré означает наполненный, начиненный, каковое значение совершенно соответствует характеру движений, из которых этот шаг слагается. Очень вероятно, что танец этот получил свое название bourrée от своего шага, напоминавшего процесс начинения (наполнения).

§ 502. Выражение pas de bourrée более употребительно, чем pas bourré, хотя последнее было бы, собственно говоря, вернее, потому что им обозначается характер движения, как, например, в pas chassés, glissés и т. д.

Именованье шагов по имени танцев плохой прием, потому что и прежде, как и в настоящее время, танцы исполнялись различно и один и тот же танец назывался в разных местностях разными преподавателями танцев различно. Например, танец, известный в Баварии под именем рейнлендера, на самом Рейне носит название bairische Polka, а во Франции, Англии, Италии и России известен под именем шоттиш (§§ 854–856).

Кто из существующих учителей танцев в состоянии обстоятельно объяснить или показать, каким образом во время оно танцевали bourrée и точно ли везде исполнялись одни и те же шаги? Если же называть шаг соответственно характеру составляющих его движений, то такое название везде будет понято одинаково и останется вечно неизменным, т. е. будет пониматься верно.

На основании этого я решился впредь употреблять лишь название pas bourré, не настаивая, однако, на том, что pas de bourrée неверное название.

§ 503. Хотя pas bourrés и pas chassés до известной степени сходствуют, тем не менее между ними существенная разница.

Эта разница явствует уже из самого наименования шагов.

¹ Бурре — популярная в эпоху барокко танцевальная форма, созданная на основе народного танца юга Франции. Шаги бурре широко использовались в различных танцах с середины XVII до середины XVIII века. Бурре существует и по сей день как народный французский танец. — *Прим. ред.*

Начиняемый предмет при начинении не двигается с места, тогда как при сгонании он сталкивается со своего места сильным движением другого предмета.

В *pas bourgé* вперед шагающая нога при втором движении ее приставляется к подпиральной ноге и тогда только впереди стоящая нога скользит в 4-ю позицию; в *chassé* же, по смыслу этого слова, двигающаяся сзади нога должна прогнать спереди стоящую с занимаемого ею места.

§ 504 *Pas bourgé* может быть исполнено в $\frac{2}{4}$ и в $\frac{6}{8}$ такта.

Когда еще было в моде танцевать кадрили, контрданс, экоссез, англес и тому подобные танцы медленно, с точным исполнением шагов, употребляемый в них шаг назывался *pas de bourgée*, и в то время действительно делали начиночные шаги, как то требовалось употребляемым тогда медленным темпом. Но с тех пор, как вошло в моду танцевать скоро, эти шаги получили название *pas chassés*, потому что при современном *tempo* действительно делают гоночные шаги.

71-е упражнение. *Pas bourrés anciens en avant et en arrière.* — Начиночные шаги вперед и назад, исполняемые по старинной манере.

Лист XI, § 505. Стр. 25 *a* и *b* по М. М. 63 = ♩.

Примечание. Выражение «по старинной манере»¹ употреблено нами здесь для того, чтобы этот шаг не был смешан с употребляемым в некоторых более новых танцах, боковым начиночным шагом, который может быть по этому назван *pas bourgé moderne*.

§ 505. *a.* Вперед. Правая нога ставится предварительно в 4-ю заднюю низкую воздушную позицию.

Первый слог. Во время *arsis*'а правая нога, в слегка согнутом положении, скользит в 4-ю переднюю позицию и при *thesis*'е принимает на себя вес тела, делая, таким образом, полный шаг. Первое движение второго слога: левая нога скользит в 3-ю заднюю позицию и принимает на себя вес тела (полшага). Второе движение второго слога: правая нога выносится в 4-ю переднюю позицию и принимает на себя вес тела (полшага). Теперь начинают левой ногой.

¹ Этот вариант *pas de bourgé*, также отличается от использовавшегося в начале XVIII века. — *Прим. ред.*

§ 505. *b.* Те же шаги назад. Левая нога ставится предварительно в 4-ю переднюю низкую воздушную позицию.

При *arsis*'е левая нога скользит в 4-ю заднюю позицию и т. д. в том же порядке, как и прежде, но только по противоположному направлению.

§ 506. При употреблении этих шагов в кадрили или каком-нибудь другом ей подобном танце первый шаг начинают обыкновенно правой ногой из 3-й передней позиции, вследствие чего в первый раз делается лишь полшага. Назад начинают левой ногой из 3-й задней позиции. Фразу или целое сочетание заканчивают обыкновенно в 3-й позиции.

§ 507. После массы упражнений, приведенных нами, читатель легко поймет значение хореографических знаков, употребленных в упражнении 71, и только знак для сокращенного изображения начиночного шага будет для него нов. Лист XI.

Примечание. Если № листа не сопровождается № §, то это значит, что № § тот самый, в котором делается указание.

Если позиционная цифра стоит над упрощенным знаком, то она относится к задней позиции; если же эта цифра стоит под ним, то она означает переднюю замкнутую позицию.

СОВРЕМЕННЫЙ НАЧИНОЧНЫЙ ШАГ **(Pas bourré moderne)**

§ 508. *Pas bourré latéral*, боковой начиночный шаг, приспособили к разным новым танцам, заставляя исполнять первые три движения в течение одного тактового слога подобно триолям в музыке, или же начинают первое и второе движение шага во время *arsis*'а, а третье — заставляют совпадать с полным тактом, как то видно на следующем примере.

72-е упражнение. Стр. 26. Сверху и снизу скрещенные боковые начиночные шаги. — *Pas bourrés latéraux dessus et dessous.*

§ 509. Во время первой половины 8-тактной мелодии шаги скрещивают спереди, т. е. сверху, вследствие чего танцор подвигается вперед, что и обозначено соответствующим ключом; во время же второй части мелодии шаги скрещивают сзади, т. е. снизу, в результате чего получается движение назад.

73-е упражнение. Стр. 26. Боковые начиночные шаги в ритме триолий. — *Pas bourrés en rythme de trioles dessus et dessous.* Лист XII, § 510.

§ 510. Если желают исполнить начиночные шаги вбок, например, вправо, то ставят левую ногу предварительно во 2-ю полувысокую позицию, переставляют при первой ноте, принадлежащей шагу, левую ногу в требуемую (3-ю или 5-ю) переднюю или заднюю позицию и дегажируют; а при второй ноте правая нога отставляется во 2-ю позицию и принимает на себя вес тела, при третьей ноте левую ногу опять ставят в требуемую скрещенную позицию, а правую ногу тотчас же поднимают вбок во 2-ю полувысокую воздушную позицию, для приготовления к следующему шагу.

§ 511. В испанских и итальянских танцах скрещивают обыкновенно начиночные шаги в 5-й позиции, а во французских танцах — в 3-й.

В некоторых венгерских, польских и русских танцах делают начиночные шаги даже в 1-й позиции при почти параллельных ступнях.

§ 512. Сокращенное хореографическое письмо на листе XII, § 512, легко поймется читателем; следует только хорошенько запомнить, что знак, употребляемый для *pas bourré ancien*, закруглен и изображается стоячим на линии пола, тогда как знак для *pas bourré moderne* угловат и рисуется лежачим. Далее следует запомнить, что маленькая черта под знаком означает *dessus*, а над ним — *dessous*.

74-е упражнение. Стр. 26. Четырехтактное шаговое предложение, состоящего из трехтактного повторения *jeté-bourré*, за которыми следует *jeté* и *assemblé* — вправо. Затем все предложение повторяют влево — что дает в результате восьмитактное сочетание. 1 *jeté-bourré répété 3 fois*, puis 1 *jeté* et 1 *assemblé*.

PAS TENDU ET PAS DE ZÉPHIRE

§ 513. Под зефиром в греческой мифологии понимался западный ветер и, главным образом, теплый, влажный весенний ветер, под влиянием которого зацветали цветы и деревья. Так как древние греки олицетворяли все свои божества, то и зефир изображался в виде прекрасного юноши, любимца

богини цветов Флоры. Оба эти божества являются главными действующими лицами многих мифологических балетов.

Из этого можно заключить, что шаг, названный таким выразительным именем, должен состоять из плавных, ласкающих взор движений.

§ 514. *Pas tendu* значит протянутый шаг и составляет двусложное движение, могущее быть исполнено на месте, во время поворота и в разные стороны.

§ 515. В качестве примера для упражнения я взял этот шаг исполняемым на месте правой ногой. Предварительная позиция для правой ноги — 4-я передняя. Первый слог: правой ногой делают *coupé dessus* в 1-й позиции, вследствие чего левая нога приходит в 4-ю заднюю позицию. Лист XII. Второй слог: подпрыг на правой ноге, в течение которого левую ногу вытягивают и выносят в 4-ю переднюю позицию, касаясь мимоходом на месте 1-й позиции слегка пола. В листе XII, § 515, показывает:

a. Подробный способ изображения;

b. Сокращенный способ.

§ 516. Если шаг исполняется вытянутой ногой, то выглядит неграциозным, и потому лучше при переходе из задней позиции в переднюю слегка согнуть ногу и коснуться пола.

§ 517. При таком исполнении шаг приобретает более грациозный вид и более соответствует своему названию *pas de Zéphire*. Если при этом нога во время перехода слегка ударяет другую ногу сперва в задней, а потом в передней 3-й позиции, то это придает шагу вид необыкновенного изящества, совершенно оправдывающий данное ему название *pas de Zéphire*. В этом последнем случае он уже будет битым шагом — *pas battu* (см. § 583 примечание).

§ 518. Шаг этот может быть исполнен и из 2-й позиции, но лучше всего он выглядит, если его исполняют из 2–4 промежуточной позиции. Если сочетать с этим шагом соответствующие ему движения верхней части тела, могущие быть легко подобраны, то можно составить прелестные упражнения.

§ 519. *Pas de Zéphire* можно также сложить еще из одного *coupé dessus* и одного *temps ballonné* (§ 528) и в этом виде он часто употребляется в прекрасном танце, известном под именем *Gavotte de Vestris*.

75-е упражнение. Стр. 27. М. М. 80 = ♩.

Упражнение 75 *a*. Зефирный шаг на месте, из 4-й позиции, со скользимым переходом.

§ 520. Если во 2-м слоге во время перехода шагающая нога должна скользнуть по полу, то дуга, обозначающая движение ноги, должна находиться на линии пола. Если переход должен совершиться на полувысоте, то эта дуга должна пересекать знак ноги; если же нога должна совершить этот переход в высоких позициях, то дуга движения ставится над знаком подпирющей ноги. Лист XII, § 520.

Упражнение 75 *b*. Зефирный шаг на месте во 2–4 промежуточную позицию, с поворотами в одну четверть.

Эти повороты обозначаются знаками поворота (§ 546), помещаемыми под линией пола.

Упражнение 75 *c* и *d*. При этих упражнениях употреблено уже изображение всего танцора, чтобы представить наглядно движения головы и рук и приучить читателя мало-помалу и к такого рода знакам.

Упражнение 75 *e*. При этом упражнении шаги делаются по кругу, что и указывается ключом. Ради перемены, здесь два раза вместо хореографических знаков употреблено название шага.

Упражнение 75 *f*. Ключ показывает, что первый шаг должен быть сделан вправо, а второй — влево и т. д., поочередно меняя сторону, и потому-то шаги делаются вбок во 2-ю позицию.

PAS DE BASQUE

§ 521. Баски, или, как их еще называют, бискайцы, народ, обитающий северо-восточную часть Испании и юго-западную часть Франции. Между басками было всегда много хороших танцоров. Вышеназванный шаг является в их народных танцах преобладающим с тем, однако, различием, что испанские баски танцуют его в $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта, как, например, в танцах: *Arragonesa*, *Jitana*, *Cachucha* и т. д., а французские баски в $\frac{2}{4}$ или же $\frac{6}{8}$ такта

76-е упражнение. Испанский, басков шаг — pas de basque espagnol.

Стр. 27. М. М. 120–140 = ♩

§ 522. Все три слога должны отчетливо акцентироваться. — Мелодией для этого упражнения служит общеизвестная *Cachucha*.

a — вперед, *b* — назад.

77-е упражнение. Басков шаг вбок — *pas de basque latéral*. Стр. 28.

М. М. 72–80 = ♩ , в $\frac{3}{4}$ такта.

c. вправо и влево.

78-е упражнение. Басков шаг во время поворота — *pas de basque en tournant*, в $\frac{6}{8}$ такта. Стр. 27.

a — вперед, *b* — назад. § 523. Исполнение шага.

Упражнение 76-е *a*. В $\frac{3}{4}$ такта, вперед. Правая нога ставится предварительно в 5-ю переднюю позицию.

Первый слог. Легкое *jeté* вперед в 2–4 промежуточную позицию. — Второй слог. Левая нога плавно скользит или выносится в переднюю вдвойне скрещенную 4–5 промежуточную позицию (рис. 128), после чего дегажируют. — Третий слог. Правая нога скользит плавно в 5-ю заднюю позицию и тотчас принимает на себя вес тела.

Упражнение 76-е *b*. Назад левая нога ставится предварительно в 5-ю заднюю позицию.

Первый слог. Легкий перебросочный шаг в 4-ю заднюю позицию на левую ногу. — Второй слог. Правую ногу плавно относят назад в 4–5 промежуточную позицию и затем дегажируют. — Третий слог.левой ногой скользят в 5-ю переднюю позицию и затем тотчас же дегажируют на левую ногу, чтобы приготовить правую ногу для следующего шага.

Упражнение 77-е *c*. *Pas de basque latéral* — басков шаг вбок, сперва вправо, потом влево, как то указывается ключом.

§ 524. При $\frac{2}{4}$ и $\frac{6}{8}$ такта первый и второй шаговые слоги соединяют таким образом, чтобы они требовали лишь один тактовый слог. Это подготовка к шагу совершается во время *arsis'a*, и все движение так тесно соединяют со следующим за ним акцентированным движением, что образуется синкопа.

Шаги исполняются таким же образом, как и при танцевании вперед, с тою лишь разницей, что они направлены вбок.

При переходе из одного бокового баскова шага в другой присоединяют к движению еще полукруг ногой, начиная его наружу (§ 262).

Упражнение 78 *a*. Басковы шаги вперед, при повороте вправо, в $\frac{6}{8}$ такта. *Pas de basque en avant en tournant à droite*.

§ 525. В первой половине шага ноги следует настолько скрещивать, чтобы можно было сделать полповорота.

Вторая половина шага состоит из полуповорота вправо на обоих носках, вследствие чего правая нога снова приходит в 5-ю переднюю позицию.

Упражнение 78 *b*. Басковы шаги во время поворота влево. Движение совершается таким же образом, только в обратном направлении.

§ 526. Сокращенное изображение этих шагов. Во всех вышеприведенных упражнениях первые два такта написаны подробно, а последующие — сокращенно.

Весь басков шаг вперед правой ногой изображается одним знаком (*a*, лист XII), а левой ногой — другим (*b*).

Если шаг должен быть исполнен вперед, то знак изображается острым концом вниз; если же он должен быть исполнен назад, то знак изображается острым концом вверх.

Боковое направление шага узнается по горизонтальным черточкам. Если острие такой черты направлено вправо, то этим означает шаг вправо; если же это острие направлено влево, то это значит, что шаг должен быть исполнен влево. В сомнительных случаях можно под линией пола поместить еще ступневой знак.

Повороты обозначаются знаками поворотов, о которых речь будет в § 548.

ШАРОВОЙ ШАГ **(Pas ballonné)**

§ 527. Шаг этот получил свое название от дугообразного движения шагающей ноги, напоминающего переступание через шар.

Шаг этот может быть исполнен вперед, назад и вбок, но обыкновенно он употребляется только вбок и притом исполняется односторонне, хотя может исполняться и попеременно.

§ 528. Если дугообразное движение шагающей ноги совершается без дегажирования на эту ногу, как это часто бывает

во втором слоге зефирного шага, то это движение получает название *temps ballonné*.

§ 529. Шаровой шаг вправо исполняется следующим образом (лист XII):

Предварительно ставят правую ногу в переднюю 3-ю или 5-ю позицию. Первый слог начинают подпрыгом на левой ноге, в то время как правая нога выносится по дугообразной кривой во 2-ю позицию и тотчас принимает на себя вес тела. Второй слог. Левая нога скользит в 5-ю заднюю позицию. — Если следующий шаг должен быть исполнен в ту же сторону, то в заключительной позиции дегажируют, чтобы освободить правую ногу; если же шаги исполняются переменносторонне, то второго дегажирования не делают.

79-е упражнение. Стр. 28. М. М. 100–126 = ♩ , в $\frac{4}{4}$ такта.

a. *Pas ballonnés simples en avant*. — Простые шаровые шаги вперед.

b. *Pas ballonnés simples en arrière*. — Простые шаровые шаги назад.

c. *Pas ballonnés simples à droite*. — Простые шаровые шаги вправо.

d. *Pas ballonnés alternatifs de côté*. — Переменносторонние шаровые шаги вбок.

Сокращенный способ письма не требует объяснений.

КРУТИМЫЕ ШАГИ (*Pas tortillés*)

§ 530. В §§ 246–250 объяснены простые движения поворачивания ног, а в 251 говорится о двойном движении *tortillé* и знаке **w**, которым оно изображается.

Выражение *tortillé* очень часто встречается в описании танцев, особенно славянских и венгерских. Крутимый шаг должен состоять по крайней мере из двух вращательных движений и одного дегажирования, каковые движения при разложении шага на его составные части так и следует отдельно писать под нотами. Для сокращенного изображения такого двойного движения употребляется **w**, так как эта буква состоит из двух **v** и напоминает целое движение *tortillé* (§ 251).

§ 531. Эти шаги могут быть исполнены по всем направлениям одной ногой или же обеими ногами на подошве, на носке, на пальцах, на пятке или же на весу.

Очень часто *tortillés* встречаются в соединении с другими движениями, образуя полные шаговые предложения, как, например, в упражнении 37; но они могут быть исполнены и самостоятельно, как, например, в нижеследующем примере.

§ 532 *a*. *Un pas tortillé du pied droit sur la semelle*. Подошвенный крутимый шаг правой ногой из 2-й позиции в 5-ю переднюю. Он состоит из одного кручения ноги внутрь и наружу на ступне и дегажирования. Лист XII, § 532, *a* и *b*.

Примечание. Так как настоящий крутимый шаг сделать на всей подошве невозможно, то приходится слегка приподнимать или переднюю часть ступни, или же пятку.

§ 532 *b*. В этом примере шаг выполняется по противоположному направлению, т. е. из 5-й передней позиции во 2-ю, сопровождаясь дегажированием.

c. Сокращенный способ изображения.

§ 533. *Tortillé sur la demi-pointe et le talon*. Низкий крутимый шаг правой ногой на пальцах и пятке, из 1-й позиции во 2-ю. *La demi-pointe* обозначает пальцевую позицию. Знак дегажирования поставлен над знаком **w**, чтобы показать, что это дегажирование должно быть исполнено в одно время с крутимым шагом. Значки, помещенные под знаком **w**, означают, что первое движение кручения выполняется на пальцах, а второе — на пятке. Лист XII, § 533.

§ 534 Лист XII. *Tortillé sur le talon et la demi-pointe*. Этот шаг употребляется в испанских танцах в соединении с одним *frappé* во 2-й позиции и *pas de basque*.

§ 535. Лист XII. *Tortillé bipied contraire*. Обоеножный крутимый шаг при разностороннем вращении ноги.

Шаг этот состоит из одновременного вращения обеих ног по противоположным направлениям, причем правая нога исполняет первую часть кручения на пятке, а вторую — на пальцах; левая нога делает те же движения в противоположном направлении. *Tour tortillé* будет объяснен в § 538.

TORTILLÉ BIPIED SIMULTANÉ ET SIMILAIRE

§ 536. *Simultané* означает одновременность и тождественность движения. В данном случае *simultané* означает, что

ноги должны двигаться одновременно, по одному и тому же направлению, то на пятках, то на носках.

Этот шаг употребляется чрезвычайно редко, тогда как предыдущий, *pas tortillé bipied contraire*, мы находим почти во всех русских танцах.

§ 537. Лист XII. *Tortillé sauté sur la point et le talon et terminé par un tapé*. Крутимый шаг на носке и пятке, вприпрыжку, при слышном опускании ноги.

Шаг этот исполняется во время одного или нескольких подпрыгов на подпиральной ноге следующим образом: правая нога ставится во 2-ю позицию сперва на носок, обернутый внутрь, а потом на пятку, ступней наружу, после чего переднюю часть ступни слышно опускают на пол.

Дегажирование исполняется до опускания носка, и во время обоих крутительных движений подпрыгивают на левой ноге.

TOUR TORTILLÉ

§ 538. Если обоенный крутимый шаг с обратным вращением ног делается, как то было описано в § 535, то исполнивший его танцор оказывается передвинувшимся влево. Шаг в эту сторону может быть исполнен по прямой или же по кривой линии. В последнем случае мы получим *tour tortillé à gauche*, круговой крутимый шаг влево, употребляемый почти во всех русских танцах. Само собой разумеется, что эта фигура может быть исполнена и вправо.

ПОВОРОТЫ КОРПУСА (Tour de corps)

§ 539. Мы уже указывали в §§ 126 и 127 на разницу выражений поворачивать и поворачиваться, а в §§ 322–325 сообщили некоторые данные о поворотах туловища. Выражение «поворот туловища» относится только к туловищу, и самое движение происходит, главным образом, в поясице (в талии), без участия ног; под поворотом же корпуса понимается движение, т. е. поворот, всего корпуса.

Такие повороты иногда исполняются на воздухе, но большей частью стоя, на обеих ногах: на пальцах или же на носках и очень редко — на пятках.

ПОЛНЫЕ И НЕПОЛНЫЕ ПОВОРОТЫ

§ 540. Если танцор, стоя лицом к публике, начнет поворачиваться в какую-нибудь сторону до тех пор, пока он снова не очутится лицом к публике, то он сделал полный поворот; если он останавливается спиной к зрителю, то он сделал полповорота; если же останавливается левым плечом к зрителю, то он сделал четверть поворота вправо. Половина такой четверти поворота будет одна восьмая полного поворота. То же получится при поворотах влево.

ПОВОРОТЫ НА ОБЕИХ НОГАХ

§ 541 *a*. Делая из 1-й позиции $\frac{1}{8}$ поворота на носках вправо, танцор приходит в 3–4 промежуточную позицию. Лист XII, § 541.

Примечание. Если во время поворота тяжесть тела находится на левой ноге, то правая нога оказывается впереди в 3–4 промежуточной позиции, если же во время поворота тяжесть тела лежит на правой ноге, то левая нога приходит в 3–4 заднюю промежуточную позицию.

b. Делая из 1-й позиции $\frac{1}{4}$ поворота на носках вправо, танцор оказывается в 4-ой позиции (лист XII, § 541 *b*).

Если тело поддерживается левой ногой, то правая приходит в 4-ю переднюю позицию; если же тело поддерживается правой ногой, то левая нога приходит в 4-ю заднюю позицию.

c. Если во 2-й позиции правой ноги сделать $\frac{1}{4}$ поворота вправо, то эта нога приходит в 4-ю переднюю позицию, а при $\frac{1}{4}$ поворота влево — в 4-ю заднюю позицию. Лист XII, *c*.

d. 3-ю позицию меняют повышением на носках, делая $\frac{1}{8}$ поворота. Лист XII, § 541.

Примечание. Не следует смешивать эти повороты с *élévations croisées alternatives*, §§ 157 и 158.

e. Если, имея правую ногу в 4-ой передней позиции, сделать $\frac{1}{4}$ поворота влево, то правая нога приходит в 4-ю заднюю позицию; при полуповороте же на носках, имея эту правую ногу в 4–5 передней промежуточной позиции, эта нога приходит в 4–5 заднюю промежуточную позицию. Лист XII, § 541, *e*.

Примечание. Следует непременно различать 4-ю и 4-5 промежуточную позиции, как то было объяснено в примечании к § 16.

f. Если, имея правую ногу в 4-5 промежуточной позиции, сделать $\frac{1}{2}$ поворота вправо, то эта нога приходит в 4-5 переднюю промежуточную позицию, 541 f.

g. 5-я позиция меняется, как 3-я.

ПОВОРОТЫ НА ОДНОЙ НОГЕ

§ 542. Чтобы хорошо исполнить полный поворот на одной ноге, необходимо чтобы тело сохранило полное равновесие. Последнее значительно облегчается, если до поворота слегка согнуть подпирательную ногу, а затем во время первой половины поворота выпрямить ее и повыситься, а во время второй — понизиться.

§ 543. Поворотом вправо называют такой поворот, при котором из фронтального положения танцор поворачивается вправо, а поворотом влево, если он поворачивается влево; из чего следует, что при повороте на правой ноге вправо — разгон корпуса делается вперед, а при повороте на той же правой ноге влево — разгон корпуса совершается назад.

§ 544. Поворот туловища носит название *tour de torse* (§ 322), а поворот корпуса *tour de corps*.

§ 545. Во время маршировки, при исполнении фигурных танцев, даже вальсовых, т. е. круговых, танцев, делают разного рода повороты, которые, однако, еще нельзя назвать пируэтами. Если в соло кадрили или фигурах мазурки отдельные лица делают пируэты, то они желают доказать этим, что обладают большим искусством, чем необходимо для исполнения обыкновенных общественных танцев.

§ 546. *Способ письменного изображения поворотов в $\frac{1}{4}$ на одной ноге.* Лист XII, § 546.

a. $\frac{1}{4}$ повороты вправо на правой ноге — *un quart de tour à droit sur le pied droit.*

b. $\frac{1}{4}$ поворота влево на правой ноге — *$\frac{1}{4}$ de tour à gauche sur le pied droit.*

c. $\frac{1}{4}$ поворота влево на левой ноге.

d. $\frac{1}{4}$ поворота вправо на левой ноге.

§ 547. Система обозначения этих $\frac{1}{4}$ поворотов проста и удобопонятна; но прежде чем идти далее, необходимо хоро-

шо запомнить эти знаки, так как иначе освоение с нижеследующими знаками потребует много времени и труда.

§ 548. Способ изображения полуповоротов на одной ноге. — *Demi-tour de corps*. Лист XII, § 548.

e. Полуповорот вправо на правой ноге.

f. Полуповорот влево на правой ноге.

g. Полуповорот влево на левой ноге.

h. Полуповорот вправо на левой ноге.

§ 549. Полные повороты — *tours de corps entiers*. Лист XII.

i. Полный поворот вправо на правой ноге.

k. Полный поворот влево на правой ноге.

l. Полный поворот влево на левой ноге.

m. Полный поворот вправо на левой ноге.

§ 550. Полуторный поворот. — *Un tour de corps et demi*. Лист XII.

n. $1\frac{1}{2}$ поворота вправо на правой ноге.

o. $1\frac{1}{2}$ поворота влево на правой ноге.

p. $1\frac{1}{2}$ поворота влево на левой ноге.

q. $1\frac{1}{2}$ поворота вправо на левой ноге.

РОЛЬ ШАГАЮЩЕЙ НОГИ

§ 551. Во всех до сих пор приведенных поворотах было указано положение и движения только подпирающей ноги, не касаясь роли, которую при этом играет шагающая, свободная нога.

Свободная нога может быть приведена во время поворота или после него в любую позицию или исполнять какие-нибудь движения, что и будет объяснено в свое время в нижеследующих упражнениях и сочетаниях, по мере того как в них будет принимать участие шагающая нога.

ПОВОРОТЫ НА ВОЗДУХЕ (*Tour en l'air*)

§ 552. Иногда повороты исполняются во время скачка, перебросочного шага или сильного подпрыга, что будет объяснено в § 574.

ПИРУЭТ (*Pirouette*)

§ 553. Французское слово *pirouette* (*du bas latin — gyruetta, de gyrus, tour*) означает полный поворот, *un tour entier du*

corps qu'on fait en se tenant sur la pointe d'un seul pied. (Dictionnaire de Noël et Chapsal¹).

Итальянское слово *piroetta* означает тоже полный поворот на месте.

Артур де С. Леон говорит в своей стенохореографии: «*Pirouette se dit en danse de l'action d'un tour entier etc.*».

Само собой разумеется, что здесь всегда имеются в виду повороты, сделанные по правилам танцевального искусства.

§ 554. Если считать слово *pirouette* составленным из *piéd*, нога, и *rouette*, колесо, то оно должно означать вращение корпуса на одной ноге, наподобие волчка, и потому некоторыми авторитетами танцевального искусства, артистами и писателями установлено, что для исполнения пируэта нужны по крайней мере три полных поворота.

Немецкая Академия преподавания танцевального искусства принимает, что и один поворот, совершенный правильно, может быть назван простым пируэтом.

§ 555. Пируэты употребляются исключительно в танцах, исполняемых на сцене.

Итак, если в балетном танце исполняют при правильном положении и движении корпуса один или несколько поворотов, то эти движения будут называться пируэтами; если же в каком-нибудь общественном танце исполняются повороты в $\frac{1}{4}$, полуповороты и даже полные, но простые повороты, то такие повороты нельзя назвать пируэтами.

§ 556. Повороты исполняются по двум направлениям: *en dehors*, наружу, и *en dedans*, внутрь.

Направление вращения назад обозначают на французском языке выражением *en dehors*, наружу, а вращение вперед — *en dedans*, внутрь.

§ 557. Основные формы пируэтов следующие (Лист VIII).

1) На ступневом сочленении (рис. 190), *sur le cou-de pied*.

2) Во 2-й позиции (рис. 191), *à la seconde*.

3) В аттитюде (рис. 193 и т. д.), *en attitude*.

§ 558. Изменяя положение верхней части корпуса, рук и т. д. (*des attitudes et arabesques*) и положение и движение шагающей ноги во время вращения и в конце пируэта, можно

¹ См. примечание к § 360. — *Прим. ред.*

составить чрезвычайно разнообразные сочетания, носящие название *pirouettes composées*, сложных пируэтов.

Почти всякий известный артист-танцор имеет свой собственный способ для правильного исполнения пируэтов¹.

ИСПОЛНЕНИЕ ПИРУЭТОВ

§ 559. Подготовка к *pirouette en dehors*, пируэт наружу, совершается из 3-й позиции в 3 *tempé*, т. е. в 3 приема.

Если пируэт должен быть исполнен на левой ноге, то правая нога предварительно ставится в 3-ю переднюю позицию.

Лист XII, § 559.

1-й слог (или прием). Повышение корпуса на левой ноге в пальцевую позицию, при одновременном вытягивании правой ноги во 2-ю полувысокую позицию, причем обе руки поднимают вбок почти на высоту плеч.

2-й слог. Опускание корпуса на обе согнутые ноги во 2-й позиции, причем правая сторона корпуса выносится наискось вперед, с помощью выворачивания наружу левой ноги на носке; правая же рука выносится полузакругленной в горизонтальном положении, слегка опущенная.

Лист VIII, рис. 189.

3-й слог. Совершение разгона, т. е. отталкивание правой ногой о пол, при повышении на левом носке, после чего следует поворот при содействии рук.

§ 560. Если пируэт исполняют на ступневом сочленении, *sur le sou-de-pied*, то руки остаются около корпуса, равноотдаленные от него. При пируэтах *à la seconde* и т. п. руки выносят в боковую горизонтальную позицию. Лист XII, § 560.

§ 561. В данном случае поворот совершается вправо, т. е. вращения начинают вправо назад.

При исполнении пируэта на правой ноге все указанные движения исполняются по противоположному направлению.

¹ Нижеследующее описание и объяснение исполнения пируэтов принадлежит перу балетмейстера и преподавателя танцев при Кенигсбергском университете Отто Стоиге, разработавшему с любезной и бескорыстной готовностью эту часть для настоящего сочинения. (К сожалению, про Отто Стоиге почти ничего не известно кроме того, что написано у Цорна. Он, так же как и Цорн, был членом Берлинской Академии танцевального искусства и способствовал изданию «Грамматики» на английском языке. — *Прим. ред.*)

§ 562. Подготовка к пируэту en dedans, пируэту внутрь, делается тоже в 3-й позиции, но в два приема.

Примечание. Первый прием для большей ясности разделен на 4 движения: *a*, *b*, *c* и *d*. — Если пируэт должен быть исполнен на левой ноге, то предварительно ставят правую ногу в 3-ю переднюю позицию.

a. Вынесение правой вытянутой ноги в 4-ю переднюю позицию, при одновременном поднятии обеих рук в закругленном положении в переднюю горизонтальную позицию.

b. Открытие позиции обеих рук при одновременном отведении правой ноги во 2-ю высокую воздушную позицию. Лист XII, § 562.

c. Отведение правой ноги в 4-ю позицию, при одновременном повороте корпуса в $\frac{1}{4}$ вправо, повышение на левой ноге при поднятии правой руки и опускании левой (рис. 192), имея правую ногу в 4-й высокой задней позиции.

d. Опускание правой ноги в 4-ю заднюю позицию и дегажирование на эту ногу.

В момент касания носком правой ноги пола руки меняют свою лицевую (en face) позицию, прямо перед корпусом, следующим образом: правую руку опускают сверху, а левую поднимают снизу, и как только состоялось дегажирование на правую ногу, левая рука должна быть совсем поднята, а правая немного ниже высоты плеч вытянута назад (рис. 194), в противоположном направлении.

Все только что названные движения должны быть исполнены связно, без перерыва, после чего наступает первая пауза для отдыха.

Чтобы исполнить пируэт, теперь снова дегажируют на левую ногу, касаясь на мгновение пяткой пола и затем тотчас же снова поднимаются на пальцы или носок, при одновременном опускании левой руки и выдвигании вперед правой стороны тела, с помощью правой ноги и правой руки, так что поворот происходит влево.

Примечание. Если такой пируэт исполняется sur le cou-de-pied на ступневом сочленении, то руки остаются опущенными.

Правая нога, прежде чем быть поднятой sur le cou-de-pied, должна пройти через 2-ю воздушную позицию.

В пируэтах en attitude, например, tire-bouchon — пробочник и т. п. руки держатся соответственно.

§ 563. В пируэтах на ступневом сочленении, sur le cou-de-pied, с приставлением правой ноги, повороту содействует, главным образом, левая рука; при приставлении же левой ноги на ступневое сочленение правой — правая рука.

§ 564. В пируэтах à la seconde при приставлении правой ноги повороту тоже содействует, главным образом, правая рука и обратно.

В пируэте наружу при приставлении ноги следует тот бок, в сторону которого это движение должно быть сделано, немного выдвинуть вперед. (Положение ног смотри на рис. 189.)

§ 565. Пируэты наружу заканчивают обыкновенно sur le cou-de-pied, пируэты же внутрь — аттитудой, арабеской или pas de basque.

§ 566. Из сложных пируэтов (pirouettes composées), называемых еще смешанными пируэтами, наиболее употребительны следующие:

Pirouette à la seconde et sur le cou-de-pied.

Pirouette à la seconde et grand rond de jambe.

Pirouette à la seconde et en attitude et pas bourré.

Pirouette à petits battements sur le cou de-pied.

} en dehors

Pirouette sur le cou-de-pied en tire-bouchon et pirouette renversée. Последний пируэт делают обыкновенно только в два поворота. (См. оригинал стр. 177.)

П р и м е ч а н и е. Последнему пируэту предшествует также обыкновенно couré, jeté и резко акцентуированный шаг в 4-ю заднюю позицию.

Так как этот пируэт заканчивается в открытой позиции, то его употребляют большей частью в середине танца, чтобы иметь возможность перейти из него в новый шаг.

} en dedanse

Лист VIII, рис. 192–196 изображают различные аттитуды и положения, применяемые в сложных пируэтах.

§ 567. Чистый пируэт, из 4 до 5 оборотов, без опускания пятки, требует уже значительного искусства или ловкости.

§ 568. В смешанном пируэте, при переменном опускании носка, можно сделать 15 и более поворотов с самыми разнообразными изменениями.

§ 569. Пируэтер (пируэттик) должен хорошо рассчитать продолжительность своего пируэта, чтобы закончить его одновременно с музыкальным предложением.

Преждевременное заканчивание пируэта не так сбивает танцора, как запоздалое заканчивание.

При преждевременном заканчивании пируэта танцор выпутывается обыкновенно из беды тем, что исполняет еще 1 или 2 *tours en l'air* (одновременный подпрыг на обеих ногах с поворотом на воздухе, наподобие волчка).

§ 570. При заканчивании пируэта *sur le cou de-pied* меняют ногу: если, например, пируэт исполняется на левой ноге, то правая нога будет спереди, над ступневым сочленением, а по заканчивании его очутится сзади.

Исключив перемену ноги, можно сказать, что заканчивание пируэта в таком же положении, в котором он был начат, служит доказательством значительной ловкости исполнителя. Скачек или прыжок при заканчивании пируэта и быстрое поднятие рук в какую-нибудь аттитюду являются часто лишь уловками для приличного заканчивания неудавшегося пируэта¹.

§ 571. Во время вращения корпуса свободная нога может исполнять различный *battements, ronds de jambe, fouettés* и т. п. украшения, выбор которых вполне представляется вкусу и ловкости исполнителя.

§ 572. Пируэт употребляется обыкновенно в связи с другими движениями в шаговых сочетаниях для эффектного заканчивания его. Но с помощью свободной ноги можно из пируэта тотчас перейти в какой-нибудь другой шаг.

§ 573. Хорошо исполненным пируэтом танцор доказывает высокую степень своей искусности, но следует избегать слишком частого повторения пируэтов, так как оно легко может дойти до смешного.

ПИРУЭТЫ НА ВОЗДУХЕ (*Pirouettes en l'air*)

§ 574. Говоря в § 552 о поворотах на воздухе, я указал на настоящий как на место, в котором последует объяснение этих пируэтов. *Un jeté en tournant* уже составляет поворот на

¹ Этим О. Стойге заканчивает выражение своего взгляда на пируэты.

воздухе, потому что оно совершается в моменте прыжка, когда ни одна нога не касается пола.

Обыкновенно под выражением *pirouettes en l'air* понимают повороты, производимые сильным подпрыгом на обеих ногах, с приданием телу вращательного движения.

§ 575. Такого рода повороты называются иногда итальянскими словами *volta* или *rivolta*. *Una volta* означает в переводе один поворот, а *rivolta* — двойной поворот в одну и ту же сторону или в разные.

Такого рода повороты, или пируэты, требуют значительной мускульной силы и никогда не исполняются в общественных танцах. Они употребляются в некоторых народных танцах, и можно иногда встретить природных танцоров, достигших такой замечательной ловкости в исполнении пируэтов, что они делают их даже в наклонном положении корпуса. Чаще всего такие пируэты исполняются наездниками в цирках.

В качестве подготовительного шага делают обыкновенно *temps tombé*, слог падания. — На листе XII, § 575, этот пируэт изображен хореографически.

- a.* Échappé;
- b.* Сильный прыжок на обеих ногах;
- c.* Простой поворот на воздухе;
- d.* Двойной поворот на воздухе;
- e.* Заключительная позиция.

ХОРЕОГРАФИЯ ПИРУЭТОВ

§ 576 *a.* Они пишутся почти по тем же правилам, как повороты, с тою только разницей, что при многократных поворотах ставится цифра, показывающая число поворотов, при букве *t* под знаком поворота.

Лист XII, § 576.

- a.* Простой пируэт внутрь на правой ноге.
- b.* Двойной пируэт внутрь на левой ноге.
- c.* Тройной пируэт наружу на правой ноге.
- d.* Четверной пируэт наружу на левой ноге.

§ 576 *b.* Для различения от знаков, изображающих обыкновенные повороты, знаки пируэтов ставятся над линией пола.

БЕДРОЧЕРТИТЕЛЬНЫЙ СЛОГ (*Temps de cuisse*) (Лист XII)

§ 577. Слово *cuisse*, бедро, указывает, что главное участие в этом движении принадлежит бедру.

Так как это движение состоит из двойного черчения по полу носком совершенно вытянутой ноги, то оно, очевидно, производится бедром, и потому получило название бедрочертительного слога или шага, смотря по тому, сопровождается ли оно дегажированием или же нет.

§ 578. Исполнение вправо.

Приготовление. Левая нога приводится во 2-ю воздушную позицию. Одновременно с исполняемым во время *arsis*'а сгибанием подпирающей ноги, за которым тотчас следует легкий подпрыг, носком совершенно вытянутой шагающей ноги чертят по полу сперва короткую, а потом более длинную линию, вследствие чего эта нога приходит из 2-й в 5-ю переднюю или заднюю (*dessus ou dessous*) позицию.

Обе линии должны чертиться слышно.

§ 579. Если несколько таких движений исполняются одной и той же ногой, по одному направлению, то это будут настоящие *temps*, слоги, потому что исполняются без дегажирования; если же делать их переменносторонними, то каждый слог должен сопровождаться дегажированием, вследствие чего образуются шаги, которые следует называть бедрочертительными шагами, *pas de traits de cuisse*.

Они могут быть исполнены вперед, назад и вбок.

§ 580. Хотя при этих шагах не делают ударов ногой, тем не менее они очень похожи на битые шаги и составляют переход к ним.

80-е упражнение. Бедрочертительные слоги и шаги. — *Temps de cuisse et pas de traits de cuisse*.

Стр. 29. М. М. 50–80 = ♩.

a. *Temps de cuisse simples dessus à droite*. — Простые, спереди скрещенные бедрочертительные слоги вправо.

b. *Temps de cuisse changés dessus et dessous à gauche*. — Переменные, спереди и сзади скрещенные бедрочертительные слоги влево.

c. *Pas de traits de cuisse alternatifs en avançant* — Переменно-сторонние бедрочертительные шаги вперед.

d. Pas de traits de cuisse alternatifs en reculant — Переменно-сторонние бедрочертительные шаги назад.

БИТЫЕ ШАГИ (*Pas battus*)

§ 581. В §§ 160 и 267 было переведено слово *battre* и объяснено так названное движение и способ его письма.

Баттировать (бить) можно одной ногой и одновременно — обеими вместе.

§ 582. Эти ударяния не составляют настоящих шагов, но употребляются только в виде украшений к некоторым шагам, причем украшенный такими ударяниями шаг должен быть исполнен в тот же промежуток времени, в какой он исполняется без украшений, подобно тому как, например, в музыке форшлаг или трель соединяют с нотой, не увеличивая ее продолжительности.

§ 583. Исполнение таких ударяний требует от танцора значительного навыка, ловкости, физической силы и гибкости членов. Собственно говоря, они должны были бы употребляться только в художественных танцах, исполняемых на сцене, и лица, употребляющие их в салонных танцах, желают этим только доказать, что они обладают бóльшей ловкостью, чем сколько ее требуется для общественных танцев.

Примечание. На основании этого *pas de Zéphire*, с ударяниями в 3-й позиции спереди и сзади, составляет, как то уже было объяснено в § 517, битый шаг.

§ 584. Основной формой для ударяний служат *changements de jambes*. На рис. 180 изображены такие ударяния, чтобы облегчить их счет¹.

§ 585. Следует также строго различать удар от ударяния. Выражение удар относится к самому прикосновению, произведенному движением, а ударяние — более к самому движению. При баттировании берутся в расчет отдельные ударяния и их число.

¹ Эти и многие другие рисунки, относящиеся к этому разделу заимствованы с любезного дозволения Б. Клемма из его Катехизиса танцевального искусства. ([Клемм, 1882]. — *Прим. ред.*)

§ 586. Однообразная, равновелико скрещенная перестановка ног в воздушной позиции, в один прием, состоит из двух ударяний: первое — составляет выбрасывание ног из замкнутой позиции в открытую, а второе — введение ног из открытой позиции в замкнутую.

§ 587. На рисунках ударяния изображены начинающимися с места пяток до заключительной позиции, обозначенной отвесными пунктирными линиями.

§ 588. Простое *changement de pieds* не считается ударным танцевальным слогом, но стоит только присоединить к нему еще одно ударяние, и оно уже составляет битый слог или шаг.

Падение может происходить как на обе ноги, так и на одну, причем в последнем случае другая нога должна быть приведена в какую-нибудь воздушную позицию.

КРЕСТОВЫЙ СКАЧОК (*Entrechat*)

§ 589. Этим выражением обозначают многократную перемену скрещенных позиций в течение того краткого времени, пока тело, благодаря сильному подбросу, находится на воздухе. Оно происходит от итальянского слова *intrecciare*, свивать или сплетать. *Colle mani intrecciate* значит со сложенными руками. Выражением *capriola* обозначается многократное сдвигание ног (или ступней) без скрещивания; *capriola intrecciata*¹ значит скрещенное сдвигание ног.

§ 590. Для исполнения *entrechat* требуется равномерное участие обеих ног. Этому шагу предшествует предварительное сгибание ног в какой-нибудь позиции, за которым следует сильный подброс тела на воздух.

Трелеобразные ударяния ногами, т. е. скрещивания ног, исполняются по преимуществу во время поднимания тела на воздухе, потому что тогда остается больше времени для исполнения их.

¹ Эти же движения под тем же названием встречаются в танцевальной литературе с XVI века, но тогда варианты *каприолей* были более разнообразными, *каприоль* мог исполняться и без перекрещивания ног, когда ступни двигались вперед-назад или вверх-вниз. См., например [Caroso, 1581], Regola XXXVI. — *Прим. ред.*

Падение тела заканчивается в какой-нибудь открытой или замкнутой позиции, смотря по числу ударяний и в зависимости от позиции, из которой был начат шаг.

§ 591. На рис. 180 изображено простое *changement de jambes* из 3-й задней позиции в 3-ю переднюю.

Рис. 181 изображает *entrechat ouvert à trois*, открытый трехударный крестовый скачок, из замкнутой позиции в открытую.

Рис. 182 изображает *entrechat clos à trois*, замкнутый трехударный крестовый скачок, из открытой позиции в замкнутую.

Рис. 183 изображает *entrechat à trois (Royal)*, начатый и законченный в замкнутой позиции.

Примечание. Многие под именем *Royal* понимают тройное сдвигание ног в 3-й позиции, без перестановки, но они ошибаются, это будет *capriole à trois*.

Рис. 184 изображает *entrechat à quatre*, четырехударный крестовый скачок.

После этих рисунков и объяснений *entrechat à cinq, six, sept, huit etc.* могут быть легко поняты.

§ 592. Повороты во время крестового скачка облегчаются тем, что предварительно отставляют в 5-ю заднюю позицию ту ногу, в сторону которой должен быть совершен поворот.

§ 593. Упрощенный способ изображения *entrechats*. Лист XII. Он состоит в том, что на требуемое место ставится знак *entrechat*, а под ним — цифра заключительной позиции.

a. *Changement de pied*, законченное правой ногой в 3-й передней позиции.

b. *Entrechat ouvert à trois*, законченное в 1–2 промежуточной позиции.

c. *Entrechat clos à trois*, законченное в 5-й задней позиции.

d. *Entrechat à quatre*, законченное правой ногой в 5-й передней позиции.

e. *Entrechat à cinq*, законченное обеими ногами во 2–4 промежуточной позиции.

Цифра, показывающая число ударяний, помещена в самом знаке.

ПОЛОВИННОЕ ПРОТИВОУДАРЕНИЕ (Demi-contretemps¹)

§ 594. Слово *contretemps* означает неожиданное движение, являющееся как бы не в такте.

Исполнение. Во время легкого подпрыга на подпирющей ноге шагающая нога переходит в открытую или замкнутую позицию, касаясь мимоходом подпирющей ноги сзади и спереди или же спереди и сзади в 3-й или 5-й позиции и не принимая на себя вес тела. На рис. 185 ясно изображено это движение.

Так как ударения происходят лишь во время нахождения тела на воздухе, то они кажутся как бы запоздавшими и являющимися не в такт, почему они, вероятно, и получили название *contretemps*. Это движение можно сравнить с двойным ударением в музыке, *grupetto*.

ПРОТИВОУДАРНЫЙ ШАГ (Contretemps entier) (Лист XII)

§ 595. Это двусложный шаг, могущий быть исполненным вперед, назад, вбок и во время поворота.

Возьмем для примера исполнение его вправо. Предварительно отставляют правую ногу в 5-ю заднюю позицию и во время *arsis*'а делают легкий подпрыг на левой ноге, поднимая в то же время правую ногу вбок.

Первый слог. С *thesis*'ом опускают правую ногу, скользят ею во 2-ю позицию и затем тотчас дегажируют.

Второй слог состоит из только что объясненного *demi-contretemps*.

Если следующий шаг должен быть исполнен в ту же сторону, то ко второму слогу присоединяют дегажирование.

Если во время ударений носок шагающей ноги слегка касается пола и затем на эту ногу тотчас дегажируют, то кажется, как будто весь шаг состоит из сложного движения, составленного из одного скользкого шага и одного *pas bourgé*.

¹ Шаг с таким названием известен с конца XVII века. Исполнялся он по-хоже на то, как описывает Цорн, но без выраженного удара ногой. — *Прим. ред.*

Для первого слога можно вместо скользящего шага употребить перебросочный, падающий или какой-нибудь другой им подобный шаг¹.

81-е упражнение. 4 pas contretemps entiers — 4 полных противоударных шага.

Стр. 29. М. М. 60–80 = ♩

Первые два такта написаны подробно, в третьем употреблен хореографический сократительный знак, а в четвертом — музыкальный.

ЛОМАНЫЙ СЛОГ И ШАГ (Temps et pas brisé)

§ 596. В § 491 было объяснено, что pas coupé — разрезанный шаг. Un pas brisé составляет односложный шаг, состоящий из подпрыга, во время которого шагающая нога переходит из одной открытой позиции в другую, исполняя при этом баттирование dessus et dessous или обратно, и затем тотчас принимает на себя вес тела. В coupé шаговое движение чисто разрезается посередине, тогда как в brisé оно обламывается зигзагом. На листе VIII, рис. 186, изображено brisé dessus, а на рис. 187 — brisé dessous. И тот и другой рисунок ясно изображают движения ног.

§ 597. Различие между contretemps и brisé можно легко заметить на ритме из нотных фигур. Стр. 29 нотных примеров.

В contretemps ударяние является украшением заключительного движения, тогда как в brisé шаг начинается ударянием.

§ 598. Если баттирование не заканчивается дегажированием, то оно будет un temps brisé, танцевальный слог. Если два или большее число таких танцевальных слогов исполняются подряд одной и той же ногой, то они должны быть закончены в открытой позиции; при переменностороннем же исполнении необходимо после каждого brisé дегажировать, вследствие чего образуются des pas brisés alternatifs, переменносторонние ломанные шаги.

¹ Countretemps, также как и demi-countretemps известен с конца XVII века. Этот шаг широко использовался в танцах стиля барокко до конца XVIII века. Но в ранних его формах он исполнялся как прыг—шаг—шаг, а не шаг—прыг—шаг, как у Цорна. — *Прим. ред.*

§ 599. Ударяние в *brisé* похоже на *entrechat*; разница только в том, что в *entrechat* деятельность обеих ног одинакова, тогда как в *brisé* движение производится, главным образом, одной ногой, а другая лишь содействует движению.

Этого рода движения могут быть сравнены в музыке с арпеджио (*arpeggio*).

Способ письма изображен на листе XII, § 596.

82-е упражнение. Стр. 30. М. М. 72–80 = ♩

a. Six temps brisés dessus et dessous à droite, 1 assemblé et 1 dégagé, ensuite les mêmes mouvements à gauche — 6 спереди и сзади скрещенных ломаных слогов вправо, 1 сдвигание и 1 перенесение; затем те же движения влево.

Arsis и следующий за ним такт изображены обстоятельно хореографически, а для *assemblé* употреблен особенный упрощенный знак (§ 458).

В конце первой половины мелодии стоит ключ, указывающий на движение влево.

b. Те же слоги *brisés*, как в *a*, но *dessous et dessus*.

c. *Pas brisés alternatifs en ayant*. — Переменносторонние ломаные шаги вперед, а во второй половине мелодии — назад.

d. Те же шаги назад (задом), а второй половине — вперед.

ГОЛУБИНОКРЫЛЫЙ ШАГ (*Ailes de pigeons (Pistolet)*)

§ 600. Трудно сказать откуда взялось название *pistolet*. Название «голубинокрылый» дано этому шагу вследствие его сходства со взмахами крыльев голубей во время полета.

§ 601. Шаг этот состоит из соединения *brisé dessous* и *jeté* и потому может быть исполнен и переменносторонне. Он исполняется, подвигаясь вперед или назад, на месте и во время поворота.

§ 602. Один голубинокрылый шаг может быть сравнен с арпеджио (*arpeggio*), сделанной снизу вверх; а переменносторонние, голубинокрылые шаги — с цепью трелей.

§ 603. При исполнении этого шага левой ногой необходимо, чтобы левая нога была предварительно поднята в 2–4 заднюю промежуточную воздушную позицию, а правая нога — согнута и приготовлена к сильному подпрыгу. Во время

подпрыга следует икрами ударить друг о друга, затем скрестить на воздухе ноги, как при brisé, подхватить тело левой ногой и тотчас же поднять правую ногу в 2–4 заднюю промежуточную воздушную позицию, из которой сейчас же этот шаг может быть начать другой ногой. Лист XII, § 600.

На рис. 188 ясно изображено это движение.

83-е упражнение. Стр. 30.

Первые два такта написаны подробно, а в третьем мы поставили знак сокращения, употребляемый в музыке.

Примечание. В изданных до сего времени сочинениях о танцевальном искусстве, на разных языках, находится еще описание множества шагов под разнообразнейшими названиями, которые, однако, не могли быть помещены в этой «Грамматике», так как книга стала бы слишком объемистой.



РАЗДЕЛ XI

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СЛОГИ И ШАГИ В ПЕРИОДИЧЕСКОМ СОЧЕТАНИИ

§ 604. В § 7 было между прочим сказано, что шаги можно сравнить со словами, сочетание шагов — с предложениями, а цепь предложений — с периодами.

Простая фигура подобна строке стихотворения, соединение фигур — строфе, стиху или куплету, а соединение строф — целому стихотворению или песне.

Так как в танцевальном искусстве принято употреблять французские выражения, то предложения называются обыкновенно *phrases*, сочетания фраз — *enchaînements*, строфа или куплет — *couplets* и т. д., как то уже было объяснено в §§ 193 и 194.

Если такие предложения или цепи предложений повторяются в известном порядке, после известного числа тактов, то они носят название периодических цепей — периодов.

Теперь мы приведем несколько таких периодических сочетаний в качестве полезных примеров для упражнения в уже объясненных шагах и движениях и для применения их в общественных и художественных танцах.

§ 605. Первое из этих сочетаний состоит из *pas chassés et pas éleyés*, как они употребляются в контрдансе и в разных кадрилиях.

§ 606. Употребленный нами порядок расположения упражнений приноврвлен к практическому преподаванию. Мы предпочли его обыкновенно принятому соединению в одно всех *balancés, traversés, solo* и т. п., хотя эта последняя метода имеет также свои хорошие стороны.

§ 607. При пользовании этим руководством для преподавания предоставляется самому учителю выбрать те упражнения, которые ему кажутся наиболее подходящими в данном случае, и заменить, по желанию, приведенные музыкальные примеры другими, при соблюдении, однако, того условия, чтобы эти новые примеры так же соответствовали ритму шаговых движений.

84-е упражнение. Стр. 31.

Вперед — 1 pas chassé et deux pas élevés ; назад опять — 1 pas chassé et deux pas élevés; вправо — 1 chassé, 2 pas élevés et se tourner — $\frac{1}{4}$ поворота влево; затем влево — 1 chassé, 2 pas élevés и $\frac{1}{4}$ поворота вправо. Переход — traversé, с 3 chassés и полуоборотом вправо; возвратный переход — retraversé, также с 3 chassés и полуоборотом вправо. Балансирование 4 pas balancés-dégagés. Круговой ход — tour de main, 3-мя chassés и $\frac{1}{4}$ поворота вправо.

Упражнение 84 а. Так как pas chassés были уже подробно объяснены в §§ 475–479, а pas élevés в §§ 430–433, то вышеприведенные упражнения изображены прямо сокращенным способом.

Не следует забывать, что ключ показывает движение в пространстве, т. е. дает фигуру танцевальных движений.

Упражнение 84 b. Повороты, делаемые на обеих ногах, были объяснены в § 541.

Упражнение 84 с. Ключ изображает дугу, которую следует описать при движении.

Упражнение 84 d. Balancé-dégagé. В § 56 объяснено значение выражения en balance по отношению к позиции. По отношению к движению выражение se balancer означает известное покачивание на месте, для которого можно употребить самые разнообразные слоги и шаги, как, например: pas de basque, pas tendus ou pas de Zéphire и т. п., но настоящее pas balancé состоит из дегажирования во 2-й позиции при соответствующем покачивании.

§ 608. В этом упражнении balancé исполняется 4-мя дегажированиями во 2-ю позицию, причем освобожденная нога скользит в 3-ю заднюю позицию, в то время как танцор приподнимается на подпирающей ноге и тотчас же скользит свободной ногой во 2-ю позицию. Первые два такта напи-

саны подробно, а в последующих поставлены только знаки дегажирования.

Круговой ход исполняется без подания рук.

§ 609. В настоящее время под выражением *balancé* часто понимают 1 *chassé* и 2 *pas élevés*, на вкось вперед вправо, а потом — на вкось назад влево, что, собственно говоря, не должно было бы носить название *balancé*, потому что при исполнении этого движения не происходит никакого покачивания на месте. Но чтобы нас поняли и те, которые изучили эту фигуру таким образом, мы назовем ее *balancé-chassé*.

85-е упражнение. Стр. 32. *Chassé en avant et en arrière, à droite et à gauche, traversé, chassé à droite et à gauche au milieu, balancé-chassé, chassé tourné en avant et de retour.*

Хотя это упражнение сходно с предыдущим, но между ними есть и существенная разница, так, например, последнее упражнение отличается тем, что музыка для него написана в $2/4$, вместо обратного перехода делается *chassé* вправо и влево к середине; вместо *balancé dégagé* делают *balancé-chassé*, а вместо круговой ходьбы — одно *chassé tourné en avant et de retour*.

86-е упражнение. Стр. 32. *Balancé par un jeté-bourré et un pas de Zéphire* — все повторяется 4 раза.

87-е упражнение. Стр. 33. *Balancé par 1 pas de Zéphire et 1 jeté-bourré* — тоже 4 раза повторенное подряд.

Назначение этих двух упражнений состоит в том, чтобы показать, как различное исполнение одной и той же музыкальной пьесы отражается на соответствующих ей танцевальных движениях.

Для 86-го упражнения играют 1-й такт *staccato*, 2-й — *legato*, 3-й — *staccato* и т. д. в том же порядке.

Так как для *staccato* более подходит *jeté-bourré*, а для *legato* — *pas de Zéphire*, то по исполнению пьесы или по характеру ее можно заранее заключить, какого рода шаги должны в ней исполняться, и наоборот: опытный пианист заключает по исполненным перед ним шагам о том характере, который он должен придать своему исполнению известной пьесы.

§ 610. В балетных танцах музыка к ним должна быть написана композитором в соответствии с танцевальными движениями, или же самый танец должен быть скомпонован под данную музыкальную композицию, с согласованием дви-

жений с каждой отдельной нотой, чтобы достичь полнейшего соответствия между музыкой и движениями.

Вот именно такое точное согласование и увлекает зрителя невольно к выражению одобрения, и мы решительно не понимаем, почему лишь немногие балетмейстеры отдают этой важной особенности танцевального искусства должное внимание.

88-е упражнение. Стр. 33. В $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: *chassés, jeté assemblé en avant et en arrière; glissades à droite et à gauche, puis traversé et retraversé etc.* Шаговые предложения: гоночный шаг, перекидочный шаг и сдвигание ног; скользимые шаги и т. д.

§ 611. В прежнее время шаги кадрили танцевались всегда с *jeté* и *assemblé*, иные добросовестные учителя еще в настоящее время требуют при преподавании кадрили исполнения этих шагов, потому что шаги эти действительно гораздо красивее употребляемых теперь шагов хождения и повышения.

Но на танцевальных вечерах это требование едва ли может быть исполнено. Танцор, исполняющий свои шаги с педантичной пунктуальностью, кажется теперь смешным.

Будем надеяться, что мода со временем опять изменится к лучшему, что, впрочем, случится, вероятно, не раньше, как когда при каком-нибудь из выдающихся европейских дворов установится вкус к правильному, изящному танцеванию.

89-е упражнение. Стр. 33. $\frac{2}{4}$ такта.

Это упражнение исполняется совершенно так же, как и предыдущее, но по музыкальному примеру в $\frac{2}{4}$ такта.

90-е упражнение. Стр. 34. $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: *chassés, élevés; glissades et Zéphire.*

En avant : 1 *chassé*, 1 *jeté* et *assemblé* ; en arrière: 8 *pas élevés (emboités)*; à droite: 2 *glissades* et 1 *pas de Zéphire*, et à gauche — les mêmes *pas*. *Traversé* et *retraversé* par 2 *chassés* et 2 *pas de Zéphire*.

Шаговые предложения: гоночные и повысительные шаги; скользимые и зефирные шаги; вперед: 1 гоночный шаг, 1 перекидочный и 1 сдвигание; назад: 8 маленьких скрещенных повысительных шагов.

Вправо: 2 скользимых шага и 1 зефирный; влево — те же шаги.

Переход: 2 гоночных и 2 зефирных шага; возвратный переход: те же шаги.

91-е упражнение. Стр. 34.

Это упражнение совершенно такое же, как и предыдущее, по только в $\frac{2}{4}$ такта.

92-е упражнение. Стр. 35. $\frac{6}{8}$ такта.

Phrases: *chassés, changements de jambes, coupé-assemblés.*

En avant: 1 *chassé* et 2 *changements de jambes*; en arrière: les mêmes pas; sur la place: 1 *coupé* et 1 *assemblé*, 4 fois alternativement.

Шаговое сочетание: гоночный шаг, перестановка ног, разрезанный шаг и сдвигание.

Вперед: 1 гоночный шаг и две перестановки ног; назад: те же шаги; на месте — вправо и влево: 1 разрезанный шаг и 1 сдвигание — переменносторонне 4 раза.

93-е упражнение. Стр. 35.

Подобно предыдущему упражнению, но в $\frac{2}{4}$ такта.

94-е упражнение. Стр. 35.

Exercices de tours de corps et de pirouettes. — Упражнения на повороты и пируэты.

a. Traversé. На первую половину перехода употребляют 1 гоночный шаг и полный поворот вправо; тоже употребляют на вторую половину; 1 гоночный шаг и $\frac{1}{2}$ поворота; всего 4 такта. Обратный переход, *retraversé*, исполняется теми же движениями.

b. Это упражнение отличается от упражнения *a* лишь тем, что гоночные шаги начинают левой ногой, вследствие чего повороты должны исполняться влево, а вся фигура должна быть исполнена в противоположном направлении.

c. На половине перехода должны быть сделаны 2, а в заключение $1\frac{1}{2}$ поворота; то же — и при обратном переходе. Повторение перехода делается влево.

d. В этом упражнении делают 3 и $2\frac{1}{2}$ поворота.

95-е упражнение. Стр. 36. $\frac{6}{8}$ такта.

Enchaînement par 4 pas de Zéphire simples, *chassé-tourné* et 2 *coupé-assemblés*. — Цепь из 4 простых зефирных шагов, 1-го гоночного шага во время поворота и 2 переменносторонних разрезанных шагов со сдвиганием.

Вперед: 4 простых зефирных шага (*pas tendus*); назад: гоночный шаг и 2 подпрыгнутые перестановки ног во время

поворота; затем вправо и влево по одному разрезанному шагу со сдвижением.

96-е упражнение. Стр. 36. $\frac{2}{4}$ такта.

Вперед: 4 битых зефирных шага; назад: 1 гоночный шаг и 2 крестнопрыговых ударяния (*entrechat quatre*); вправо и влево, на месте, по одному разрезанному шагу сверху со скрещенным сдвижением (*pas brisé*).

Примечание. Хотя упражнения 95 и 96 сходны между собой, но между ними есть существенная разница: первое из них состоит из простых шагов, а второе — из битых.

97-е упражнение. Стр. 36.

Enchaînement: un jeté-bourrés deux fois et 1 chassé-tourné à droite, ensuite répétition de la même phrase à gauche. — Шаговое предложение вправо: 2 раза по одному гоночному шагу с начиночным, затем 1 гоночный шаг и один поворот; влево: те же самые шаги.

98-е упражнение. Стр. 37.

Enchaînement: à droite, 2 jeté-bourrés, 1 pirouette basque et 1 pas de Zéphire; à gauche — les mêmes pas.

Шаговая цепь: вправо, 2 раза по одному перекидочному шагу с одним начиночным; затем 1 басков шаг во время поворота и зефирный шаг; влево — то же самое.

99-е упражнение. Стр. 37.

Phrase: 1 glissé, 2 fouettés et 1 jeté-assemblé.

§ 612. Это шаговое предложение носит обыкновенно название флиг-фляг вследствие двух быстро следующих одно за другим движений хлестания; впрочем, это наименование дается еще другому сочетанию шагов.

Все шаговое предложение состоит : из одного акцентуированного скольжения, 2 быстро следующих один за другим сверху и снизу скрещенных хлестнутых слогов, 1 перекидочного и 1 сдвигаения.

Упражнение 99 *a*. Вперед: начиная правой ногой — 2 такта; назад: 2 такта, начиная левой ногой; затем следует повторение всего сочетания.

Примечание. Точка, помещенная над первым знаком, изображающим хлестнутый слог, означает *dessous* — сзади скрещено, а короткая черта под вторым кнутом — *dessus* — скрещено спереди.

Упражнение 99 *b*. То же шаговое предложение должно быть исполнено вправо и влево, с поворотами во время хлестнутых движений, и повторено.

Упражнение 99 *c*. Переход и обратный переход, *traversé et retraversé*, с тем же шаговым сочетанием во время поворота.

100-е упражнение. Стр. 37. *Enchaînement: pas de basque, bourgé et rigouette basque*. — Вперед: 2 басковых шага; назад: 3 начиночных шага и 1 сдвигание; затем опять вперед: 2 басковых шага, а назад — 2 басковых шага во время поворота.

§ 613. Эта цепь шагов употребляется в гавоте Гаэтана Вестриса. Изучением этой цепи мы открываем себе доступ к этому так называемому классическому танцу, служащему образцом везде, где только существует правильное преподавание танцев.

Отдельные шаговые предложения гавота могут также служить хорошими упражнениями. Подобных упражнений, состоящих из сочетаний различных шагов, можно составить целые сотни, и кто внимательно прошел все описанные до сих пор шаги и упражнения, тот легко сам может сочинить новые упражнения и написать их хореографически.



РАЗДЕЛ XII

ЧЕРЧЕНИЕ ФИГУР

§ 614. Под словом «фигура» в танцах понимается путь, пройденный танцором, потому что этот путь, будучи изображен на плоскости, дает нам какую-нибудь фигуру (§ 5).

Хореографы часто пользовались таким приемом черчения фигур на плоскости для описания танцев.

Так как грамматика танцевального искусства должна содержать и указание для черчения таких фигур, то мы, желая дать публике нечто основательное, исследовали существовавшие до сих пор системы и привели их в виде таблицы рядом с нашей системой на листе XIII, § 614¹.

Буква *A* означает кавалер; *B* — дама; *C* — путь кавалеров; *D* — путь дам; *E* — заключительный знак.

§ 615. Из этого сопоставления видно, что почти все хореографы употребляют сплошную линию для изображения пути кавалеров, а пунктирную — для пути дам. Для обозначения кавалера и дамы разные хореографы употребляли различные знаки. В Берлине даже меняли систему изображения кавалера и дамы, как то видно из сравнения рисунков газеты мод «Базар» за 1861 год (стр. 333) и за 1864 год (стр. 347).

¹ Надписи в альбоме, лист XIII:

Noverre — см. примечание к § 615.

Mädel — [Mädel, 1805].

Tanzlehrer-Verein — Венская ассоциация учителей танцев. Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн.

Klemm — [Klemm 1882].

Bazar — Der Bazar, выходивший в Берлине в 1855–1936 годах модный журнал.

Manzotti — [Manzotti, 1885].

Freising — А. Фрайзинг (1826–1905), немецкий танцор и учитель танца, председатель Берлинской Академии танцевального искусства, членом которой был Цорн. Фрайзингу посвящено немецкое издание «Грамматики». [Freising 1885]. — *Прим. ред.*

Обращаем еще внимание читателя на то, что Новерр (Noverre)¹ в Париже, в 1761 году и балетный инспектор Бальц² в Берлине, в 1864 году употребляли противоположные знаки для обозначения кавалера и дамы.

§ 616. На этом читатель может убедиться, что принятие произвольных знаков может легко повести к недоразумениям и что на продолжительное существование и всеобщее признание может рассчитывать лишь та система изображения, которая будет построена на каком-нибудь реальном, неизменном основании.

После всесторонней оценки всех вышеприведенных систем мы для нашей «Грамматики» остановились на следующем принципе: принять за основание для изображения хореографических знаков анатомическое строение человека, потому что оно представляет собой нечто постоянное, неизменное, и построенный на этом основании знак может быть употреблен с одинаковым успехом всеми народами, находясь в полной независимости от языка, чего, например, нельзя сказать про употребление букв вроде *H*, *D* и т. д.

§ 617. Для правильного понимания плана какого-нибудь строения, сада и т. п. необходимо представить себе, что вы рассматриваете его сверху, как бы с птичьего полета. Таким же образом надо понимать изображение танцевальных фигур. При таких условиях будет видна только верхняя часть головы танцора, т. е. часть волос и кончик носа; затем будут видны плечи и горизонтальные движения рук вперед, назад и вбок. Движения ног при таком изображении танцора будут неясны.

§ 618. На этом основании мы для изображения танцоров приняли очертания головы (сверху), для положения рук линии плечевой и локтевой костей, а для ног обыкновенные ступневые знаки.

Кончик носа указывает, таким образом, сторону, в которую направлено лицо танцора, а кривая линия изображает положение рук.

На XIII листе атласа, §618, помещены: *a* — подробные и *b* — упрощенные знаки.

¹ Неясно, на какую его работу ссылается здесь Цорн, тем более что в 1761 году Новерр работал не в Париже, а в Штутгарте. — *Прим. ред.*

² Никаких сведений об этом человеке найти не удалось. — *Прим. ред.*

Так как обыкновенно кавалер подает руку даме, чтобы затем принять ее руку, то рука кавалера изображена с приподнятой кистью, а рука дамы — с опущенной.

§ 619. Для различения кавалера от дамы знак кавалера делается сплошь черным. Для изображения пути кавалера мы сохранили сплошную линию, а для пути дамы — пунктирную. Исходная точка движения танцора обозначается его фигурой, а конец — наконечником стрелки. Но в случае, где, во избежание недоразумений, необходима большая ясность, ставится вместо стрелки позиционный знак.

§ 620. Для упрощения рисунка часто изображают путь только одной танцующей особы, чем определяются и пути других.

§ 621. Для верного изображения фигуры следует нарисовать на полу пройденный танцором путь. Каждый может на опыте легко убедиться, что это прекрасное средство для получения верного рисунка.

§ 622. Чертеж, сделанный несколькими красками, будет, конечно, яснее, нежели чертеж, сделанный одной краской, но зато литографирование первого рода чертежей стоит гораздо дороже, и они могут быть исполнены не более как в шести красках, т. е. только для шести пар, тогда как при употреблении маленьких цифр, которые ставятся возле знака головы или же на пути движения, дается возможность изобразить движения произвольного числа участвующих.

§ 623. Если танцевальная фигура предназначается для исполнения на сцене, то является необходимость заключить ее в известного рода рамку, изображающую сцену, и обставить известными, постоянными условиями.

Такая рамка изображена нами на листе атласа XIII. Пунктирная линия *aa*, идущая от задней стороны сцены к авансцене, делит всю сцену на две половины: правую и левую. Эта линия носит название перпендикулярной срединной линии. Под правой стороной сцены понимается та сторона ее, которая находится от танцора вправо, когда он стоит лицом к публике.

Пунктирная линия *bb*, проходящая через середину линии *aa*, разделяет сцену на две части: переднюю и заднюю и носит название горизонтальной срединной линии. Точка *c*, в которой перпендикулярная и горизонтальная срединные линии пересекаются, носит название центра сцены.

По сторонам означены 5 кулис, из которых передняя называется первой, а самая задняя — последней.

Диагоналями называются в этом случае прямые линии, соединяющие противоположные углы сцены. Сзади кулис остается проход.

§ 624. Пол сцены приподнят к глубине, и потому спускаться, идя или танцуя, *descendre*, значит приближаться к зрителям, а подниматься *monter*, — уходить от зрителей вглубь сцены.

Направление движений танцора обозначается не по отношению к публике, а по отношению к положению самого танцора.

§ 625. Таким образом, танцор может, танцуя вперед, подниматься или спускаться; он может двигаться по перпендикулярной, горизонтальной или кривой линиям вперед, назад, вкось или вбок.

§ 626. Если рамка состоит из простого четырехугольника, то это значит, что изображена только видимая зрителю часть сцены. Рисунок § 626 изображает такую рамку. Пунктирная ломаная линия показывает 1-ю фигуру 1-го куплета испанского танца — качуча, который будет объяснен подробно ниже. Рисунок § 627 изображает группу из балета «Амор» Л. Манцоти¹.

По широкой части рамки видно, что лицевая сторона картины обращена к публике.

§ 627. Фигуры, исполняемые на сцене, существенно отличаются от фигур, исполняемых в салонных танцах, а именно: на сцене зритель видит танцующих только с одной стороны, тогда как в салоне зрители расположены кругом танцующих. При танцевании на сцене принято за правило как можно реже оборачиваться к зрителю спиною; в танцевальном зале применение такого правила решительно невозможно.

§ 628. Для первого примера изображения таким чертежом общественного танца взяты фигуры обыкновенной французской кадрили, потому что эти фигуры всем известны и таким образом легче поймутся читателем. Но чтобы читатель мог себе составить верное понятие об этих фигурах и чертежах, нам необходимо дать подробное описание кадрили.

¹ [Manzotti, 1885]. — *Прим. ред.*

Примечание. Иному читателю покажется, вероятно, описание такого обыкновенного танца как кадрили, занявшее здесь 38 страниц, чересчур пространным, потому что многие писатели ограничиваются текстом в одну страницу. На это автор имеет честь ответить, что его описание предназначается не для тех, которые желают лишь запомнить название отдельных фигур и порядок их исполнения, но для тех, которые намерены изучить этот прекрасный танец настолько основательно, чтобы быть в состоянии дать себе и другим удовлетворительные ответы на все могущие здесь возникнуть вопросы.



РАЗДЕЛ XIII

CONTREDANSE ИЛИ QUADRILLE?

§ 629. Слово *contredanse*, буквально переведенное, означает танец, в котором танцующие расположены друг против друга. Под словом *quadrille* понимается участие в танце лишь четырех пар, становящихся в форме четырехугольника, *carré*. Следовательно различие между этими танцами заключается не в фигурах, а в порядке расположения танцующих. Оба танца можно танцевать с одними и теми же или же с различными фигурами — это ничуть не влияет на название танца, — но в контрдансе выбор фигур более ограничен, чем в кадрили, так как в контрдансе участвуют только две пары или два ряда пар. Историческими данными нельзя руководствоваться при установлении названий в танцах, потому что такие исторические основания очень часто расходятся между собой и нередко прямо противоречат друг другу¹.

В настоящей «Грамматике» мы руководимся просто буквальным значением французского слова, как то уже было объяснено в § 413.

¹ Предшественники кадриллей — котильоны XVIII века, назывались также «*contredanse française*». Это название впоследствии стало употребляться для обозначения французской кадрили. Впоследствии второе слово в названии стали опускать, оставляя только «*contredanse*». Кадрилю в XVIII–XIX веках также называли группу танцоров, демонстрирующих вместе сложный танец или одетых в едином стиле, или каким-нибудь еще образом выступающих на балу вместе. Считается, что это слово происходит от итальянского «*squadra*» — отряд. Контрдансом же в XVIII–XIX веках могли называть почти любой танец, единой общепринятой терминологии не существовало, и в разное время и в разных странах разные варианты этого названия могли относиться к совершенно разным танцам. — *Прим. ред.*

Примечание. Объяснение, будто слово *contredanse* происходит из английского *country-danse*¹, весьма неудовлетворительно, так как в употребляемых прежде *anglaise*'ax. и *eccossaize*'ax и пр. английских танцах все кавалеры стояли в одном ряду, а дамы — в другом, с противоположной стороны.

ТЕОРИЯ РАСПОЛОЖЕНИЯ ПАР В КАДРИЛИ

§ 630. Практикуются две различные системы:

Сист. А.		Сист. В.
1.		1.
2.	4-я пары или:	3. 4.
3.		2.

¹ *Country-dance* — исходное название английских и шотландских контрдансов. Эти танцы, известные с XVI века, в конце XVII века были перевезены на континент. Французы привнесли в английские контрдансы сложные и красивые шаги, как, например, *pas-de-bougré* и *pas-de-rigaudon* (см. §§ 473 и 504). В таком виде с небольшими региональными различиями контрдансы просуществовали до XIX века. Почти все контрдансы, начиная с конца XVII века, танцевались колонной, в которой дамы стояли с одной стороны, а кавалеры напротив. В ходе танца пары менялись местами, и в итоге каждая из пар танцевала по одному или несколько раз со всеми остальными парами. В России эти контрдансы были известны под названием англезов и экосезов (от французского «*contredanse anglaise/ecossaise*» — «английский/шотландский контрданс»).

Происхождение кадрили, или *contredanse française*, несколько иное. В 1705 году Р.-О. Фейе опубликовал в ежегодном сборнике танец под названием «*Le Cotillion*», описав его как «некоторый род бранля для четверых». В течение XVIII века этот танец стал танцеваться в четыре пары, вместо двух. Для котильона начали придумывать новые фигуры, и у него появилась четкая структура: куплет 1 — фигура — куплет 2 — фигура —... Куплеты были очень простыми и стандартными для всех котильонов, фигуры же отличались от танца к танцу и были порой довольно сложными, но в пределах одного котильона одна и та же фигура танцевалась несколько раз. Котильоны на континенте чаще всего называли *contredanse française*, хотя это было не единственное их название. В конце XVIII века однообразные котильоны наскучили танцорам и появились «котильоны поппури», когда в одном котильоне исполнялось несколько разных фигур, вместо повторения одной и той же. Также стали опускать стандартные куплеты, просто выжидая на них. Так появилась кадриль как последовательность нескольких разных фигур, между которыми ничего не танцуется.

Котильоны и английские контрдансы существовали одновременно и не могли не влиять друг на друга. Некоторые шаги или фигуры заимствовались и переходили из одного танца в другой, но эти две танцевальные формы оставались различными как по сути, так и по происхождению. Их общее французское название — *contredanse* — это историческая и лингвистическая случайность. — *Прим. ред.*

Сравнение десяти руководств различных преподавателей танцев дало следующий результат:

- | | |
|--|---|
| 1. Тшюттер (Ян) ¹ , в Дрездене (1835 г.) | 1. Мэдель ⁶ , в Эрфурте (1805 г.) |
| 2. Венское Общество учителей танцев (1844 г.) ² | 2. Парижская Академия учителей танцев (1860 г.) ⁷ |
| 3. Бухей ³ , в Грейце (1852 г.) | 3. Бальц, балетный инспектор в Берлине (1861 г.) ⁸ |
| 4. Целлариус ⁴ , в Париже (1862 г.) | 4. Сципио ⁹ , в г. Гамм (1865 г.) |
| 5. Мартин ⁵ , в Филадельфии (1864 г.) | 5. Б. Клемм ¹⁰ , в Лейпциге (1875 г.) |

Автор «Грамматики» придерживался в течение более нежели 40 лет системы А, будучи выучен по ней в детстве, но когда он готовил это сочинение к печати, то, подвергнув еще раз обе системы строгой сравнительной оценке, решил перейти к системе В.

§ 631. Контрданс исполняется только двумя парами или рядами, к которым в кадрили присоединяются еще 3-й и 4-й. В кадрили после 1-й пары или дамы, начинает пара визави, которая поэтому и должна считаться второй; затем уже начинает пара, помещенная справа от первой пары. Эта пара, значит, будет 3-й.

Если спросить начинающего ученика, которая пара вторая, то он непременно укажет на визави первой пары, находя такой

¹ [Tschütter, 1835]. — *Прим. ред.*

² Венское общество учителей танцев. Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. Судя по всему, это тот же документ, что и в альбоме, лист XIII, § 614. — *Прим. ред.*

³ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

⁴ Неясно, на какой документ здесь ссылается Цорн. Основной труд А. Целлариуса «Le danse des salons» был издан в 1847 и 1849 годах в Париже. Целлариус также известен как один из первых преподавателей польки и автор популярного танца в мазурочном стиле, названного впоследствии его именем. — *Прим. ред.*

⁵ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

⁶ [Mädel, 1805]. — *Прим. ред.*

⁷ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

⁸ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

⁹ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

¹⁰ Неизвестно, на какой документ ссылается Цорн. Основная работа Б. Клемма «Katechismus der Tanzkunst» вышла в 1855 году и затем переиздавалась в 1863, 1876, 1882, 1887, 1894 и 1901 годах. — *Прим. ред.*

порядок совершенно естественным. В более новых сочинениях по танцевальному искусству, например, Фрейзинга¹ и других², принята система В. На этой системе также остановился и выбор Немецкой Академии преподавания танцевального искусства.

ПОРЯДОК РАСПОЛОЖЕНИЯ ПАР

§ 632. План залы следует представить себе, как географическую карту: сверху будет северная сторона залы, слева — западная, справа — восточная, а снизу — южная.

Таким образом, при каре из четырех пар первая помещается в северной стороне залы, вторая — в южной, третья — в западной, а четвертая — в восточной. Лист атл. XIII, § 632.

§ 633. Если в каждой линии танцует по несколько пар, то каждая пара одной и той же линии обозначается отдельной буквой, например, в первой линии первая пара называется *1a*, вторая — *1b*, третья — *1c* и т. д. Во второй линии *sarré* пары обозначаются *2a*, *2b*, *2c*, *2d* и т. д. См. лист XIII, § 633.

§ 634. Почти везде принято за правило считать первой парой *sarré* — пару, стоящую против оркестра.

Впрочем, здесь возможны частые исключения, так как оркестр нередко помещается в соседней комнате или играет в таком месте, против которого неудобно стать первой паре. При установке фортепиано необходимо обратить внимание на то, чтобы оно не стояло около окна или печки, так как жара и сырость вредны для этого инструмента. Часто случается на уроках танцев, что вместо оркестра играет один скрипач. В таком случае ему назначают такое место, где он всего менее может помешать танцующим и гостям. Если же сам преподаватель танцев наигрывает на скрипке, то он, по собственному усмотрению меняет свое место, сообразуясь с надобностями учеников.

§ 635. В таких случаях лучше всего принять за правило не назначать первого места, в качестве почетного места, при входе в зал. Мы предлагаем как норму считать первым местом сторону зала против входа. Трон, насколько нам известно, никогда не ставится у входа в тронный зал.

¹ Скорее всего Цорн имеет в виду [Freising, 1885]. — *Прим. ред.*

² В английском издании указаны Wallner и Guttman, невозможно установить, на какие документы ссылается Цорн. — *Прим. ред.*

§ 636. Кого нужно считать в каре первой особой?

По большинству руководств к танцевальному искусству начинающим является кавалер¹; но лучше предоставить это преимущество даме.

Там, где в жизненной борьбе требуется сила и мужество, — пусть там кавалер становится вперед, на первое место, но там, где дело идет об украшении жизни дарами муз, — там следовало бы предоставить первое место прекрасному полу.

На свадебном балу первое место, разумеется, предоставляется невесте. Почему бы и для других случаев не установить за правило сообразоваться с первой дамой?

§ 637. Начинает кадрили первая дама.

Если танцуют в частном доме, то первой дамой должна быть, конечно, хозяйка дома. Если бы она была в преклонном возрасте или не танцевала, у нее, вероятно, окажется взрослая дочь, сестра на возрасте, кузина или какая-нибудь другая родственница, которой она может передать эту привилегию.

Если на бал приглашен какой-нибудь почетный гость или гостья, в честь которой или которого дается вечер, то им предоставляется первое место, которое и считают там, где станут эти гости.

При праздновании именин, дня рождения, помолвки и т. п. первой, конечно, должна быть та особа, которая празднует что-либо, и то место, куда она стала в кадрили, считается первым, независимо от местных условий.

Если же между присутствующими нет дамы, которой принадлежала бы бесспорно честь первенства, то сообразуются с расположением танцевального зала.

§ 638. Так как для верного понимания чертежа фигур необходимо знать название отдельных частей фигур, то мы и приведем теперь эти обозначения и разъясним их.

ФИГУРНАЯ СТРОФА, КУПЛЕТ (Couplet)

§ 639. Слово «фигура», как то уже было несколько раз объяснено, означает путь танцора, потому что он, будучи нари-

¹ Большинство известных сегодня книг XIX века, описывающих кадрили, как раз указывают на то, что начинает дама. — *Прим. ред.*

сован на полу, дает рисунок какойнибудь фигуры. Traversé, например, составляет простую фигуру.

Из таких простых фигур составляются целые фигурные строфы или куплеты.

Так называемая фигура кадрили подобна шести или восьмистрочной стихотворной строфе (§ 7) — смотря по числу восьмитактных музыкальных колен, которые на нее употреблены.

Примечание. Лишь после продолжительных и зрелых размышлений автор решился ввести новое слово «куплет» для обозначения соединения простых фигур.

Такое понятие безусловно необходимо и прекращает наконец неопределенность, господствовавшую до сих пор в употреблении слова «фигура». Повсюду, где изучают танцы, употребляют для обозначения движений, шагов и фигур французские названия, и потому шаговое предложение называется *une phrase*, а фигурная строфа, куплет — *un couplet*.

§ 640. Кадриль, употребляемая в настоящее время, состоит из 6 куплетов: *Pantalon, Eté, Poule, Trénis, Pastourelle et Finale*. Куплет *Trénis* вставлен много лет спустя после того как уже существовала 5-куплетная кадриль¹. В некоторых странах *Trénis* уже не танцуют больше, потому что она слишком сходна с *Pastourelle*. Также и Немецкая Академия танцевального искусства выпустила *Trénis* в изданной ею брошюрке, т. н. *Commandirbüchlein*². Ее вообще везде следовало бы выпускать.

Иные дирижеры позволяют себе после шестого куплета вставлять в кадриль ряд всевозможных и даже невозможных композиций (фигур), так что, глядя на это, не знаешь, чему больше удивляться: выдержке ли музыкантов, терпению ли танцующих или же самонадеянности иных так называемых «дирижеров танцами», берущихся за дело, о котором они понятия не имеют.

§ 641. Число фигур и куплетов было в разные времена различно. Нам случилось в 1833 году быть в Берлине на блестящем балу, на котором французская кадриль была исполнена в 11 куплетах.

¹ Здесь Цорн ошибается, фигура *La Trenise* появилась около 1800 года, еще до закрепления окончательного состава французской кадрили. Наоборот, *La Pastourelle* была добавлена несколько позже, и в начале XIX века ее танцевали как альтернативу *La Trenise*. — *Прим. ред.*

² Скорее всего Цорн имеет в виду [*Freising, 1876*]. — *Прим. ред.*

В Норвегии, Швеции и Дании кадрили в 1836 году танцевалась в 7 куплетах.

В начале нашего столетия было в моде каждый год изучать некоторые новые фигурные строфы, получавшие особенные названия. Мало того, для известных куплетов изучались особенные, употреблявшиеся в них шаги. В те времена неделями готовились к балу и целые годы учились танцевать, прежде нежели решиться выступить в кадрили.

§ 642. Названия простых фигур, как, например, *chaîne balancé, tour de main, traversé etc.*, соответствуют в большинстве случаев геометрическому строению самих фигур, тогда как имена куплетов редко выражают форму составляющих их фигур, им обыкновенно дают название какой-нибудь распространенной музыкальной пьесы, приобретшей популярность песни какого-нибудь пользующегося известностью лица, имя изобретателя фигуры и т. д. Нередко можно встретить названия строф в заголовке нот музыкальной пьесы, что, впрочем, уже, кажется, выходит из моды, так как читатель редко бывает в состоянии дать себе отчет о происхождении этих названий.

§ 643. Обыкновенно простые фигуры называют турами, а целые куплеты — фигурами. Такое обозначение неверно, несмотря на то, что продержалось более ста лет. Слово *tour*, буквально переведенное, означает круговое движение (по круговой линии). *Un tour de roue* значит один полный оборот колеса. *Un tour de valse* — один вальсовый поворот вальсирующей пары, но так можно назвать и один круг, сделанный по залу вальсирующими. *Un tour de main* означает в танцах движение по кругу, исполняемое на месте парой, держась за руки. *Balancé* или *traversé* можно еще назвать фигурой, но никак не туром, потому что изображение их на полу не дает нам круга.

Так как к рисунку каждой отдельной фигуры принадлежит подробное описание способа ее исполнения, то мы предварительно дадим несколько правил, касающихся этого исполнения.

ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ. ТАКТ

§ 644. Прежде чем ученик научится танцевать под музыку, при изучении им шагов и фигур преподаватель громко считает. В фигурах кадрили считают обыкновенно до 8-ми.

Но это число 8 означает не музыкальные такты, а танцевальные слоги, или *tempi*. Каждый такт музыки для кадрили состоит из двух тактовых или шаговых слогов. Значит, ритм танца складывается из известного числа слогов, а не шагов, подобно тому как в стихосложении при составлении строки берется в расчет число слогов, а не слов.

СИГНАЛ (*Ritournelle*)

§ 645. Перед кадрилию или контрдансом по знаку дирижера играют 8, иногда 16 тактов для уведомления танцующих, что им пора занять свои места.

Это музыкальное приглашение называется сигналом, или *ritournelle*.

Когда все пары со своими визави стали на свои места, распорядитель танцев дает музыкантам знак, что можно начать играть.

ВСТУПЛЕНИЕ, ПРЕЛЮДИЯ (*Prélude*)

§ 646. Танцующие пропускают первые 8 тактов кадрили и начинают танцевать при 1-м такте второго колена.

Эти первые 8 тактов¹ и составляют вступление, или прелюдию, и служат для указания танцорам быстроты исполнения танца — *tempo*.

Такое вступление повторяется перед каждым куплетом и должно быть переждано танцующими.

Если желают точно исполнять шаги, то самым подходящим *tempo* будет (по метроному Мельцеля) при $\frac{2}{4}$ такта $88 = \text{♩}$, а при $\frac{6}{8}$ такта — $88 = \text{♩}^2$; но если желают только ходить, как это теперь в моде, то можно играть со скоростью от 100–108. К сожалению, в некоторых странах господствует нелепая мода ускорять темп до 144. При такой быстроте движения грациозное хождение в такт делается совершенно невозможным.

§ 647. В настоящее время в контрдансе и различных кадрилих употребляются следующие шаги:

En avant (вперед) 1 *chassé* et 2 *pas élevé*.

En arrière (назад) 1 *chassé* et 2 *pas élevé*.

¹ См. прим. к § 201. — *Прим. ред.*

² См. прим. к § 420. — *Прим. ред.*

A droite (вправо) 1 chassé et 2 pas élevé.

A gauche (влево) 1 chassé et 2 pas élevé.

Traversé (переход) 3 chassé et 2 pas élevé en se tournant.

Balancé-chassé: 1 chassé et 2 pas élevés — вправо и влево.

Tour de main (круговой ход): 3 chassés et 2 pas élevés.

(См. упражнения 84 и 85 и §§ 608 и 609.)

§ 648. Лица, которые пожелали бы исполнить шаги более точно, могут вместо pas élevés делать 1 jeté и 1 assemblé¹. (Упражнение 88, § 611.)

Правильное исполнение шагов вышло, к сожалению, до такой степени из моды, что на балах такое исполнение делает человека просто смешным; но при обучении детей все же следовало бы требовать точного исполнения шагов. Добросовестные учителя танцев так и поступают, потому что такая точность исполнения чрезвычайно способствует эстетическому развитию и грациозности движений (§ 611).

§ 649. В Северной Германии для balancé употребляют очень часто 4 pas de basque (вправо, влево, вправо, влево), что, будучи хорошо исполнено, выглядит очень красиво. Другие делают balancé-degagé, как оно было нами объяснено в § 608.

§ 650. Хотя в настоящее время почти повсеместно принято ходить в кадрили, а не танцевать ее, но все же для ученика гораздо полезнее, если он сперва изучит этот танец правильно, под такт. Таким образом, изучивший его впоследствии сумеет и ходить под такт и держать себя с достоинством; человек же, никогда не изучивший танца правильно, т. е. теми шагами, которыми этот танец танцуется, никогда не будет в состоянии выдержать такта: он не только не сумеет танцевать кадрили — он не сумеет даже ходить в ней.

§ 651. Одно время было в моде исполнять шаги в кадрили правильно, даже употреблять в ней художественные шаги — и тогда кадрили была бесспорно красивее, чем теперь. Но так как решительно невозможно идти совершенно наперекор моде, этому безжалостному тирану, то и преподавателям танцев поневоле приходится ей до некоторой степени подчиняться. Можно следовать моде, стараясь по крайней мере ходить под такт и с достоинством; но во многих странах вошло

¹ Именно вариант chassé — jeté — assemblé был наиболее распространен в начале XIX века, хотя и был далеко не единственным. — *Прим. ред.*

в обычай даже ходить не в такт и совершенно неглижировать фигурами. Иные прямо говорят: «Ce n'est plus le bon ton de danser en mesure»¹.

Решительно непонятно, как разум и вкус человечества могли до такой степени извратиться, чтобы положительно уродливое находить красивым только потому, что оно сделалось модным. Таким же образом можно было бы находить прекрасным фальшивые ноты и дисгармонический шум в музыке.

Учитель танцев положительно не в состоянии учить своих учеников таким вещам: это просто возмущает его.

Такая манера танцевать решительно уродлива, противна и просто бессмысленна.

Она не только унижает танцевальное искусство — она составляет совершенное отрицание его как искусства.

§ 652. Тот, кто своевольно восстает против естественного чувства такта, — убивает его, тот, кто противодействует развитию облагораживающего вкуса к прекрасному, сам развращается; тот, кто на балу противится дельным распоряжениям распорядителя танцев и переступает общепринятые правила приличия, тот способен восстать и против законов государства, лишь только ему представится к тому удобный случай.

Главным образом, молодые люди не должны никогда забывать, что своей манерой танцевать они показывают окружающим, кто они и что они такое, и насколько они получили порядочное воспитание.

§ 653. Дама должна находиться по правую сторону танцора.

Эта правая сторона предоставляется даме потому, что вообще принято предоставлять правую сторону тому лицу, которому желают оказать уважение — будь-то в танцах, в прогулке, за столом, в экипаже и т. д.

§ 654. В контрдансе может участвовать и более двух пар, так как танцующие располагаются в два ряда, длина которых определяется лишь размерами помещения. Но пары всегда должны быть расположены только в двух стоящих друг против друга линиях.

§ 655. Для кадрили, как то уже было сказано, необходимы по крайней мере 4 пары, которые располагаются в форме четырехугольника.

¹ Теперь уже не модно танцевать в такт (*фр.*). — *Прим. ред.*

Но может принимать участие, конечно, и большее число пар, например: 6, 8, 10, 12 и т. д. Иногда даже образуют четырехугольники в 20–30 пар; но следовало бы избегать участия такого количества танцующих в одном четырехугольнике, потому что тогда расстояние между *vis-à-vis* делается слишком значительным.

Так как музыка в *traversé*, переходе, позволяет лишь 8 шагов, и каждый шаг не должен бы превышать длины собственной ступни, то из этого вытекает, что четырехугольник в 8 пар является наилучшим размером для расположения участвующих в кадрили.

Если же число гостей значительно, то можно составить им соответствующее число таких четырехугольников.

§ 656. Иногда недостает одной особы или же целой пары для формирования четырехугольника. В таком случае одна или две особы могут переходить и танцевать в двух рядах. Но это следует всегда устраивать так, чтобы переходила одна из ближайших к незанятому месту пара.

Если необходимо, чтобы целая пара переходила для танцев, то кавалер должен предварительно осведомиться у своей дамы, не утомит ли ее это двойное напряжение. При недостатке места иногда танцуют двойными четырехугольниками, например, при четырехугольнике в 24 пары сперва танцуют одни 12 пар, а после них другие 12. Но при таком расположении участвующих кадрили очень растягивается и большинству танцующих наскучит.

Если число дам вдвое более числа кавалеров, то каждый кавалер может ангажировать двух дам и танцевать куплет сперва с одной, а потом с другой.

Но этот прием удобен только, если каждый кавалер может иметь две дамы, в противном же случае следовало бы избегать его.

СТОЯТЬ ИЛИ СИДЕТЬ?

§ 657. Если в котильоне или мазурке танцующие садятся, то это совершенно естественно; но садиться в кадрили в прежние годы никому и в голову не приходило. В настоящее время везде первая забота танцора перед кадрилию — о стульях для дамы и для себя.

В обыкновенной французской кадрили время, конечно, позволяет присесть, пока другая партия танцует, и, бесспорно, приятнее провести время с какой-нибудь остроумной образованной собеседницей сидя, нежели стоя; но, к сожалению, при этом случается очень легко и очень часто, что беседующие negliжируют танцами и мешают танцующим. Кроме того, частое принесение и убирание стульев не представляет собой ничего привлекательного. В контрдансе, лансье или такой кадрили, в которой все пары находятся почти постоянно в движении, мы не рекомендуем танцорам садиться, потому что, во-первых, сидеть нет времени, а во-вторых, стулья без особенной надобности загромождают зал, стесняя движения танцующих.

§ 658. Прежде чем ангажировать даму для кадрили, кавалер должен найти себе визави. Может случиться, что, пригласив даму, ему нельзя будет найти *vis-à-vis*, и тогда кавалеру предстоит неприятная необходимость извиниться перед своей дамой. Следует также заранее условиться с визави относительно места, чтобы не пришлось, когда раздастся ригурнель, искать друг друга.

ПЕРВЫЙ КУПЛЕТ (ФИГУРНАЯ СТРОФА) (Лист XIV)

Из употребляющихся в настоящее время куплетов кадрили первый носит название *Pantalon*.

§ 659. Оригиналом для этого куплета кадрили, говорят, послужила одна французская шансонетка, начинавшаяся этим словом¹.

Итальянцы предполагают, что куплет этот назван именем одного из действующих лиц итальянской комедии и пантомимы. Вот названия этих лиц: *Pantalon*, *Polichinello*, *Colombina* etc.

§ 660. Для нас это название звучит не особенно привлекательно, но французы на этот счет не отличаются такой щепетильностью. Так, мы употребляем немало французских слов, особенно для обозначения предметов дамского туалета, потому что, будучи переведены буквально, они сделались бы совсем неудобными для употребления.

¹ Начало этой песенки такое: *Le pantalon / De Toïnon / N'a pas d'fond*. — *Прим. ред.*

§ 661. Первая самостоятельная часть куплета, т. е. первая фигура его, называется *chaîne anglaise entière*, целая английская цепь. Лист XIV. Первая линия I и II.

Цепью, *chaîne*, называют в танцах такие фигуры, в которых танцующие попеременно подают друг другу то правую, то левую руку.

Существуют различные *chaînes*, например: *chaîne anglaise*, *chaîne des dames*, *chaîne en trois*, *en quatre*, *en six*, *en huit*, смотря по числу участвующих в ней лиц; затем — *grande chaîne*, *chaîne en ligne*, *chaîne aux bras*, *tour de chaîne* etc.

Если нарисовать передвижение танцующих (исполняющих эту фигуру) на полу или же в уменьшенном виде на бумаге, то, действительно, получается подобие цепи, а подачею рук образуется настоящая цепь. В этом можно легко убедиться, остановив танцующих в момент подачи рук.

Эта цепь называется английской, *anglaise*, потому что она, говорят, изобретена англичанами. В английских описаниях кадрили первый куплет носит название *Pantalon*, а первая фигура — *right & left*, вправо и влево.

Chaîne des dames называется в этих описаниях *Ladies-chain*, а *demi-chaîne anglaise* — *half right and left*, половина вправо и влево.

Chaîne эта носит название *entière*, целой, потому что исполняется танцующими до места *vis-à-vis* и назад, до своего собственного места. Из самого названия *chaîne*, цепь, явствует, что в этой фигуре следует подавать друг другу руки, хотя в настоящее время это во многих местностях уже вышло из моды. Если подать во время прохождения своему(ей) визави правую руку, а своему партнеру¹ (*partenaire*) левую, то фальшивый поворот делается совершенно невозможным; если же обходятся без подачи руки, то можно очень легко ошибиться в повороте, повернувшись к даме спиной. Поэтому преподавать эту фигуру следовало бы всегда с подачей рук, чтобы сделать ее понятной ученикам.

С этого места мы, чтобы облегчить читателю ориентирование между фигурами, будем помещать вначале линии число тактов следующей фигуры.

¹ Партнерами мы называем по отношению друг к другу лиц, танцующих в одной паре.

8 тактов: первая и противоположная ей пары меняются местами, причем кавалеры подают правую руку выходящим к ним навстречу дамам, а затем подают своим дамам левую, на что в совокупности требуется 4 такта, лист XIV, рис. I.

До сих пор это только половина *chaîne anglaise* и лишь через повторение ее, с возвращением танцующих обратно, на свои места, фигура делается целой, *entière*, — на какое повторение тоже требуется 4 такта, лист XIV, рис. II.

Примечание. Эта вторая половина изображена нами сокращенно, по системе А. Фрейзинга.

При подаче руки следует постоянно иметь в виду, что все движения рук должны быть закруглены и что нужно смотреть на ту особу, которой подают руку, как бы собираясь с нею заговорить, §§ 312–319.

4 такта: *balancé* III.

§ 662. Une *balance* значит весы; *se balancer* — как бы поддерживать равновесие, покачиваясь из стороны в сторону.

Многие пишут это выражение, как танцевальную фигуру, в повелительном наклонении: *balancez*. Такой способ письма этой фигуры верен в том случае, когда это выражение употребляется в смысле командного слова; но как название фигуры, наподобие *chaîne*, *promenade*, *tour de main*, оно должно быть именем существительным, а потому его следует писать *balancé*, так же как мы, например, пишем *traversé*, *croisé* и т. д.¹

В первое время изображения этой фигуры ее танцевали действительно покачиваясь на месте, как это, например, и в настоящее время еще делается в *balancé sur place* и *demi-balancé*. Когда было в моде делать изысканные шаги, для *balancé* употребляли обыкновенно *des pas tendus*, *des pas de Zéphire* etc.; но теперь почти везде делают только 1 *chassé* и 2 *pas élevés* вправо и влево, что, собственно говоря, не составляет *balancé*.

§ 663. Многие при исполнении этой фигуры делают, ничуть не подозревая этого, очень грубую ошибку.

Кадриль в целом представляет собой как бы разговор, беседу участвующих. Само собой разумеется, что вы не повер-

¹ В *balancé* в начале XIX века использовалось наибольшее количество разнообразных и сложных связок по сравнению с другими элементами кадрили. — *Прим. ред.*

нетесь спиной к лицу, с которым вы разговариваете, а, наоборот, будете смотреть на него.

При *balancé* же, исполняемом с помощью *chassés*, большинство, вместо того, чтобы идти вправо, идут вкось вперед и таким образом оборачиваются друг к другу спиной, совершенно не сознавая, что это бесспорно неуместно в танцах. Нужно принять за правило во время танцев всегда оборачиваться лицом к тому, с кем танцуют, так чтобы можно заговорить с этой особой.

4 такта: *tour de main*. IV.

Круг, т. е. пара, делает круг на месте, подав друг другу правую руку.

§ 664. В настоящее время почти везде принято подавать обе руки, хотя правильнее подавать только одну руку, потому что фигура называется *tour de main*, а не *tour des mains*¹.

Верность нашего утверждения подтверждается еще тем, что фигура эта требует всего 8 шагов, т. е. ходebных шагов, потому что она исполняется в 4 такта и длина танцевального ходebного шага должна равняться длине ступни.

Таким образом, если подать только одну руку, то вы вернетесь как раз на ваше место; если же подать обе руки, то 8 шагов дадут полтора круга, и вы должны миновать свое место.

То же самое происходит, если исполнить эту фигуру правильными *chassés*.

8 тактов: *chaîne des dames entière*, полная цепь дам. V и VI.

§ 665. Обе дамы выходят на середину и подают друг другу правую руку, затем каждая дама подает своему визави левую руку, принимая от него левую же, причем он так поворачивается с дамой, чтобы вернуться на свое место, и оба опять смотрят в середину каре.

Эта половина фигуры требует 4 такта; с окончанием второй половины дама оказывается опять на своем месте.

При этом кавалеры не должны ждать на своих местах, чтобы дамы подали им руку, они должны начать одновременно с дамами, отойти немного вправо, а затем выйти к дамам навстречу, так чтобы можно было удобно подать руку.

¹ Большинство танцевальных учебников XIX века, в том числе и ранних, как раз указывают название *tour de[s] mains* и описывают вращение за обе руки. — *Прим. ред.*

4 такта: *demi-promenade*, VII, прежде называвшаяся также *queue de chat* — тоже одно из выражений, неохотно переводимых.

§ 666. Кавалер берет правой рукой правую руку дамы, а *сверху* — левой рукой левую руку дамы. Правая рука потому должна находиться внизу, чтобы кавалер поддерживал руку своей дамы, а не дама руку кавалера.

Выражение *demi* (пол) показывает, что фигура исполняется только до места *vis-à-vis*. Чтобы вернуться на свое место, теперь следует:

4 такта: *demi-chaîne anglaise*, VIII, — чем в контрдансе и заканчивается первый куплет.

§ 667. В кадрили все эти фигуры повторяются еще раз второй партией, т. е. 3-й и 4-й парами.

ВТОРОЙ КУПЛЕТ. ЛЕТО (L'Été) (Лист XIV, вторая линия)

Утверждают, что название этого куплета взято из той же шансонетки, мотив которой послужил для музыкальной композиции кадрили¹.

§ 668. Порядок расположения фигур этого куплета был часто предметом разногласия между преподавателями танцев. Наиболее распространенная и существующая более 200 лет² формула расположения фигур этого куплета — следующая: «*En avant deux et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversée, chassé à droite et à gauche, retraversée, balancé et tour de main*».

По такому письменному изложению этого куплета музыка его должна была бы состоять из 28 тактов, чего в действительности нет и не может быть, так как против этого восстает естественное чувство такта.

Уже Гардель и Блазис указали на недостатки этой формулы и старались исправить ее таким образом, что выпускали или первое *chassé à droite et à gauche*, или же *balancé*. (*Manuel*

¹ Название этой фигуры связано с котильоном *Pas d'Été*, пользовавшимся большой популярностью в Париже в конце XVIII века. Под музыку этого танца и была позже создана фигура *l'Été*. — *Прим. ред.*

² На момент публикации этому танцу не может быть более 90 лет. — *Прим. ред.*

de la danse par Blasis, revu par M. Garde, p. 362. Paris. Librairie de Roret 1830.)¹

Причина разногласия — неверная расстановка запятой и употребление союза *et*. Если вместо *retraversée, balancé et tour de main* написать: *retraversée et balancé, tour de main*, то все легко разъясняется. В таком случае *retraversée* должно быть так связано с *balancé*, чтобы для обеих фигур в совокупности требовалось лишь 4 такта, причем оставшаяся на своем месте особа делает во время обратного перехода своего партнера *balancé*, за которым следует *tour de main* уже в следующих 4 тактах².

Наиболее выдающиеся преподаватели танцевального искусства так и объясняют эти фигуры, и таким же образом они объяснены в катехизисе танцевального искусства Клемма.

§ 669. Там, где принято делать *balancé-chassé* (§ 609), этот куплет танцуют по нижеследующему расположению, потому что фигуры при исполнении их невольно располагаются танцором в этом порядке, почему он и может быть рекомендован. После восьмитактного вступления начинается первая дама со своим *vis-à-vis* (§ 637):

4 такта; *en avant-deux et en arrière*, I, вперед и назад. Затем следует:

4 такта: *chassé à droite et à gauche*, вправо и влево, II.

При этом не следует забывать вернуться назад на свое место, потому что иначе не хватит места для исполнения следующей фигуры.

Многие имеют обыкновение делать *chassé* левой ногой до середины, что неправильно и может быть употреблено лишь в том случае, если четырехугольник, образуемый танцующими, очень велик.

4 такта: *traversée*, переход, III. Проходят по дугообразной кривой до места *vis-à-vis*, оставаясь все время к нему лицом.

4 такта: *chassé à droite et à gauche au milieu*. *Chassé* вправо и влево, до середины, IV. Так как за этой фигурой следует не *traversée*, а *balancé-chassé*, то надо стараться левым *chassé*

¹ [Blasis, 1830]. — *Прим. ред.*

² Именно такой вариант этой фигуры приводится в большинстве ранних описаний. — *Прим. ред.*

достичь середины, так как иначе вы не успеете вернуться вовремя на ваше место¹.

4 такта: *balancé* со своей дамой, V.

Правила танцевального искусства требуют, чтобы балансирующие стали сперва друг против друга, а затем танцевали вправо и влево; но так как *balancé* начинают не всегда с одного и того же места, то иногда танцующие ошибаются в выборе направления, по которому следует проходить.

4 такта: *tour de main* — назад, до своего места, VI.

После того как первая дама со своим визави протанцевала фигуру, первый кавалер танцует со второй дамой; затем третья дама танцует с четвертым кавалером и, наконец, четвертая дама — с третьим кавалером.

§ 670. С некоторого времени вошло в моду почти при каждом *en avant deux* кланяться. Это совершенно лишнее.

Сделать поклон своим визави или партнеру перед танцем и после него имеет смысл и может быть рекомендовано, но кланяться каждую минуту во время танца так же нелепо, как, например, ежеминутно кланяться во время визита.

В *quadrille à la cour* и ей подобных кадрилиях такого рода поклоны уместны, потому что в этом случае вся композиция аранжирована соответствующим образом, и самой музыкой указывается время этих поклонов.

В самых элегантных и образцовых салонных танцах, в мэнуете и гавоте, тоже употребляются поклоны лишь в начале и в конце танца: один делается — зрителям, а другой — партнеру.

ТРЕТИЙ КУПЛЕТ. КУРИЦА (*La Poule*)

(Лист XIV, линии 2 и 3)

Название это приписывают тому, что в оригинальной музыке в этом куплете слышался несколько раз крик курицы² — глюк, глюк, глюк.

¹ Другие описания французской кадрили не содержат этого указания. Практика показывает, что вполне возможно перейти на свою сторону за *balancé*. — *Прим. ред.*

² Авторство этой фигуры приписывают Л.-Ж. Кларши (его часто называли просто Жюлиен) (1769–1814). Первоначальная музыка содержала подражание кудахтанью курицы, но впоследствии, когда эту фигуру стали исполнять на музыку в $\frac{6}{8}$, это звукоподражание исчезло. — *Прим. ред.*

Начинают этот куплет, как и второй, первая дама со своим визави. При *traversée* они меняются местами, делая дугу влево, так чтобы можно было подать друг другу правую руку. Некоторые танцоры действительно подают руку¹. Затем по тому же пути делают *retraversée* назад, но не до самого своего места. В 5-м *tempo* подают своему(ей) визави левую руку, а в 7-м *tempo* правую руку — своему(ей) партнеру, чтобы образовать не прямую, а волнистую линию, которая давала бы танцующим возможность свободно глядеть друг на друга. Теперь следует:

4 такта: *balancé en ligne*, III. Начинают дамы и делают 1 *chassé* и 2 *pas élevés* вправо, а затем — влево, вследствие чего кавалеры, в противность обыкновенным правилам, идут сначала влево, а потом вправо.

§ 671. Некоторые танцоры исполняют это *balancé* с помощью 1 *chassé tourné* вперед, с поворотом вправо, и таким же образом возвращаются назад на свое место, что выглядит очень красиво, если хорошо исполняется. Другие делают прежнее оригинальное *balancé-degagé* или *demi-pas de basque sur place*.

При этой последней фигуре не следует забывать, что нужно смотреть на ту особу, к которой вы приближаетесь.

4 такта: *demi-promenade*, IV, — до места *vis-à-vis*.

§ 672. Здесь необходимо обратить внимание на то, чтобы вторая пара исполняла эту фигуру так, как она была объяснена в первом куплете.

Даме визави, начавшей фигуру и находящейся перед *demi-promenade* с левой стороны своего кавалера, нет надобности обойти около него на правую его сторону: она к концу променада просто делает поворот в сторону своего кавалера и тогда опять оказывается с правой стороны его. В продолжение всего променада руки партнеров остаются скрещенными.

4 такта: *en avant deux et en arrière*, V — что, само собой разумеется, исполняется теми самими, которые сделали *traversée*.

4 такта: *chassé à droite et à gauche*, VI.

§ 673. Прежде было в моде вместо этой фигуры делать *dos-à-dos*. Оба идут при этом влево, как бы избегая друг

¹ В ранних версиях кадрили подавали руку на *traversé* и *retraversé*. — *Прим. ред.*

друга и заходят немного за середину; затем, не поворачиваясь, — настолько вправо, чтобы быть в состоянии, проходя один мимо другого, спиной друг к другу, вернуться на свои места.

4 такта: en avant quatre et en arrière, VII, — вперед и назад вчетвером.

§ 674. В этой фигуре, возвращаясь назад, нужно обернуться к даме и глядеть на нее, как бы собираясь с нею заговорить, чтобы не произвести впечатление двух автоматов. Никогда не следует забывать, что вся кадриль составляет как бы беседу и должна походить на нее.

4 такта: demi-chaîne anglaise, VIII, — назад, до своего места. Порядок движения участвующих — тот же, как и во втором куплете¹.

ЧЕТВЕРТЫЙ КУПЛЕТ. LA TRÉNIS

(Лист XIV, линии 3 и 4)

§ 675. Говорят, что куплет этот назван именем знаменитого танцора Трениса², изобретшего его около 1800 года.

В сочинениях, вышедших раньше 1800 года, этот куплет не упоминается, и в настоящее время его во многих странах не танцуют, потому что он слишком сходен со следующим куплетом.

§ 676. La Trénis так часто изменялась, что при исполнении ее почти всегда происходила путаница.

Она исполнялась то с traversé-croisé, то с croisé-traversé, то в форме трех крючков, trois crochets и т. д. В Англии, Норвегии и Ост-Индии нам удалось видеть ее исполненной с присоединением chaîne de dames. Во многих местностях ее танцуют с chassé-croisé и т. д.

Лучше всего пропускать этот куплет совсем. Но все же необходимо показать и объяснить его, чтобы избавить от затруднения тех, которые могут быть поставлены в необходимость танцевать этот куплет в каком-нибудь обществе, где еще сохранилось его употребление.

¹ Имеется в виду, что после первой дамы и второго кавалера танцуют следующие 3 пары в той же очередности. — *Прим. ред.*

² Trénitz (?–1820). О жизни Трениса известно очень мало, неизвестно даже его имя. Он был популярным танцором и ведущим балов в Париже времен Французской революции. — *Прим. ред.*

§ 677. Насколько нам известно, первоначальный вид этого куплета, как он был составлен Тренисом, следующий:

4 такта: *premier couple en avant et en arrière*, I. Первая пара танцует вперед и назад.

Couple и *deux* не одно и то же. Если, например, кавалер танцует со своей визави, то говорят, что танцуют *deux*, но для обозначения их не употребляется слово «пара», употребляющееся в танцах только в смысле двух лиц, изъявивших желание протанцевать вместе целый танец или какую-нибудь самостоятельную часть его, как, например, фигуру в котильоне.

Couple или *paire*?

§ 678. На французском языке слово *couple* употребляется по преимуществу для обозначения двух лиц различного пола, связанных каким-нибудь прочным или же временным отношением, тогда как для обозначения двух существ или предметов одного и того же вида и рода употребляется по преимуществу выражение *paire*: *une paire de bottes* и т. д. Про выражение *en avant paire*, нельзя сказать, чтобы оно было неправильным, но выражение *un couple en avant* употребляется чаще.

Французы одинаково употребляют оба выражения. Они говорят: *un couple d'amis* или *une paire d'amis*; *une paire de cheveux* или *un couple de cheveux*. (*Dictionnaire de Noël et Chapsal.*)¹

4 такта: *premier couple en avant, la dame traverse et le cavalier retourne à sa place*, II. Первая пара вперед, дама переходит на другую сторону и становится с левой стороны своего *vis-à-vis*, в то время как кавалер ее возвращается на свое место.

4 такта: *traversée-croisée à trois*, III. Скрещенный переход 3 участников.

При исполнении этой фигуры нужно помнить, что кавалер, идя к месту своих визави, должен пройти между двумя дамами. Дама, начавшая фигуру, проходит при скрещивании наружной стороной.

4 такта: *retraversé-croisé à trois, jusqu'à sa place*, IV. Скрещенный, обратный переход втроем на свои места.

¹ [Noël, 1826]. — *Прим. ред.*

Кавалер снова проходит между двумя дамами, которые затем тоже возвращаются на свои места.

8 тактов: *balancé et tour de main*, V и VI.

Теперь очередь второй пары; затем начинает 3-я и под конец — четвертая.

§ 679. Часто этот куплет исполняют еще таким образом, что в 3-й фигуре вместо *traversé-croisé* делают *croisé-traversé*, т. е. обе дамы делают сперва *croisé*, а затем *traversé* и повторяют это при обратном переходе, причем они для заканчивания останавливаются посередине, обратясь лицом к своим кавалерам, и здесь исполняют *balancé*. В этой фигуре нужно обратить внимание на то, что начинающая дама при *croisé* проходит внутренней, а при *re-croisé* наружной стороной круга. Этот способ даже красивее первого, потому что линии фигуры отличаются большими выгибами.

§ 680. Существует еще третий способ исполнения этого куплета, настолько вошедший в моду в некоторых странах, что учитель танцев принужден ознакомить с ним своих учеников, рискуя в противном случае потерять их. Ему могут сказать: так, как вы нам показываете эту фигуру, она не танцует на тех балах, которые мы посещаем, такое исполнение ее сделает нас смешными в глазах остальной публики.

Этот способ следующий:

4 такта: *un couple en avant et en arrière*, I, одна пара вперед и назад.

4 такта: *les trois crochets*. Три крючка, II.

Название фигуры соответствует ее рисунку. — Дама обходит кругом танцора и возвращается на свое место; кавалер делает на середине со своей визави *demi-tour de main* правой рукой и остается на середине, повернувшись лицом к своей даме; дама *vis-à-vis*, окончив *tour de main*, тоже останавливается, обернувшись лицом к своему кавалеру.

Большинство исполняет этот круговой ход без подачи руки.

Этот способ исполнения куплета выразителен и красив, но неверен, потому что требует лишь 16 тактов, тогда как музыка содержит их 24.

Он может быть самостоятельным куплетом, но не должен называться именем *Trénis*. Многие называют его *la coquille*, название *les trois crochets* будет правильнее, потому что более соответствует действительному виду фигуры.

ПЯТЫЙ КУПЛЕТ. ПАСТУШКА¹ (*La Pastourelle*) (Лист XV, первая линия)

§ 681. Этот куплет получил такое название потому, что первоначальная мелодия его исполнялась на манер *vilanelle*, пастушеского напева.

4 такта: *premier couple en avant et en arrière*, как в *Trénis*, I.

4 такта: *le même couple en avant; la dame traverse et le cavalier retourne à sa place*, — та же пара опять танцует вперед, и затем дама переходит и становится по левую сторону своего *vis-à-vis*, тогда как ее кавалер возвращается на свое место, II.

8 тактов: *en avant-trois et en arrière, 2 fois*, III. Два раза вперед и назад, втроем.

§ 682. В прежнее время эта фигура называлась *chassé à la visite*, потому что при прохождении с дамами вперед кавалер должен был повернуться к даме, находящейся по его правую сторону, а при возвращении — к даме, находящейся по его левую сторону, как бы собираясь ей что-то сказать, что, конечно, выглядит лучше, чем если все трое, подобно автоматам, двигаются вперед и назад.

§ 683. Перемены ради можно держать руки различным образом и даже дать дамам описать круг, пропуская их под поднятыми руками, как это делается в *Allemande* или *Tyrolienne*, и выглядит очень мило, если хорошо исполняется, но такого рода изменения не обязательны.

8 тактов: *solo V* и *VI*. Оставленный кавалер танцует вперед, назад, вправо и влево на середину.

§ 684. Иногда для этого соло употребляют вместо обыкновенно принятых какие-нибудь другие шаги, даже казацкие (*pas de cosaque*), которые, будучи хорошо исполнены, почти всегда нравятся. Но кто не в состоянии хорошо исполнить такие шаги и должен ограничиваться неловким подражанием, тому лучше совсем воздерживаться от них, чтобы не показаться смешным, но во всяком случае необходимо должны быть выдержаны все 8 тактов.

¹ *La Pastourelle* не встречается в описаниях кадрили до конца 1820-х годов. До середины XIX века на месте четвертой фигуры исполнялась либо *La Pastourelle*, либо *La Trenise*, впоследствии почти исключительно *La Pastourelle*, либо обе фигуры. — *Прим. ред.*

Очень многие делают в этом solo ту ошибку, что идут только вперед, назад и вправо на середину, на что ими употребляется 6 тактов, тогда как всех тактов — 8.

Они опускаюся *chassé* влево на середину и начинают следующую фигуру преждевременно. Некоторые теперь делают поклон в течение последних 2 тактов solo.

Иногда это соло заменяют двумя *tours de main*, причем первое исполняется с дамой *vis-à-vis*, а второе — с собственной дамой.

4 такта: *demi-ronde ouverte à gauche*, VII. — Открытый полукруг влево — до места *vis-à-vis*.

Полукруг этот называется потому открытым, что кавалер ограничивается подачей руки своей даме, не подавая левой руки даме — *визави*.

4 такта: *demi-chaîne anglaise*, VIII, с окончанием которой танцующие оказываются снова на своих местах.

§ 685. Этот куплет нередко повторяют под названием *les grâces*, с тем различием, что соло исполняется на этот раз дамами.

Такое название, по нашему мнению, не подходит к этой строфе, потому что греческая мифология говорит о трех грациях, названных у Гезиода: Аглаей (блеск), Талией (зеленеющая) и Евфросией (веселость).

Вернее было бы, например, такое название: *pastourelle* с дамским solo.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КУПЛЕТ. LA FINALE

(Лист XV. Линии 2, 3 и 4)

§ 686. Название куплета определяется его положением в конце танца. Исполняется он очень различно¹.

§ 687. К наиболее употребительным начальным фигурам этого куплета принадлежит перемена дам.

Эта фигура называется иногда также *la rose à quatre*.

¹ Исторически именно последнюю фигуру кадрили чаще всего варьировали. К концу XIX века существовало множество различных вариантов последней фигуры. Зачастую дирижер кадрили изобретал новые фигуры прямо во время танца. Последняя фигура, в отличие от предыдущих, как правило, включала элементы, исполняемые всеми танцорами одновременно, а не по очереди. Среди вариантов, которые приводит Цорн, нет тех, которые были популярны в начале XIX века. — *Прим. ред.*

Название *rose*, роза, эта фигура получила благодаря своему сходству с розой, но в действительности такое сходство является лишь в том случае, когда эта фигура исполняется по крайней мере 4 парами. Если нарисовать путь дам, то получится рисунок, напоминающий розу. При двух парах незначительное сходство почти совсем теряется, тогда как при 8-ми парах оно довольно заметно.

ПОЗА (La Rose)

§ 688. Двумя парами, *en deux couples*. Лист XV, первая половина второй линии.

4 такта: *en avant-quatre et en arrière*, I.

4 такта: *changement des dames*, II.

4 такта: *en avant-quatre et en arrière*, III.

4 такта: *reprise des dames*, IV.

§ 689. При перемене дам кавалер должен подходящую к нему с левой стороны даму провести $\frac{3}{4}$ круга влево. Если в розе участвуют только две пары, то навстречу кавалеру выходит дама визави; если же в этой фигуре участвуют 4 пары (*rose à huit*), то навстречу первому кавалеру выходит в первый раз 4-я дама.

§ 690. В этой фигуре может принять участие произвольное число пар, но для каждой пары требуется в музыке 4 лишних такта, а так как число пар должно быть всегда четное, то фигура всегда заканчивается целым музыкальным коленом в 8 тактов.

Затем сюда обыкновенно вставляют второй куплет *l'été*.

Почему именно этот куплет? Таков каприз моды.

После повторения второй строфы танцуют опять розу и т. д., пока все пары не приняли участие.

§ 691. Иногда кавалер позволяет себе подшутить над своим визави и в тот момент, когда нужно меняться дамами, вместо того, чтобы отпустить свою даму, вдруг поворачивается с нею и возвращается назад на свое место.

Такая шутка дозволительна с хорошими знакомыми, но едва ли уместна, если вы мало или совсем незнакомы с вашим визави. Эта шутка должна быть повторена 2 раза, чтобы получилось 16 тактов, потому что другие в том же ряду могут в это время танцевать розу или галоп.

§ 692. Если желают употребить в этой фигуре галоп, то следует держать даму, как в вальсе, причем кавалер начинает левой, а дама правой ногой.

4 такта: пара делает 3 *chassés simples* и 1 *fouetté* по направлению к середине и то же самое назад, I. Лист XV, вторая половина второй линии. (См. §§ 478–482 включительно и упражнения 59 и 60.)

4 такта: *traversée à quatre avec un demi-tour au milieu* в позе вальса, II.

При исполнении этой фигуры можно, по усмотрению, повернуться вправо или влево, 1 или 2 раза — лишь бы это было сделано ловко, под такт и никому из танцующих не помешало.

В обыкновенном *traversée à deux* пары расходятся влево, т. е. каждая берет влево, пропуская пару визави с правой стороны. В галопе пары расходятся вправо, что обусловливается вальсовой позой пар. Затем снова следует:

4 такта: *en avant quatre et en arrière*, III, а далее:

4 такта: *retraversée à quatre* в позе вальса, IV.

Как бы эту фигуру ни танцевали: будет ли это роза, вышеупомянутое подшучивание или галопирование, — этим ничуть не изменяется вставленный второй куплет, объясненный нами выше, и при повторении нужно всегда соблюдать то же самое расположение фигур.

Если при галопе поворачиваться вправо, как то обыкновенно принято, то получится фигура, представленная на рис. II; *pas de galop*, лист XV; если же при галопе в позе вальса, придерживаясь того же направления, поворачиваться в противную сторону — *à l'envers (à rebours)*, то получится фигура, изображенная нами на рис. IV.

MOULINET DES DAMES

§ 693. Вместо вышеприведенной заключительной строфы может быть исполнена следующая прелестная композиция, очень распространенная в северной Германии. Но эта композиция может быть исполнена только 4 парами.

4 такта: *chassé-croisé à huit*. Все дамы идут влево вбок, а все кавалеры вправо вбок, причем при *croisé* кавалерам следует всегда проходить сзади дам. Встречающиеся взглядывают

друг на друга и делают *demi-balancé*, состоящее из *dégagé* — шага вправо и влево или же влево и вправо.

4 такта: *recroisé à huit*. Возвращение по тому же пути и *demi-balancé* с партнером.

4 такта: *moulinet des dames*. Дамы подают друг другу правую руку, образуя вращающийся около своей оси крест и, сделав полный поворот, остаются еще на некоторое время в таком положении.

4 такта: *demi-balancé en moulinet et demi-tour de main*. Оставленные кавалеры принимают левой рукой левую руку дам и, таким образом, присоединяются к кресту дам.

Все, оставаясь на местах, делают половину *balancé*, после чего дамы, сделав половину *tour de main* левой рукой, уходят с середины, а кавалеры этим самым *tour de main* занимают ее.

8 тактов: *grande promenade*. Каждый кавалер дает своей даме правую руку, в которую та вкладывает свою правую, и все пары двигаются кругом вправо, пока не придут на свои места. Затем следует повторение целого второго куплета.

24 такта: после четырехкратного повторения всего сочетания фигур, включая и *lété*, в 5-й раз¹ танцуют 24-тактный финал, а для большего променада каждый кавалер подает своей даме правую руку, чтобы проводить ее на ее место.

Если желают еще продлить финал, то выпускают 5-е повторение и исполняют одну или несколько из вышеописанных фигур.

§ 694. Что касается этих фигурных комбинаций, то на этот счет нельзя дать никаких обязательных предписаний, так как здесь все зависит от усмотрения распорядителя, который сам, в свою очередь, должен сообразоваться с числом танцующих, их умением, размерами помещения и временем, которым он может располагать.

Учитель танцев может, конечно, изучить со своими учениками какой-нибудь финал, но, дирижируя в многочисленном собрании, он и сам принужден сообразоваться с обстоятельствами.

Иногда случается, что тут же импровизованные фигуры очень хорошо удаются, а иногда не выходят даже предварительно изученные фигуры.

¹ $24 + 24 = 48$, что, повторенное четыре раза, дает 192, да еще 24, итого — 216 тактов.

GRANDES RONDES etc.

8 тактов: *grande ronde à gauche et à droite*. Большой кругоход влево и вправо. Лист атласа XV, третья линия, I и II.

Все танцующие подают друг другу руки, чтобы образовать замкнутый круг, делают $\frac{1}{8}$ поворота влево, ставят правую ногу в 3-ю переднюю позицию и идут 6-ю ходячими шагами или 3-мя *chassé* влево по кругу.

Во время 7-го и 8-го тактовых слогов все поворачиваются вправо и повторяют кругоход в правую сторону.

4 такта: *les dames au milieu et de retour*, III. Все дамы отправляются на середину с помощью 1 *chassé-tourné* вправо и теми же шагами возвращаются назад на свои места.

4 такта: *les cavaliers vont au milieu et y font un demi-balancé sur place*, IV. Все кавалеры делают *chassé-tourné* на середину и там, обратясь к своим дамам, — *demi-balancé* на месте, которое исполняется также дамами на своих местах. Это *demi-balancé sur place* состоит из *dégagé* на правую ногу, приведения левой ноги в 3-ю заднюю позицию, после чего все движение повторяют еще раз влево, что требует 2 тактов, т. е. 4 тактовых слогов.

8 тактов: *balancé-chassé à vos places et tour de main* обыкновенно принятыми шагами, V и VI.

4 такта: *demi-chaîne à huit* — полуцепь ввосьмером, VII.

Каждый кавалер оборачивается к своей даме, а дама — к своему кавалеру, готовясь при первом шаге дать ему правую руку.

§ 695. При исполнении этой фигуры часто ошибаются, хотя она не трудна, если только верно стать и верно начать.

Кавалеры должны помнить, что первый раз им следует идти внутри круга, а именно змеистой линией по тому направлению, по которому будет направлен взгляд, если стать правильно, так чтобы кавалер при первом шаге мог подать своей даме правую руку, следующей даме — левую и т. д., пока он опять не встретится со своей дамой, что должно произойти на половине круга.

Дамы одновременно исполняют то же движение, с той только разницей, что они идут вначале вне круга.

Если эта фигура исполняется 4-мя парами, то на исполнение полуцепи идет 4 такта; если же число пар больше 4,

то требуется ровно столько тактов, сколько пар участвует в фигуре.

§ 696. Так как все фигуры кадрили сложены и рассчитаны для 4-х пар, то для *demi-chaîne à huit* были предоставлены лишь 4 такта.

Если распорядитель скомандует, или, вернее, провозгласит *chaîne entière*, то под этим следует понимать целую цепь, в которой после первой встречи со своей дамой на половине круга не останавливаются, а продолжают фигуру до своего места, вследствие чего для исполнения фигуры требуется двойное число тактов.

4 такта: *promenade finale*, заключительный променад, т. е. круговод (прогулка), VIII.

§ 697. Назначение этой фигуры — дать возможность кавалеру провести свою даму на то место, которое она занимала до приглашения на кадрили. Кавалер предлагает своей даме правую руку, а дама вкладывает в нее кисть своей левой руки, и оба направляются обыкновенными ходячими шагами к известному месту, причем их прогулка, конечно, не ограничивается каким-нибудь определенным числом музыкальных тактов.

§ 698. Этот финал и употребляется обыкновенно. Но иногда его значительно растягивают, что вполне зависит от распорядителя танцев.

§ 699. Теперь не в моде в продолжение кадрили выкрикивать или командовать каждую отдельную фигуру; но так как при увеличении финального куплета вводятся произвольные фигуры, то и является необходимость провозглашать их, что поэтому и практикуется.

§ 700. Можно было бы ожидать, что только танцоры, прошедшие хорошую школу, берут на себя управление заключительными фигурами, но в действительности, к сожалению, эту задачу берут на себя нередко такие господа, которые, хотя и имеют очень высокое мнение о своем искусстве дирижировать, но на деле обнаруживают столь скудные познания, что оказываются незнающими даже настоящие названия фигур, не говоря уже об их сочетаниях. Такие распорядители командуют или, вернее сказать, выкрикивают во все горло, что им придет в голову, гоняют танцующих, как овец, и когда наконец все перепуталось до такой степени, что никто из участвующих ничего уже больше не понимает, они вдруг командуют:

cherchez vos dames, — и танцоры, смеясь, выпутываются из беды как знают.

Чтобы дать понятие о хорошем финале, мы здесь приведем несколько заключительных фигур, которые можно расположить в любом порядке, по собственному усмотрению.

16 тактов: chaîne et chaîne de retour.

§ 701. Chaîne делают, как обыкновенно, до встречи со своим партнером, подают друг другу правую руку и делают еще — demi-tour de main. Так как, начиная chaîne, подают правую руку, причем все кавалеры стоят внутри круга, то через половину tour de main кавалеры оказываются вне его, а дамы, наоборот, входят внутрь, и все смотрят в ту сторону, откуда пришли. По этому направлению все теперь исполняют chaîne de retour (т. е. обратную цепь), пока не вернутся на свои места.

Число тактов рассчитано, по обыкновению, на 4 пары, а именно: 4 такта — на первую полуцепь — до встречи с партнером; 2 такта — для половины tour de main и 2 такта — на паузу, чтобы дать время всем верно стать для одновременного обратного шествия; 4 такта для chaîne de retour и 4 такта для последнего круговорота, tour de main, на свои места.

Если в фигуре участвует более 4 пар, то длина паузы, т. е. продолжительность выжидания танцующими, соразмеряется с числом оставшихся музыкальных тактов.

8 тактов: balancé et tour de main. Этой последней фигурой дается возможность запоздавшим и неопытным танцорам оправиться и приготовиться к следующей фигуре.

§ 702. Les lignes obliques. Косые линии. Для 4 пар.

Руки скрещивают, как для променада (§ 666).

Первая пара поворачивается в сторону третьей пары, а вторая — в сторону четвертой, образуя две параллельные косые линии.

4 такта: en avant 8 et en arrière. Вперед и назад восьмером.

4 такта: changement des dames. Перемена дам.

Исполнением этой фигуры первая дама приводится на третье место, вторая — на четвертое, третья — на первое, а четвертая — на второе.

Теперь пара, стоящая на первом месте, поворачивается влево, к паре, стоящей на четвертом месте, а пара, стоящая на втором месте, оборачивается к паре, стоящей на третьем месте, и все снова делают:

4 такта: en avant-huit et en arrière.

4 такта: changement des dames. После исполнения этой фигуры все дамы оказываются на местах своих визави.

Затем все пары снова поворачиваются, как раньше: первая пара — к третьей, вторая — к четвертой и делают:

8 тактов: en avant-huit и т. д. и в конце опять то же самое.

8 тактов: en avant-huit и т. д., первая пара — к четвертой, вторая — к третьей, вследствие чего все дамы возвращаются на свои места.

Если эта фигура хорошо исполняется, т. е. если сохраняется прямизна линий и т. п., то это выходит очень красиво, но гораздо красивее выходит эта фигура, если в ней участвуют 8 пар.

§ 703. Здесь нужно заметить, что в случае участия восьми пар не следует провозгласить en avant-seize, а по-прежнему, en avant-huit, потому что, как уже было сказано выше, все фигуры составлены только для четырех пар.

Если изменять названия фигур соответственно числу участвующих, то пришлось бы также говорить: en avant-douze, en avant-vingt etc.

ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ КРУГОХОДЫ (Les rondes opposées)

(Лист XV, четвертая линия)

§ 704. В этой фигуре может участвовать любое число пар, но оно не должно быть менее восьми, так как в таком случае внешний круг будет слишком мал.

4 такта: les dames au milieu, I.

Все дамы делаю chassé-tourné по направлению к середине, повертываются вправо к своим кавалерам и затем делают demi-balancé sur place, причем они подают друг другу руки, чтобы образовать замкнутый круг, повернувшись спиной к середине.

§ 705. Если такой замкнутый круг исполняется только дамами или же только кавалерами, то правую руку подают ладонью кверху, а левую — ладонью книзу.

При первом шаге балансирования, который делается вправо, следует подать правую руку; при шаге же влево вкладывают левую руку в протянутую вам правую, чем, наконец, и замыкается круг, II.

4 такта: les cavaliers s'approchent, II.

Все кавалеры делают два маленьких шага вперед и исполняют *demi-balancé sur place*, образуя при этом, подав друг другу руки и повернувшись лицом к дамам, внешний замкнутый круг.

8 тактов: *rondes opposées à gauche*, III. Противоположные кругоходы влево.

Так как кавалеры стоят лицом к дамам, то круговые движения оказываются противоположными. Это выглядит очень красиво, если совершается в стройном порядке и участвующие не путаются и не толкаются.

§ 706. Аккуратность в исполнении шагов и выдерживание такта облегчают исполнение всякой фигуры и отнюдь не затрудняют оное, как многие ошибочно полагают.

При исполнении в 8 тактах эта фигура выглядит красивее, нежели при 4 тактах.

8 тактов: *rondes opposées à droite*. Противоположные кругоходы вправо, IV.

8 тактов: *balancé et tour de main*, V и VI. Теперь следует повторение строфы:

4 такта: les cavaliers font *chassé-tourné au milieu pour se donner les mains!*

4 такта: les dames s'approchent.

16 тактов: *rondes opposées à gauche et à droite*.

8 тактов: *balancé et tour de main*.

ГИРЛЯНДА (La Guirlande)

§ 707. Число участвующих в этой фигуре ограничивается только размерами помещения.

4 такта: les dames en avant pour former une ronde. — Дамы выходят вперед, чтобы составить круг.

Все дамы выходят на середину с одним *pas chassé* и 2 *pas élevés* или же 4 маленькими шагами, не оборачиваясь, и подают во время одного *demi-balancé* друг другу руки, чтобы образовать замкнутый круг.

4 такта: les cavaliers vont en avant pour former la guirlande. Кавалеры выходят вперед, чтобы образовать гирлянду.

Кавалеры становятся с левой стороны своих дам и подают друг другу руки, протягивая их между руками дам таким

образом, чтобы их, кавалеров, руки были скрещены над руками дам. Это, собственно, и называется гирляндой.

4 или 8 тактов: *guirlande, ronde à gauche!*

Так переплетенные между собой все делают кругоход влево, пока первый кавалер первой линии, т. е. передовой танцор, не очутится около середины второй стороны четырехугольника.

4 или 8 тактов: *ouvrez la guirlande!* — Разверните гирлянду.

Передовой танцор и его дама освобождают только левую руку и отводят назад свой фланг (линию), тогда как другой фланг продолжает кругоход, пока не развернется в прямую линию и не закончится соответствующее музыкальное колено.

4 такта: *traversée des dames.* Переход дам.

Кавалеры поднимают руки настолько высоко, чтобы дамы могли пройти под ними на противоположную сторону, чем образуется так называемая английская колонна или, вернее сказать, аллея, т. е. такое положение танцующих, при котором все дамы располагаются в линию с одной стороны вдоль зала, а кавалеры против них в такой же линии. См. § 902.

Теперь следует: *l'été général.*

Все участвующие исполняют второй куплет: *en avant tous et en arrière, chassé à droite et à gauche, traversée, chassé à droite et à gauche, retraversée, tour de main.*

При исполнении этого куплета следует помнить, что второе *chassé à gauche* должно быть исполнено не на середину, а назад, за чем следует настоящее *traversée*, после которого сейчас же исполняют *tour de main* со своей дамой, которая в это время стоит *vis à-vis* к своему кавалеру, и все заканчивается построением парами колонны, чтобы иметь возможность перейти к заключительному променаду, полонезу или гроссфатертанцу¹.

¹ Гроссфатер от нем. *Grossvater* — дедушка, танец, введенный в России Петром I. В те времена он состоял в том, что колонна пар во главе с Петром проходила променадом, как в полонезе. Петр задавал фигуры, которые остальные должны были повторять за ним, постепенно музыка ускорялась, а фигуры становились все сложнее до тех пор, пока за Петром уже не успевал почти никто. О гроссфатере в XIX веке известно довольно мало. Танец с таким же названием описывается в качестве завершающего танца в 7-м издании «Катехизиса» Б. Клемма [Klemm, 1910]. Неизвестно, был ли этот гроссфатер как-либо связан с танцем петровского времени или это случайное совпадение названий. — *Прим. ред.*

§ 708. Если число участвующих настолько значительно, что помещение не позволяет образовать одну гирлянду, то можно образовать две. В таком случае первая пара первой линии и первая пара второй линии (на левом фланге) должны при клике: *ouvrez!* освободить свою левую руку и отодвинуться назад, образовав две расположенные одна против другой гирляндные линии.

Затем исполняется второй куплет, *l'été*, сначала всеми дамами, а потом всеми кавалерами, причем необходимо помнить, что при втором *chassé à gauche* следует танцевать на середину и исполнить с партнером *balancé* и *tour de main*.

ПОЛОНЕЗ (La Polonaise)

Лист XVII

Примечание. Чтобы облегчить читателю понимание планового рисунка на таблице XVII, — нижняя сторона чертежа принята за первую сторону зала, подобно тому, как и для всех плановых рисунков театральных танцев.

Музыка в $\frac{3}{4}$ такта. М. М. 80 = ♩

Ритм должен отмечаться шагами.

§ 709. Начинают правой ногой. Шаги для полонеза исполняются следующим образом: при первой четверти такта нога скользит вперед на пальцах, описывая дугообразную кривую до четвертой позиции, с соответствующим сгибанием колен и грациозным наклоном корпуса вбок. В течение второй и третьей четвертей такта делаются два немного меньших повышенных шага вперед.

§ 710. Полонез, собственно говоря, не танец, а прогулка или торжественное шествие, назначение которого состоит в том, чтобы дать возможность хозяйке дома, невесте, обрученной или какой-нибудь почетной даме, представляющей хозяйку дома, приветствовать гостей и просить их принять участие в танцах. Это исполняется следующим образом: вскоре после того, как музыка заиграла, почетная дама проходит со своим супругом, женихом, отцом или каким-нибудь другим почетным кавалером вдоль ряда гостей, слегка кланяясь им, что, разумеется, делает и ее кавалер, причем гости попарно присоединяются к шествию, пока, наконец, все не примут в нем участие.

§ 711. Так как этот танец не труден и не утомителен, то следовало бы, особенно на частных вечерах, всем присутствующим кавалерам, даже и преклонного возраста, исполнить долг вежливости по отношению к дамам — принять любезно в нем участие.

§ 712. Прежде было в моде во время полонеза менять даму или уступать ее другому кавалеру, не имеющему дамы, что теперь употребляется уже сравнительно редко.

§ 713. Если ни одна из присутствующих дам не имеет неоспоримого права на почетное первенство (как то бывает на публичных балах), то передовому танцору (*cavalier conducteur*) или распорядителю следовало бы всегда постараться предоставить эту честь пожилой даме.

§ 714. Следовало бы всегда открывать бал этим прекрасным, исполненным значения танцем, как бы освящающим бал.

§ 715. Следовало бы и кончать бал полонезом. Но тогда поклоны делаются в конце полонеза и имеют значение прощального приветствия.

Для заканчивания бала можно вместо полонеза сыграть какой-нибудь марш со скоростью $M. M. 92 = \text{♩}$

Разные захождения и фигуры не являются в полонезе существенной частью и вполне зависят от распорядителя (руководящей пары), сообразующегося с размерами помещения, числом участвующих и полученным ими танцевальным образованием.

§ 716. Старинные и более современные сочинения по танцевальному искусству содержат массу фигур полонеза, частью с рисунками, частью без них. Многие из них очень хороши. Мы не можем включить все эти фигуры в нашу «Грамматику», так как это слишком увеличило бы ее объем, и потому приводим здесь лишь наиболее употребительные.

1-я фигура. *Grande promenade*, большая прогулка Лист XVII, рис. I.

Присутствующие попарно присоединяются к передовой паре и, следуя за нею, обходят один или два раза зал, пока передовой танцор не найдет число пар достаточным для образования других фигур.

2-я фигура. *Colonne à deux*. См. § 900 и лист XVII, рис. II.

Все пары следуют за руководящей парой вдоль залы, по середине, до первой его стороны, где колонна разделяется

таким образом, что кавалеры следуют за первым (руководящим) кавалером влево, а дамы — за первой дамой вправо кругом вдоль соответствующих сторон зала, чтобы в точке отправления снова соединиться в одну парную колонну, *colonne à deux*, и опять пройти по середине вдоль зала.

На листе атласа XIII показано, а в §§ 632 и 635 объяснено, какая сторона зала считается первой.

3-я фигура. *Premier couple à gauche, second à droite etc.*, рис. III.

Дойдя до первой стороны зала, первая пара заворачивает влево, а вторая — вправо и т. д.; разделившиеся пары идут вдоль зала и соединяются у второй, противоположной стороны его и образуют двухпарную колонну.

§ 717. Почему первая пара должна завернуть влево?

При преподавании, особенно в учебных заведениях, учитель расставляет учеников в военном порядке, в линию, помещая самого высшего на правом фланге и распределяя других по росту так, чтобы на левом фланге стоял низкорослый танцор. Такое расположение нравится глазу и облегчает обзор учеников.

Таким образом, если полонез или марш начинается самой низенькой парой, то, повернув влево, она и в двухпарной шеренге окажется с левого фланга (крыла), имея на первом фланге более высоких танцоров. При четырехпарной шеренге, т. е. когда приходится идти в шеренге восьми особам, порядок расположения танцоров по росту делается еще явственнее.

4-я фигура. *Colonne à quatre*. Двухпарная колонна, рис. IV.

Построенная по две пары в шеренгу (см. § 898) колонна проходит по середине вдоль зала до первой стороны его и затем заворачивает.

5-я фигура. *Quatre à gauche, quatre à droite*, т. е. 1-я шеренга влево, 2-я — вправо, рис. V, — чтобы при встрече образовать колонну в 4 пары.

6-я фигура. *Colonne à huit*, четырехпарная колонна, рис. VI.

Эта колонна проходит также вдоль зала, по середине его. Дойдя до первой стороны зала, колонна разделяется на двое, по 2 пары, которые идут вдоль зала и затем снова соединяются в одну колонну по две пары.

7-я фигура. *Colonne à quatre*, рис. VII.

Дойдя до первой стороны зала, она разделяется на 2 колонны, по одной паре, поворачивающие одна — вправо, а другая — влево, чтобы на второй стороне зала снова встретиться для исполнения следующей фигуры.

8-я фигура. Рис. VIII. *Passage de la première demi-colonne*.

Полуколонна, водимая первой парой, остается замкнутой, т. е. каждый кавалер ведет свою даму за руку; другая же полуколонна раскрывается, т. е. каждый кавалер настолько отходит от своей дамы, чтобы идущая им навстречу колонна могла свободно пройти между ними по своему направлению.

Как только последняя пара прошла, кавалеры второй колонны подают снова своим дамам руку.

При встрече полуколонн на первой стороне зала начинают новую фигуру.

9-я фигура. Рис. IX. *Passage de la seconde demi-colonne*. Первая полуколонна раскрывается и пропускает вторую, которая проходит замкнутой.

10-я фигура. Рис. X. *Les dames passent au milieu*. Когда обе полуколонны опять встречаются, дамы проходят по середине колонны, минуя друг друга вправо.

11-я фигура. Рис. XI. *Les cavaliers passent au milieu*. При новой встрече полуколонны кавалеры проходят таким же образом по середине, минуя друг друга вправо.

12-я фигура. *Colonne à deux*, рис. XII.

При следующей встрече танцующие, как в начале полонеза, проходят однопарной колонной вдоль зала, по середине его, разделяясь затем вновь у первой стороны зала.

При повороте дамы оборачиваются лицом на середину зала и подают друг другу во время кругохода руки, кавалеры же при повороте оборачиваются, наоборот, спиной к середине зала и тоже подают друг другу руки.

13-я фигура. *La demi-lune*. — Полумесяц, рис. XIII. Обе линии проходят одна мимо другой *vis-à-vis*, т. е. повернувшись друг к другу лицом, так чтобы кавалеры образовали внутренний, а дамы — наружный круги. Когда все прошли друг мимо друга, кавалеры поворачиваются лицом, а дамы — спиной к середине зала, и затем кавалеры идут по наружному кругу, а дамы — по внутреннему до взаимной встречи для образования змеи.

14-я фигура. Змея, *le serpent*, рис. XIV.

§ 718. Фигура эта может быть исполнена в один ряд, т. е. при расположении танцующих один за другим, или же попарно.

Первый способ предпочтительнее для учебных заведений и школ, где все танцующие или мальчики, или девочки, а другой способ — для балов, в которых участвуют оба пола.

15-я фигура. *Grande ronde*, рис. XV.

После нескольких змеистых поворотов танцующие образуют большой замкнутый круг.

§ 719. Начиная бал полонезом, можно из полонеза перейти в вальс или польку. Полонез в конце бала заканчивается обыкновенно заключительным поклоном.

Этот поклон может быть исполнен двумя различными способами.

§ 720. Торжественное исполнение заключается в том, что руководящая пара, держась за руки, делает поклон следующей за ней паре, причем эти пары могут обмениваться какими-нибудь любезностями, такой же поклон делается затем третьей паре и т. д., до последней, возле которой напоследок становится первая пара.

То же самое проделывается затем второй парой, тоже держась за руки, пока все пары не пройдут мимо первой пары, чем полонез и заканчивается.

§ 721. Второй, более простой способ заканчивания, употребляемый хорошими знакомыми, заключается в следующем:

После образования круга первая пара, которой надо постараться стать на первой стороне зала, ведет всю свою линию вперед, а ей навстречу двигается другая линия, так что весь зал перерезывается поперек двумя линиями танцующих. При встрече на середине зала линии кланяются друг другу и затем возвращаются на свои места.

Тогда таким же образом сходятся на середине зала боковые линии, кланяются друг другу и тоже возвращаются на свои места.

Последний поклон делается каждым кавалером своей даме, после чего кавалер отводит свою даму на ее место и вежливо раскланивается с нею.

§ 722. Смотри по обстоятельствам, если, например, зал очень велик, а общество очень многочисленно, можно некоторые из этих фигур выпустить.

Если число пар делится на 4, как, например: 8, 16, 24, 32 пары и т. д., и состоит из опытных танцоров, то можно употребить и другие фигуры, например, дугообразные обходы, гирлянды, кресты, цепи, аллеи и т. п.

Но уж это дело распорядителя. Последний обыкновенно лично знаком с большинством танцующих и знает, какие фигуры он может попытаться исполнить с ними.



РАЗДЕЛ XIV

MENUET DE LA REINE

(§§ 728 и 757)

§ 723. На 38-й странице атласа помещена музыка menuet de la Reine.

Эта музыка списана с точной копии экземпляра, приписываемого знаменитому Гарделю¹. Помещенный над линиями нот текст указывает, какие движения следует делать во время первого исполнения соответствующего музыкального колена, а текст, помещенный под нотами, указывает, какие движения должны быть исполнены при повторении этого колена.

§ 724. Описание этого классического танца настолько подробное, чтобы по нему оказалось бы возможным восстановить его, автору не удалось найти.

§ 725. В случае если автору посчастливилось бы впоследствии найти такое описание, то он постарается написать Menuet de la Reine хореографически в таком виде, в каком он был скомпонирован. Тогда он будет присоединен к собранию разных танцев, которые возможно появятся в будущем.

ПРИДВОРНЫЙ МЕНУЭТ

(Menuet de la Cour)

§ 726. Словарь танцев Рудольфа Фосса² и «История танцевального искусства» А. Червинского³ содержат очень ценные данные, касающиеся этого танца, но наиболее подробно

¹ Gardel Maximilien (1741–1787) — танцор и хореограф немецкого происхождения. С 1759 года работал в парижской опере (тогда Академии музыки и танца). — *Прим. ред.*

² [Voss, 1869]. — *Прим. ред.*

³ [Czerwinski, 1862]. — *Прим. ред.*

минуэт описан Б. Клеммом в его превосходном «Катехизисе танцевального искусства»¹.

Менуэт серьезный, исполненный достоинства танец для двух лиц, исполняемый известными шагами по фигуре, изображающей букву Z. Он получил свое название от французского слова menu, латинского minutus, что значит маленький, изящный, и указывает на то, что шаги этого танца должны быть малы и исполняться изящно.

§ 727. Музыка, в $3/4$ такта, должна быть исполнена торжественно, в медленном tempo, М. М. 56 = ♩ . Ударение кладется всегда на первую долю такта, но следует отмечать и третью долю, если и не в музыкальной фигуре верхнего голоса, то по крайней мере в среднем и основном голосе.

Большинство менуэтов состоит из двух колен, по 8 тактов в каждом, и так называемого трио — из такого же числа колен.

Каждое колено играется два раза, так что для исполнения всего менуэта, в том порядке, как он у нас написан, требуется в совокупности 144 такта.

§ 728. Танцевальная композиция первого менуэта, появившегося при французском дворе, menuet de la cour, приписывается знаменитому в свое время танцору Рёкур (1674–1729)². Лучшим менуэтом, но вместе с тем и самым трудным и требующим наибольшего искусства считается менуэт, сочиненный Гарделем ко дню торжественного обручения Людовика XVI с Марией Антуанеттой, носящий поэтому название menuet de la Reine. Обыкновенно его танцевали в соединении с gavotte à la Vestris. Музыка к этому менуэту сочинена, вероятно, Рамо (Rameau)³.

§ 729. Многие знаменитые композиторы писали менуэты. Один такой менуэт, а именно из оперы Моцарта «Дон Жуан», употребляется и в настоящее время для исполнения этого прекрасного танца.

Музыка этого менуэта состоит из двух колен, по 8 тактов в каждом, и каждое колено играется по два раза.

¹ [Klemm, 1882]. — *Прим. ред.*

² Пекур Л.-Г. (1653–1729) (Цорн неверно указывает годы его жизни). — *Прим. ред.*

³ Рамо Ж.-Ф. (1683–1764) — французский композитор и теоретик музыки. — *Прим. ред.*

§ 730. Менуэт называют часто королевой танцев, потому что он действительно более других танцев исполнен благородства и важности

Из Франции менуэт перешел в другие страны. Его танцевали при всех европейских дворах.

§ 731. Хотя менуэт изгнан из числа наших общественных танцев, и многие, не имеющие понятия об истинном искусстве, даже осмеивают его как старомодный танец, тем не менее все танцоры и учителя танцев, получившие основательное танцевальное образование, считают этот танец необходимым и совершенно незаменимым средством для развития и образования танцоров. По временам он снова появляется в салонах избранного общества, еще сохранившего потребность и вкус к истинно прекрасному.

§ 732. В иллюстрированном журнале «Ueber Land und Meer» за 1861 год (№ 14, стр. 220) помещен менуэт, исполненный в Вене, в только что оконченном тогда салоне Dianabad.

§ 733. А. Фрейзинг сочинил прекрасный менуэт-кадриль, принятый почти всеми членами Академии в их танцевальных курсах.

§ 734. В журнале «Illustrierte Frauenzeitung», за 1886 год (№ 1. Январь. Берлин), был помещен новый менуэт, под названием «Менуэт Людовика XV», с хореографическими рисунками и музыкальным текстом, сочиненный балетмейстером Большой Парижской оперы М. де Сориа. Музыка для него написана Е. Этессом (Etesse).

§ 735. В конце 1886 года вышел в Граце (издание Франца Пехель) менуэт с тремя хореографическими таблицами и объяснительным текстом, написанный членом Академии танцевального искусства Эдуардом Ейхлером. Музыка для этого менуэта написана Францем Рафаэлем.

В Париже менуэту опять возвращены права общественного танца; также и Американское Общество профессоров танцев в Нью-Йорке и Национальная Ассоциация учителей танцев в Бостоне приняли менуэт в своих программах в число преподаваемых ими танцев.

Из вышеприведенного читатель может убедиться в том, что со стороны представителей танцевального искусства не

прекращаются старания отдать должную дань прекрасной королеве танцев¹.

PAS DE MENUET

§ 736. В менуэте употребляются 4 различных, исключительно ему свойственных, шаговых сочетания.

a. Pas de menuet à droité, шаг менуэта вправо.

b. Pas de menuet à gauche, шаг менуэта влево.

c. Pas de menuet en avant, шаг менуэта вперед.

d. Balancé de menuet — balancé менуэта.

§ 737. Несмотря на то, что музыка менуэта написана в $\frac{3}{4}$ такта, вошло в обычай распределять 4 шаговых слога на 6 музыкальных слогов (tempi). Предпочтительнее было бы, особенно при преподавании, согласовать 6 шаговых слогов с 6-ю тактовыми, потому что такое распределение легче понимается учащимися и отдельные части движения могут быть при этом легче согласованы с музыкой.

§ 738. На 39-й стр. атласа, упражнение 102, помещено хореографическое изображение шагов менуэта.

a. Шаг менуэта вправо. — Pas de menuet à droite.

Исполнение. Предварительно ставят правую ногу в 5-ю переднюю позицию. 1-й слог. Правая нога скользит на носке во 2-ю позицию. 2-й слог. Повышение и дегажирование, чем левая нога приводится во 2-ю позицию. 3-й слог. Приседание на подпирательной ноге при одновременном скольжении согнутой левой ноги в 5-ю заднюю позицию. 4-й слог. Дегажирование на левую ногу, при одновременном выпрямлении обеих ног, чем правая нога приводится в 5-ю переднюю позицию. 5-й слог. Правая нога легко переставляется во 2-ю позицию и тотчас принимает на себя вес тела. 6-й слог. Левая нога плавно скользит в 5-ю заднюю позицию и тотчас принимает на себя вес тела, чем правая нога снова приводится в 5-ю переднюю позицию, из которой теперь может быть начат следующий шаг.

В менуэте употребляются два таких сочетания, одно за другим.

¹ Во французском языке «danse» (танец) женского рода. Поэтому менуэт по-французски называют королевой (La Reine), а не королем (Le Roy) танцев. — *Прим. ред.*

§ 739. *b.* Шаг менуэта влево. — Pas de menuet à gauche.

Исполнение. Первая половина. Предварительно ставят правую ногу в 5-ю переднюю позицию 1-й слог. Приседают слегка на подпирающей ноге и, поднимая пятку, скользят одновременно правой ногой в 4-ю переднюю позицию и дегажируют на эту правую ногу. 2-й слог. Повышаясь на правой ноге, скользят одновременно левой ногой на носке в 1-ю позицию. 3-й слог. Во время опускания и сгибания подпирающей ноги левая нога скользит во 2-ю позицию. 4-й слог. Дегажирование — чем правая нога приводится во 2-ю позицию, 5-й слог. Плавно приседают на подпирающей ноге, причем правой ногой одновременно скользят в 5-ю заднюю позицию и дегажируют на эту правую ногу. 6-й слог. В то время как выпрямляют подпирающую ногу, левая нога скользит во 2-ю позицию и принимает на себя вес тела.

Вторая половина. 4-й слог. В то время как приседают на подпирающей ноге, правая нога скользит в 4-ю заднюю позицию и принимает на себя вес тела. Так как первым слогом предшествовавшего шагового предложения танцор выдвинулся вперед на длину шага, то по исполнении 1-го слога второго шагового предложения, снова получается прежнее расстояние между танцующими. 2-й слог. В то время как танцор поднимается как можно выше на носке правой ноги, левая нога скользит назад в 1-ю носковую позицию. Четыре следующих слога исполняются совершенно таким же образом, как в предыдущем предложении.

§ 740. *c.* Шаг менуэта вперед. — Pas de menuet en avant.

Исполнение. Первая половина. Предварительной позицией служит 2-я позиция, в которой был закончен правой ногой шаг менуэта влево. 1-й слог. Правая нога легко скользит из 2-й позиции через 1-ю в 4-ю и принимает на себя вес тела. 2-й слог. В то время как повышаются на правой ноге, левая скользит через 3-ю заднюю позицию во 2-ю воздушную. 3-й слог. Во время понижения на правой ноге левая нога опускается и скользит в 4-ю переднюю позицию. 4-й слог. Дегажирование. 5-й слог. Правая нога из 4-й задней позиции скользит в 4-ю переднюю позицию и принимает на себя вес тела. 6-й слог. Левая нога скользит в 1-ю позицию и принимает на себя вес тела.

Вторая половина. Теперь начинает правая нога из 1-й позиции и повторяет, без всяких перемен, 4 слога первой половины. 5-й слог. Правая нога ставится сильно вывернутой

перед левой ногой в двойне скрещенную (§ 103) 5-ю позицию, затем повышаются на обеих ногах и делают на носках полуоборот влево. 6-й слог. Понижение корпуса, — меняя левую ногу в 5-й передней позиции, после чего дегажируют на эту ногу, чтобы освободить правую ногу и дать ей возможность начать следующий боковой шаг вправо. Этим полуоборотом достигается требуемая фигурой менуэта перемена фронта.

§ 741. *d* и *e*. *Balancé de menuet*. — *Balancé* менуэта.

Исполнение. Правая нога ставится предварительно во 2-ю носковую позицию. 1-й слог. Правая нога скользит из 2-й позиции, мимо 1-й, в 4-ю переднюю и принимает на себя весь тела. 2-й слог. Левая нога скользит в 3-ю заднюю позицию, легко наметив ее. 3-й слог. Та же нога, без остановки, переходит во 2-ю воздушную позицию. 4-й слог. Теперь она опускается, скользит мимо 1-й позиции в 4-ю заднюю и принимает на себя вес тела. 5-й слог. Правая нога скользит назад в 3-ю переднюю позицию и во время 6-го слога скользит и затем поднимается во 2-ю воздушную позицию.

§ 742. На линии *e* мы изобразили *balancé de menuet*, как оно было показано знаменитыми балетмейстерами, например, В. Didelot и Bournonville. 1-й слог. Так же как и под буквой *d* 2-й слог. Левая нога мимоходом намечает сперва 3-ю заднюю, а потом 3-ю переднюю позицию и затем во время 3-го слога переходит в 4-ю переднюю носковую позицию. 4-й слог. Левая нога плавно скользит в 4-ю заднюю позицию и тотчас принимает на себя вес тела. 5-й слог. Правая нога намечает мимоходом 3-ю переднюю, а затем 3-ю заднюю позицию и во время 6-го слога переходит во 2-ю позицию.

ИСПОЛНЕНИЕ ФИГУР МЕНУЭТА

§ 743. Расстановка танцующих. Лист атласа 39, I.

Примечание. В этом рисунке полагается 1-е место также внизу.

Менуэт может быть исполнен одной парой или же произвольным числом пар. В последнем случае пары располагаются колонной одна за другой, так чтобы между ними образовалось расстояние, равное приблизительно одному метру.

Если пары располагаются по росту, так что самая низенькая становится во главе колонны, то общая картина

исполнения менуэта производит более приятное впечатление.

Головой колонна должна быть обращена к почетной стороне зала.

Обыкновенно колонна становится вдоль зала. Если это позволяет помещением, можно установить таким образом две колонны или бóльшее число их. Следующее ниже описание относится к исполнению менуэта одной парой. Если пар несколько, все исполняют одни и те же шаги и фигуры.

Одним из самых важных условий хорошего исполнения этого прекрасного танца является точное согласование движений танцующих.

§ 744. Разделение на куплеты относится к музыке.

Цифры с правой стороны текста означают число тактов, необходимых для исполнения фигуры или связи между двумя предложениями.

§ 745. Первый куплет (40 и 41 страница атласа, № 103).

Музыкальное вступление. Как только музыканты заиграют вступление, пары становятся на свои места и каждый кавалер, находясь с левой стороны своей дамы, отпускает ее руку (8 тактов).

Кавалер и дама ставят правую ногу во 2-ю позицию, дегажируют на эту ногу и во время поклона отводят левую ногу в надлежащую позицию, т. е. дама в 3-ю переднюю, а кавалер в 3-ю заднюю (1 такт).

При первом шаговом движении кавалер принимает на свою правую руку левую руку дамы.

§ 746. Поклон. 1-й слог. Кавалер наклоняет вперед верхнюю часть корпуса, не сгибая колен; дама нагибает верхнюю часть корпуса при одновременном сгибании колен, причем она слегка приподнимает пятку правой ноги (1 такт).

2-й слог. Дама скользит правой ногой в 4-ю заднюю позицию, дегажирует на эту ногу и снова поднимается выпрямлением колен.

Кавалер скользит левой ногой в 4-ю заднюю позицию, дегажирует на эту ногу и выпрямляется.

3-й слог. Оба отодвигают вперед стоящую ногу в соответствующую 3-ю позицию.

§ 747. Обыкновенно кавалер делает обычный поклон в 1-й позиции, не сопровождая его движением назад. В поклоне

менуэта такое движение назад является необходимым. Оно служит для того, чтобы кавалер мог остаться со своей дамой на одной линии.

1-й слог. Кавалер отводит левую, а дама правую ногу в 4-ю заднюю позицию. 2-й слог. Оба дегажируют на отставленную назад ногу, а при 3-м слоге отодвигают другую ногу в соответствующую 3-ю переднюю позицию. 4-й слог. Оба ставят эту ногу в 4-ю переднюю позицию. 5-й слог. Оба дегажируют на соответствующую ногу и во время 6-го слога оборачиваются друг к другу, становясь при этом в 1-ю позицию (2 такта).

Оба делают шаг вбок, кавалер — влево, а дама — вправо, и придвигают другую ногу для поклона. Перед этим поклоном следует разъединить руки (2 такта).

Оба возвращаются при помощи бокового шага на свои первоначальные места и при завершении этого шага снова подают друг другу руки (2 такта).

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ДАМ

§ 748. Оба делают, начиная правой ногой, шаговое предложение вперед (2 такта).

Дама повторяет это предложение вперед, чтобы пройти впереди кавалера на другую его сторону, в то время как кавалер делает шаг менуэта вправо и при заканчивании его поворачивается лицом к даме. Таким образом они становятся, разъединив руки, в положение, изображенное на 39-м листе атласа, II (2 такта).

Теперь оба делают боковой шаг вправо 2 раза (4 такта), а затем боковой шаг влево (4 такта) — также два раза, чем они приходят на те места, с которых может быть начато исполнение главной фигуры. III.

§ 749. Главная фигура состоит из косо́го перехода (4 такта), *traversée oblique*, двойного бокового шага вправо (4 такта) и из такого же шага влево (4 такта).

Изображение главной фигуры помещено на 39-м листе атласа, IV.

Примечание. Первым косым переходом заканчивается состоящий из 32 тактов первый куплет, что ясно изображено хореографически на 41-й странице атласа. Второй куплет, т. е. повторение всей мелодии, начинается двойным шагом вправо.

§ 750. Обыкновенно в первой и второй половинах менуэта главная фигура повторяется три раза.

2-е исполнение главной фигуры (12 тактов).

3-е исполнение главной фигуры (12 тактов).

В случае необходимости сокращения менуэта главная фигура может быть исполнена только один раз, вследствие чего весь танец, сокращается до 96 тактов, т. е. укорачивается почти вдвое, причем это сокращение остается без влияния на характер и расположение фигур. Если же вместо троекратного исполнения главной фигуры желают ограничиться двухкратным, то это влияет на фигуры расстраивающим образом.

Чтобы показать участвующим в менуэте, сколько раз следует исполнить главную фигуру — один ли только раз или же три раза, передовой танцор, вскоре после заканчивания последнего шага влево, подает знак, состоящий обыкновенно из легкого удара в ладоши, что должно быть исполнено *balancé*.

§ 751. Третий куплет, — первое *balancé* менуэта.

Во время заканчивания этого *balancé* (2 такта) поднимают правую руку и протягивают ее, готовясь к исполнению *tour de main droite*, на которое употребляют 3 шага вперед, значит 6 музыкальных тактов. 39-й лист атласа, V.

При правильном исполнении шага вперед пара при заканчивании его должна непременно оказаться в таком положении, чтобы дама была обращена к зрителю лицом, а кавалер — спиной. По заканчивании же второго шага вперед, исполняемого совершенно так же, как и первый, танцующими должен быть исполнен как раз полный кругоход. При исполнении третьего шага вперед танцующие (пара) разъединяют руки, расходятся, возвращаясь каждый на свою сторону, и исполняют шаг так, как он делается во 2-й половине переходного шагового предложения — *traversée*.

Теперь следует двойной шаг вправо (4 такта), причем правую руку медленно опускают; затем — *balancé* (2 такта) с подготовительным поднятием левой руки для *tour de main gauche*, фигура VI (6 тактов).

Далее — двойной шаг вправо (4 такта) и затем такой же шаг влево (4 такта).

Следующее за сим *traversée* (12 тактов) уже относится к повторению главной фигуры (12 тактов), но все же исполняется еще в течение последних 4 тактов третьего куплета.

4-й куплет.

Продолжение троекратного исполнения главной фигуры (12 тактов), после чего танцующие должны оказаться расставленными в том порядке, какой изображен на 30-й стр. атласа, VII.

§ 752. 5-й куплет, coda. В качестве заключительной фигуры следует: *balancé* (2 такта) с подготовительным поднятием обеих рук для *demi tour des deux mains* (4 такта), с помощью которого исполняется переход, в результате чего получается то расположение танцующих, которое изображено на фигуре VIII; затем оба возвращаются на место (2 такта), откуда ими был начат менуэт, что исполняется кавалером боковым шагом вправо, а дамой — таким же шагом влево.

§ 753. Теперь следуют те два поклона (8 тактов), которые были исполнены в начале менуэта, но танцующие во время 7-го и 8-го тактов не возвращаются на свои места, а кавалер почтительно отводит даму к тому месту, на котором он ее пригласил для менуэта.



РАЗДЕЛ XV

ГАВОТ (LA GAVOTTE)

(Музыкальный пример под № 104, лист 42 и 43 атласа)

§ 754. Самый старинный гавот, снабженный настолько точным описанием, чтобы по этому описанию можно было весь танец вновь поставить, помещен в Орхеографии Thoinot Arbeau¹, вышедшей в 1588 году. Но музыка этого гавота до такой степени не соответствует музыкальным требованиям нашего времени, что должна быть совершенно переделана, чтобы под нее можно было действительно танцевать. От этой переделки она, однако, будет лишена своей оригинальности.

§ 755. Столь распространенный с 1868 года гавот (в смысле музыкальной композиции), приписываемый Людовику XIII, королю Франции, родившемуся в 1601 году, или не составлен этим королем, или же был переделан позже, соответственно требованиям позднейшей, более усовершенствованной музыки.

§ 756. Тот гавот, который как танец сохранился до наших дней и вполне заслуживает данный ему почетный титул «la danse classique», был изобретен Гаэтано Вестриссом. Свой эпитет «классический» этот танец получил потому, что последовательное расположение его фигур почти идеально, так что трудно найти лучшее тем не менее это образцовое произведение танцевального искусства может быть исполнено как сравнительно простыми, так и наиболее сложными и трудными шагами.

¹ [Arbeau, 1589]. Настоящее имя автора Jehan Tabourot. Помимо описания гавота эта книга содержит множество подробнейших описаний танцев XVI века. — *Прим. ред.*

§ 757. В гавоте вместо введения и для заканчивания танцуют обыкновенно первую часть *menuet de la Reine*, того самого менуэта, который был сочинен Гарделем в 1770 году, ко дню (16 мая) обручения Людовика XVI с Марией Антуанеттой. Музыка для этого менуэта написана, вероятно, Рамо.

Менуэт (музыка) начинается двоекратным исполнением 8-тактного колена. Во время первого исполнения этого колена кавалер приглашает даму и ведет ее на то место, с которого они должны начать танцевать, а во время повторения этого колена они обмениваются вступительными поклонами, исполняя при этом соответствующие шаги. В конце гавота делаются такие же поклоны, а при последних тактах кавалер почтительно отводит даму на ее место.

КУПЛЕТ И ФИГУРА

§ 758. Не следует забывать, что слово «куплет» означает фигурную строфу, для возможности исполнения которой должна быть сыграна вся мелодия, тогда как фигурой называется путь танцора по полу. Для каждой отдельной фигуры достаточно одной строки музыкального куплета, состоящего из 8 или 12 тактов.

§ 759. Исполнение гавота. Введение.

Менуэт. М. М. 56 = ♩

Вступление. Кавалер отводит даму к месту, с которого они должны начать гавот. Предварительная позиция 1-я. (8 тактов.)

1-й слог. Оба ставят правую ногу во 2-ю позицию, дегажируют на эту ногу и передвигают левую ногу для поклона в соответствующую 3-ю позицию: кавалер — в переднюю, а дама — в заднюю. (1 такт.)

Наклонение вперед верхней части туловища, причем дама приседает, тогда как кавалер во время поклона не должен сгибать колен. 2-й слог. Кавалер ставит левую, а дама — правую ногу в 4-ю заднюю позицию, и оба дегажируют на переставленную ногу. 3-й слог. Придвигание свободной ноги в 3-ю переднюю позицию. (1 такт.)

Выведение дамы вперед тремя ходячими шагами. При четвертом шаге кавалер ставит левую, а дама — правую ногу в 5-ю переднюю позицию и оба поворачиваются друг к другу

на обеих ногах с помощью $\frac{1}{4}$ оборота, чем приводится в 3-ю переднюю позицию у кавалера правая нога, а у дамы — левая. (1 такт.)

Оба делают подготовительный шаг для обоюдного поклона: кавалер — вправо, а дама — влево, вследствие чего они оба отходят немного назад, как то требуется ключом. (1 такт.)

Поклон и придвигание соответствующей свободной ноги в 3-ю позицию. (1 такт.)

Три *glissades dessous*: кавалером — вправо, а дамой — влево. (1 такт)

1-й слог. Кавалер ставит правую, а дама — левую ногу во 2-ю позицию и оба дегажируют. (1 такт.)

2-й слог. $\frac{1}{4}$ поворота назад на подпирающей ноге, причем другая нога скользит по дуге в 3-ю заднюю позицию.

3-й слог. Дегажирование, благодаря которому оба приходят в подготовительную позицию, собственно, к гавоту.

§ 760. Гавот Г. Вестриса. М. М. 76 = ♩ Роль кавалера, *rôle du danseur*.

Дама делает те же шаги и фигуры, как кавалер, но в противоположную сторону.

1-й куплет — 40 тактов. 1-я фигура — 8 тактов.

Правая нога ставится предварительно в 3-ю переднюю позицию.

Вперед: 1 *temps levé* в 4-ю позицию, 1 *assemblé dessous* левой ногой и 1 *changement de jambes sauté* в 3-ю позицию. (2 такта.)

Назад: 3 *jetés dessous* et 1 *assemblé dessus*. (2 такта.)

Примечание. Первое *jeté* делается всегда в сторону ноги, помещенной сзади.

Вперед: 1 *temps levé* в 4-ю позицию, 1 *assemblé dessus* левой ногой и 1 *entrechat-quatre*. (2 такта.)

Назад: 2 *jetés dessous* et 1 *assemblé dessus*, — чем левая нога приводится в 3-ю переднюю позицию. (2 такта.)

Примечание. Различие между 4-м и 8-м тактами обусловливается музыкальным ритмом.

2-я фигура: 8 тактов.

Наискось вперед, вправо, проходя сзади дамы: 3 *glissades croisées* (*dessous, dessus, dessous*). (2 такта.)

Назад: 4 *pas allés de pigeon*. (2 такта.)

Наискось вперед влево: *recroisé* с дамой 3 *glissades croisées*. (2 такта.)

Назад: 3 *pas allés de pigeon*. (2 такта.)

3-я фигура: 12 тактов.

Кавалер исполняет на месте, при полуобороте вправо в сторону дамы, имея правую ногу в 3-й передней позиции (2 такта):

1 *pas balloté dessus et dessous* et 1 *pas de Zéphire* в 2–4 промежуточную позицию, причем последний шаг делается с *demi-rond de jambe gauche en dehors*, во время которого делают $\frac{1}{4}$ оборота влево.

Повторение этих шагов, начиная левой ногой. (2 такта.)

Повторение их правой ногой. (2 такта.)

Начинают левой ногой: 1 *balloté dessus et dessous* et 1 *assemblé dessous* левой ногой в 3-ю заднюю позицию. (2 такта.)

На месте: *jetés dessous*. (2 такта.)

На месте: 1 *assemblé dessus*, 1 *entrechat quatre* et 1 *changement de jambes*, — чем левая нога приводится в 3-ю переднюю позицию. (2 такта.)

4-я фигура.

Повторение 3-й фигуры другой ногой. (12 тактов.)

Второй куплет: 40 тактов.

1-я фигура. Соло кавалера: 8 тактов. (§ 603, упражнения 100, стр. 37 атласа).

Наискось вперед вправо и влево: 2 *pas de basque*. (2 такта.)

Назад: 3 *pas bourrés* et 1 *assemblé dessous*. (2 такта.)

Наискось вперед вправо и влево: 2 *pas de basque-brisés*. (2 такта.)

Назад: 2 *pirouettes basque à droite*. (2 такта.)

2-я фигура: 8 тактов.

Соло дамы, исполняемое теми же шагами, как и соло кавалера, но в обратную сторону. (8 тактов.)

3-я фигура: 12 тактов.

Оба — вперед; дама начинает левой, а кавалер — правой ногой.

1 *pas balloté* et 1 *pas de Zéphire*, повторенные 3 раза. (6 тактов.)

1 *pas balloté* et 1 *assemblé dessous* левой, причем кавалер делает $\frac{1}{4}$ поворота влево, чтобы стать со своей дамой *dos à dos*. (2 такта.)

Назад: quatre glissades croisées влево. (2 такта.)

Делая $\frac{3}{4}$ поворота влево, исполняют 2 jetés dessus 2 et 1 assemblé dessus — чем левая нога кавалера приводится в 5-ю переднюю позицию. (2 такта.)

4-я фигура: 12 тактов.

Повторение 3-й фигуры, начиная другой ногой, вследствие чего в 8-м такте танцующие приходят в положение vis-à-vis друг к другу. (12 тактов.)

Третий куплет: 40 тактов.

1-я фигура: 8 тактов.

Вперед: 1 temps levé-sauté в 4-ю позицию, 1 contretemps dessus левой ногой в 3-ю позицию и затем 1 changement de jambes. (2 такта.)

Назад: 4 temps de cuisse alternatifs. Начинают правой ногой. (2 такта.)

Вперед — как в первом и во втором тактах, но с entrechat- quatre ou huit.

Назад: 3 temps de cuisse. (2 такта.)

2-я фигура: 8 тактов.

Croisé. Наискось вперед вправо, проходя сзади дамы: 1 chassé et 1 pirouette battue, с двумя или более tours, — смотря по ловкости танцора, — заканчивая их левой ногой в 5-й передней позиции

Назад: 4 pas aîles de pigeon. (2 такта.)

Повторение первых двух тактов в обратную сторону. (2 такта)

Назад: 3 pas aîles de pigeon. (2 такта.)

3-я фигура.

Немного вперед:

Une ronde croisée entière, кавалер — вправо, внутри круга, а дама — влево, вне круга, одним pas ballotté et 2 temps fouetés dessus — все, повторенное три раза. (6 тактов.)

На месте: 1 ballotté et 1 assemblé dessous левой ногой. (2 такта.)

Назад: 4 jetés, 1 assemblé et 2 changements de jambes, с окончанием левой ногой в 5-й передней позиции. (4 такта.)

4-я фигура.

Ronde séparée. Она делается кавалером влево теми же шагами, как и la ronde croisée в 3-й фигуре, но начиная левой ногой. (6 тактов.)

На месте: 1 balloté et 1 assemblé dessous правой ногой. (2 такта.)

Назад: 4 pas ailes de pigeon, 1 assemblé et 2 entrechats — quatre ou huit, с окончанием правой ногой в 5-й передней позиции. (4 такта.)

§ 761. Вместо заключения следует повторение первой части menuet de la Reine, с прощальными поклонами: первый — зрителям, а второй — партнеру. При 7-м такте кавалер предлагает своей даме руку и почтительно отводит ее на ее место.

Музыка и хореографическое изображение гавота помещены на 42 и 43 листах атласа, № 104.



РАЗДЕЛ XVI

ОБЩЕСТВЕННЫЕ КРУГОВЫЕ ТАНЦЫ

ГАЛОП (*Le galop*). ГАЛОПАДА (*La galopade*)

§ 762. Галопом называют по преимуществу особенный быстрый бег лошади, а галопообразное танцевальное движение называется чаще галопадой, и это последнее название, конечно, более приличествует танцу, нежели название лошадиного бега. В прежнее время этот танец был известен только под именем галопады, и галопом он стал также называться лишь в новейшее время. Теперь под галопадой понимается, главным образом, танцевание вбок простыми гоночными шагами, *chassés simples*, а под галопом — вальсообразные повороты переменносторонними гоночными шагами, *chassés alternatifs*.

§ 763. Так как этот танец употребляется очень часто в заключительных фигурах контрданса и французской кадрили и является самым легким из круговых танцев, то он при последовательном преподавании и составляет переходную ступень к круговым (вальсовым) танцам.

Музыкальные композиции галопы составлены в $\frac{2}{4}$ М. М. 126–132 = ♩ с равномерным отмечанием обеих долей такта. Галопада танцуется или простыми, или переменносторонними шагами (§§ 476 и 477).

Прежде чем перейти к упражнениям в шаге галопады, следует сперва заставить учеников проделать простые гоночные шаги по боковой линии (§ 476), а чтобы их можно было повторить без перерыва переменносторонне, вправо и влево, присоединяют к этому 1 *temps fouetté* (упражн. 68, § 488).

Если соединить три гоночных шага с 1 *fouetté*, хлестнутым слогом, то для всего сочетания потребуется два такта, и его можно затем сейчас же повторить в обратную сторону; если же желают составить 4-тактное предложение, то необходимо 7 простых гоночных шагов и 1 хлестнутый слог.

105-е упражнение. Стр. 44 атласа. Галоп амазонок.

§ 764. Чтобы дать возможность ученикам хорошо изучить эти сочетания и вместе с тем приготовить им приятный сюрприз, следует заставить исполнить с вышеназванными шаговыми предложениями следующую хорошенькую фигуру:

L'étoile à quatre couples, звезда из 4 пар.

Так как в этой фигуре принимается танцующими поза вальса, то мы и объясним ее теперь.

§ 765. Основанием положения рук в этой позе служит 3-я ручная позиция. Лист VI атласа, рис. 142.

Для принятия позы вальса танцующие становятся один против другого, и кавалер настолько обнимает правой рукой талию дамы, чтобы его пальцы прились за ее позвоночным столбом.

Это необходимо для того, чтобы он имел твердую опору и мог руководить дамой (рис. 157*b*). На свою левую ладонь кавалер принимает правую ладонь дамы, причем эта дама кладет свою левую руку на плечевую часть правой руки кавалера. В такой позе, стоя друг против друга, партнеры должны находиться один от другого на таком расстоянии, чтобы они не сталкивались ногами и могли свободно глядеть друг на друга (см. лист атласа VII, рис. 157 *a* и *b*).

§ 766. Иные кавалеры имеют обыкновение закладывать руку вокруг талии дамы так далеко, что левое плечо дамы заходит за правое плечо кавалера. Лист XVIII атласа, рис. 201, § 766.

При этом они иногда еще прижимают к себе правую руку дамы и поднимают свой левый локоть, воображая, что такая поза отличается необыкновенным шиком (*chic*). В действительности она представляет собой просто карикатуру.

На нарушение такими приемами общепринятых правил приличия в настоящее время, к сожалению, обращают мало внимания.

Некоторые кавалеры имеют дурное обыкновение подбочиваться левой рукой, награждая танцоров, имеющих

неосторожность приблизиться к ним, внушительными толчками, см. лист XVIII атласа, рис. 199.

Другие вытягивают левую руку почти горизонтально, что выглядит очень не грациозно, требует много места и нередко мешает другим танцорам. Лист XVIII, рис. 202.

В Германии очень распространена одна фальшивая вальсовая поза. Она состоит в том, что кавалер свою левую руку, в которой он держит правую руку дамы, закладывает себе за спину и даже еще ниже, ничуть не подозревая, что это в высшей степени неприлично. См. лист XVIII, рис. 203.

Некоторые дамы повисают на правой руке своего кавалера, перегибаясь и искривляясь при этом самым неестественным образом, в полной уверенности, что их поза необыкновенно грациозна. В действительности такого рода позы отнюдь не соответствуют законам эстетики. Лист XVIII, рис. 200.

§ 767. Лучшая поза вальса — естественная поза: прямое положение корпуса, имея руки в 3-й позиции, как то изображено на рис. 157.

При чересчур тесной вальсовой позе является, помимо ее неприличия, еще то неудобство, что партнеры обдают друг друга горячим дыханием. Поэтому ничуть не удивительно, что иные дамы не идут во 2-й раз танцевать с кавалером, имеющим дурную привычку принимать во время вальса такую неудобную позу. Вправе ли такой кавалер претендовать, если дама ему отказывает и идет танцевать с другим кавалером?

§ 768. Таковая вальсовая поза неприлична, и только мода, этот жестокий, капризный тиран, может так извратить вкус публики, чтобы такого рода вещи считались допустимыми в порядочном обществе. Ни в одном порядочном обществе не допускается, чтобы кавалер обнял сидящую с ним рядом даму за талию и прижал ее к себе; но с первыми аккордами какого-нибудь вальсового танца то, что до сих пор считалось неприличным, обращается внезапно в нечто вполне дозволенное, почти никого ничуть не шокирующее и продолжается до тех пор, пока последние звуки этого танца вновь не положат конец этой странной свободе нравов.

Где тут, любезный читатель, логика?

В таких случаях святой долг каждого распорядителя и преподавателя танцев противодействовать развратной моде

словом и примером, и следовало бы поддерживать их в своих благородных стараниях, а не мешать им, как это нередко бывает.

§ 769. Для исполнения вышеупомянутой фигуры, l'étoile — звезда, 4 пары становятся в вальсовой позе, образуя квадрат. См. лист 44 атласа, фигура I.

При вальсовой позе, само собой разумеется, что кавалер должен всегда начинать левой, а дама — правой ногой.

Все 4 пары танцуют по направлению к центру квадрата тремя *chassés simples* и 1 *fouetté* и делают там еще во время *fouetté* $\frac{1}{4}$ поворота в сторону следующего угла: кавалер, выдвигая правое плечо вперед, а дама — отводя левое плечо назад. (2 такта.)

Все танцуют тем же шаговым предложением в следующий, с правой стороны, угол, причем, конечно, кавалер опять начинает правой, а дама — левой ногой. (2 такта.)

Если при этом танцующие слегка поворачивают голову по направлению, по которому они танцуют, то и надлежащая нога лучше выворачивается и все движения приобретают более плавности и грации.

Повторение, т. е. все 4 пары опять танцуют на середине и затем повертываются и танцуют в следующий угол. (2 такта.)

Повторение — пока все не возвратятся на свои места. (6 тактов)

§ 770. Если эта фигура исполняется 4-мя парами, то она называется l'étoile simple или étoile à quatre couples, если же она исполняется 8 парами, то она носит название double étoile, — двойной звезды, — и пары располагаются восьмиугольником (en octogone). Лист атласа 44, фигура II.

Четыре пары, размещенные по углам — 1, 3, 5 и 7-я, — составляют первую партию; остальные 4 пары образуют вторую партию.

1-я партия. Вперед к центру и назад — в следующий угол. (4 такта.)

2-я партия. Таким же образом: вперед к центру и назад — к следующему срединному месту, т. е. месту, находящемуся посередине между двумя прилежащими углами залы или вообще посередине между двумя смежными парами второй партии. (4 такта.)

1-я партия. Опять вперед и т. д. (4 такта.)

2-я партия. То же самое. (4 такта.)

Продолжение этой фигуры таким же образом до тех пор, пока все пары не вернуться на свои места. (16 тактов.)

Обе эти звезды могут быть исполнены в котильоне, или шагами галопа, или же соответственно измененными шагами полька-мазурки.

После изучения этих фигур применение шага галопа в последнем куплете кадрили легко поймется учениками. (Лист атласа XV, вторая линия, pas de galop I–IV и § 692.)

ВАЛЬС-ГАЛОП

§ 771. Собственно говоря, каждый круговой танец — вальс или вальсовый танец, потому что французское слово *valser*, немецкое *walzen* означает вообще вращение чего-либо с передвижением вращаемого предмета. Поэтому характер вальса должен поясняться каким-нибудь определением. например, если играют галоп и танцующие исполняют шаги галопа, то вращение пар при этого рода шагах даст вальс-галоп; при шагах польки — вальс-польку; при шагах мазурки — вальс-мазурку и т. д.

§ 772. Для вальса-галоп употребляются просто *chassés alternatifs* — переменносторонние гоночные шаги.

При этом нужно помнить, что в боковом *chassé* неначинающая нога при втором шаге отводится назад в 3-ю позицию, чтобы можно было начать следующее *chassé*, что вследствие поворота выходит почти само собой.

При каждом *chassé* делается полповорота таким образом, что во время заканчивания первого гоночного шага кавалер отводит назад правое плечо, а дама выносит вперед левое; при втором *chassé* эти движения производятся в обратном порядке.

НАПРАВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ. ПУТЬ ВАЛЬСА

§ 773. При исполнении только что описанных поворотов танцующая пара почти невольно направляется вправо, по дуге большого круга.

Если начертить на полу круг, долженствующий изобразить путь вальсирующей пары, то, обратясь лицом к центру этого круга, мы получим вправо от нас правую сторону движения, а влево — левую.

§ 774. Все круговые танцы танцуются обыкновенно (при вращении) в правую сторону. При принятых вальсовых поворотах по этому направлению образуется фигура, приведенная нами на стр. 44 атласа, упражнение 105, фигура III; при вальсировке же в обратную сторону — фигура IV. Фигура V изображает общеупотребительный вальсовый поворот по направлению влево, а фигура VI — по тому же направлению поворот обратный, *à l'envers* или *à rebours*.

§ 775. Галоп в обратную сторону. *Le galop à l'envers*.

Для внесения разнообразия в круговые танцы некоторые ловкие танцоры иногда вращаются в сторону, противоположную общепринятой — так называемое, вальсирование влево, *à l'envers* или *à rebours*, что уже требует известных ловкости и умения. При обыкновенных вальсовых поворотах (вправо), при направлении движения вправо же, выходит каждый раз немного менее полного оборота; тогда как при вальсировании по тому же направлению, но оборотами влево — так называемое вальсирование влево — выходит немного более полного поворота.

§ 776. Направление движения при этом не должно изменяться, потому что пара, следующая по этому же пути сзади, не ожидает со стороны участвующих танцоров уклонения от общепринятого обыкновения вальсировать по направлению вправо, вследствие чего столкновение пар делается почти неизбежным.

§ 777. Обыкновенно, прежде чем начать вальсировать, делают в галопе предварительно несколько простых боковых *chassés*, причем следует позаботиться о том, чтобы не начать в фальшивом такте, так как в таком случае придется делать повороты неодновременно с другими парами.

§ 778. Прямо вперед. *La poursuite*. Преследование.

Другую вариацию круговых танцев составляет танцевание прямо вперед теми же переменносторонними шагами, не вальсируя. Французы называют эту фигуру *la poursuite*, преследование.

При исполнении этой фигуры может танцевать вперед (передом) как кавалер, так и дама, но мы советуем кавалерам танцевать всегда назад, если они танцуют с дамой, носящей платье настолько длинное, что оно доходит до полу.

ВАЛЬС (La Valse)

М. М. 72 = ♩.

§ 779. Раньше уже было объяснено нами, что всякий круговой танец может быть назван вальсом и что характер, его определяется присоединяемым к слову «вальс» определением.

Если слово «вальс» употребляется самостоятельно, без ближайшего обозначения, то под ним следует понимать известный приятный, коренной немецкий народный танец.

§ 780. В прежнее время танцевали только трехшаговый вальс и притом в довольно медленном tempo, по М. М. 56 = ♩.; танцевали даже еще медленнее этого, так что сложилась шутливая поговорка: «Dieses Paar kann auf einem Teller tanzen» (эта пара может танцевать на тарелке).

§ 781. В настоящее время прелестный трехшаговый вальс сохранился лишь в некоторых местностях Германии, но его уже не танцуют так медленно, как прежде, а большей частью настолько быстро, что переходят за нормальную быстроту его. В иных местах, на балах, танцоры требуют для вальса tempo 88–100, что уже совершенно бессмысленно.

§ 782. Каждый танец заключает в себе свое нормальное tempo (§ 407).

Если играют слишком медленно, то танцующий, не будучи в состоянии сохранить равновесие в движении, невольно начинает следующий шаг раньше, чем следует, и чувствует известную неудовлетворенность; если же играют слишком быстро, то танцор или вовсе не в состоянии следовать за музыкой, или же может сделать лишь с трудом, задыхается и обливается потом, что в совокупности делает такое танцевание и некрасивым, и неприятным.

§ 783. На основании многочисленных метрономических наблюдений мы убедились в том, что наиболее быстрое tempo, допустимое для вальса, по М. М. 72 = ♩. Это составляет 216 шагов в минуту.

§ 784. Король вальса И. Штраус-старший всегда назначал 72; Ланнер¹ — иногда 76; в Германии танцуют обыкновенно 69–72; в Париже — 76; флегматичные англичане 66–69, а иные из нашей русской молодежи требуют такого быстрого темпо, который почти невозможен для самих музыкантов.

ДВУХШАГОВОЙ ВАЛЬС (La valse à deux temps)

§ 785. Собственно говоря, следовало бы этот вальс называть *valse chassée*, или гоночно-шаговый вальс, а трехшаговый вальс — шестишаговым вальсом, как то уже и принято в некоторых местностях. Настоящий двухшаговый вальс — так называемый двухступный (двухслоговый) вальс, или *Popswalzer* (см. § 834).

§ 786. Лет 50 тому назад вошел в моду так называемый двухшаговый или венский вальс и почти вытеснил прекрасный трехшаговый вальс.

Этот двухшаговый вальс не что иное, как насильственное приспособление шага галопа к музыке вальса. Легкомысленные танцлюбивые венцы мало-помалу обращают все в галоп и своей заразной веселостью принуждают других им следовать и, таким образом, создают новую моду.

§ 787. Разница между вальсом-галопом и двухшаговым вальсом заключается не в шаговом движении, а в ритме.

Так как галопа составлены в $\frac{2}{4}$ такта, почти с одинаковым акцентуированием обеих частей, то и танцор на первый шаговой слог употребляет не больше времени, чем на второй.

Вальсы же пишутся в $\frac{3}{4}$ такта, с сильным акцентуированием первой доли такта, и потому требуют, чтобы и танцор сильнее акцентуировал, и дольше выдерживал первую долю такта, захватывая, таким образом, вторую долю. Если музыка годится и для двухшагового вальса, танцор почти бессознательно вынуждается к этому слухом и чувством такта.

¹ Штраус Иоганн (1804–1849) и Ланнер Йозеф (1801–1843) — австрийские композиторы. Вальсы их сочинения были приспособлены для танцевания вальса в два па (двухшагового по Цорну). От этих композиторов ведет начало новый стиль вальсовой музыки, ставший основным во второй половине XIX века. — *Прим. ред.*

106-е упражнение. Стр. 44 атласа.

§ 788. Хотя все вальсы написаны в $\frac{3}{4}$ такта, тем не менее они значительно различаются друг от друга и по композиции, и по исполнению. Для двухшагового или гоночно-шагового вальса подходит лучше всего синкопированный ритм, как, например, в Paris-valse. Штраус, см. лист XVI атласа, § 788.

§ 789. Для медленного трехшагового вальса самой подходящей является музыка, т. н. Ländler'a, М. М. 54–60 = \downarrow . Например, в листе атл. XVI, § 789.

§ 790. Если желают танцевать по М. М. 72 = \downarrow , то очень удобен ритм, употребленный Лабциким¹ в его Elfen-Walzer, лист атласа XVI, § 790.

§ 791. Большую роль играет в вальсе его музыкальное исполнение, потому что хороший исполнитель может, меняя акцентуировку, сделать всякую музыкальную композицию вальса пригодной для танцевания под нее различных родов вальса, например:

Для двухшагового вальса см. лист XVI, § 791a.

Для трехшагового вальса см. лист XVI, § 791b.

§ 792. Что касается до положения рук, направления движения, изменений его и т. д., то здесь остается в полной силе все то, что было высказано по поводу и относительно вальса-галопа.

ТРЕХШАГОВЫЙ ВАЛЬС **(La valse à trois ou à six temps)**

§ 793. После данных нами объяснений нам остается уже немного сказать об этом прелестном танце.

Целое шаговое предложение состоит здесь из 6 слогов, почему многие и называют этот вальс шестишаговым, каковое название в известном смысле даже вернее общепринятого.

107-е упражнение. Лист 44 атласа, М. М. 54–72 = \downarrow дает хореографический пример такого вальса.

§ 794. Ключ показывает обыкновенный вальсовый поворот вправо, с направлением движения вправо же. Знак

¹ Лабцикий Йозеф (1802–1881) — чешский композитор и капельмейстер. — *Прим. ред.*

кавалера означает, что следующие хореографические знаки относятся к шагам кавалера.

Дама начинает то же шаговое предложение при первой ноте второго такта, после того как кавалер уже сделал полповорота. Правая нога ставится предварительно в 3-ю переднюю позицию.

1-й слог. Легкое выдвигание правой ноги в 1–4 промежуточную позицию, немного вкось, вправо.

2-й слог. Скольжение вперед левой ноги в скрещенную 4-ю позицию, при одновременном полуповороте на обеих ногах, причем тяжесть тела переносится с правой ноги на левую.

3-й слог. Примыкание правой ноги в 3-й передней позиции, с немедленным поднятием левой ноги в 4-ю воздушную позицию, в качестве приготовления к следующему слогу (*couré dessus*), исполняемому во время арзиса.

4-й слог. Левую ногу опускают на пол в 4-ю заднюю позицию и дегажируют на эту ногу.

5-й слог. Скольжение правой ноги назад в скрещенную 4-ю позицию при одновременном повороте назад на обеих ногах.

6-й слог. Примыкание левой ноги в 3-й задней позиции, с немедленным поднятием правой ноги в качестве приготовления во время арзиса к следующему шаговому предложению (*couré dessous*), чем и заканчивается полный поворот.

§ 795. Значит, для целого шагового предложения вальса необходимо два такта, в продолжение которых делают немного менее или немного более полного поворота, смотря по направлению движения, как то уже было объяснено в § 775.

§ 796. Так как принято, чтобы кавалер начинал с первым музыкальным слогом, то дама начинает лишь с первой нотой второго такта.

Изучение шагового предложения само по себе нетрудно, но для хорошего применения его на практике, т. е. для свободного и грациозного исполнения вальса, необходимо-таки порядочно поупражняться.

§ 797. Ни один круговой танец не причиняет учащимся так легко головокружения, как трехшаговый вальс. Если такое головокружение явится, то следует сейчас же остановиться на четверть минуты или же сделать несколько поворотов в обратную сторону, так как иначе последует головная

боль и тошнота. Таким путем можно очень скоро привыкнуть к круговому движению вальса.

§ 798. В этом вальсе можно также применить прямое движение вперед и такое же отступление назад и вальсирование влево, но для этого требуется уже значительная практическая подготовка и ловкость.

Эти видоизменения вальса появились в Германии около 1830 года под чешским названием редовак (§ 811).

ВАЛЬС В ОБРАТНУЮ СТОРОНУ (La valse à l'envers)

§ 799. Это видоизменение вальса прекрасно объяснено в «Катехизисе танцевального искусства» Б. Клемма¹.

«Кавалер делает три первых вальсовых шага один, обыкновенными вальсовыми поворотами, т. е. вправо, но эти повороты должны рассматриваться лишь в качестве подготовительного движения, как бы вступления. Затем он тотчас же начинает левой ногой следующие 6 шагов вальса, делая повороты уже в обратную сторону, т. е. влево, в то время как дама, начиная правой ногой, способствует совершению этого обратного поворота».

§ 800. **108-е упражнение**, помещенное под соответствующим музыкальным текстом, подробно изображает шаги обратного поворота хореографически. В то время как кавалер начинает первую половину шагового сочетания, дама начинает вторую.

ПОЛЬКА (La Polka)

§ 801. Редкому танцу выпадала честь произвести такую сенсацию и заставить о себе столько говорить, писать, печатать и фантазировать чуть ли не по всему земному шару, как то случилось в 1844 году с полькой. Все газеты рассыпались в похвалах и посвящали обширные статьи удивительному новому танцу.

Появилась особенная прическа à la polka, помада, пирожное, платье и т. д. И, Боже милостивый! какие только танцевальные композиции не выдавались тогда за польку!!! Можно было просто потерять голову — не зная, кому верить.

¹ [Klemm, 1882]. — *Прим. ред.*

Чтобы добиться чего-нибудь определенного на этот счет, я в то время нарочно отправился из Одессы в Вену и в Париж и посетил тамошних знаменитых преподавателей танцевального искусства. И каково же было мое изумление! Я еще ребенком был научен моим отцом этому танцу под именем шоттиш-вальса (Sckottischwalzer) и лично преподавал его еще в 1836 году в Христиании, а в 1837 году в Париже. И этот-то нехитрый танец попал лишь в 1844 году в Париже к ловким людям, обладавшим секретом рекламы.

Все газеты протрубили о новом танце — польке, во всех нотных магазинах появились оригинальные польки, во всех магазинах эстампов она была выставлена, и появилось столько *истинных* историй польки, что почтенному профессору Шлоссеру пришлось бы потратить несколько месяцев, чтобы осветить все эти «истории польки» критически. Вальдау, в своем сочинении «*Böhmische Nationaltänze*»¹, уверяет что полька — танец чешского происхождения и изобретен простой крестьянкой. В действительности же польку вряд ли можно приписать какой-либо одной национальности.

§ 802. Некогда столь знаменитая полька с фигурами, или Paris-polka, давно уже не танцуется на балах, а сложенная в 1845 году polka-quadrille так и не получила права гражданства среди наших салонных танцев.

§ 803. Музыкальные композиции польки написаны в $\frac{2}{4}$ такта, вернее — в $\frac{4}{8}$. Первая восьмая доля такта слабо акцентуруется, а третья — немного сильнее. На этой третьей доле, так сказать, покоится все шаговое предложение.

§ 804. Одна из первых т. н. «оригинальных полек» — полька амазонок Эмиля Титль², по которой позже были аранжированы упомянутые выше Paris-polka и polka-quadrille.

109-е упражнение. Стр. 45 атласа. М. М. 88–108 = ♩

Композитор дал этой польке название «*Böhmische Amazonen*» (чешские амазонки). Метрономический темп 88 = ♩, настолько медлен, что допускает точное исполнение шагов. Но надо полагать, что на танцевальных вечерах лишь немногие молодые люди удовольствуются таким темпо. Самое быстрое

¹ [Waldau, 1859]. — *Прим. ред.*

² Титль Антон Эмиль (1809–1882) — австрийский композитор. — *Прим. ред.*

tempo, при котором еще возможно правильное исполнение шагов, будет $108 = \text{♩}$.

§ 805. Ключ показывает, что шаги, изображенные хореографически под музыкальным текстом, должны исполняться обыкновенными вальсовыми поворотами по направлению вправо.

Знак кавалера означает, что следующие хореографические знаки относятся к кавалеру и что кавалер должен начать левой ногой.

§ 806. Исполнение. Левая нога ставится предварительно в 3-ю переднюю позицию. Во время арзиса делают легкий подпрыг на правой ноге, поднимая одновременно левую. При первой восьмой доле такта поднятую ногу опускают на пол, а при второй восьмой доле — другую ногу примыкают к ней сзади в 3-й позиции. При третьей восьмой доле — впереди стоящей ногой ступают опять вперед или вбок почти на всю ступню — смотря по тому, вальсируют ли или танцуют прямо вперед — и дегажируют на эту ногу. При четвертой восьмой доле такта другую ногу немедленно поднимают в 3-ю заднюю низкую воздушную позицию, чтобы иметь возможность во время арзиса начать следующий шаг.

Движения исполняются *staccato*, т. е. отрывисто.

§ 807. Благодаря тому, что полька танцется вприпрыжку, некоторые видоизменения в виде, например, *la poursuite* и *à rebours*, исполнимы в ней легче, нежели в галопе или в вальсе, а потому эти фигуры и употребляются чаще всего в польке.

§ 808. Так называемые *polka-tremblante*, *Paris-polka* и т. д. сводятся в сущности к одним и тем же шаговым движениям, т. е. не различаются строго между собой.

§ 809. В Вене и некоторых местностях Австрии танцуют теперь так называемую скорую польку — *Schnell-polka*, в которой танцующие не подпрыгивают. Это делает возможным такое ускорение tempo, что полька, наконец, превращается в галоп.

Многие утверждают, что в польке вовсе не следует подпрыгивать.

§ 810. Кто же прав?

Вести последовательность и единство в употребляющиеся в танцевальном искусстве названия и обозначения можно

только одним путем — учреждением специальной академии танцевального искусства, или же особенного общества, которые стояли бы на такой научной высоте и обладали таким авторитетом в танцевальном искусстве, чтобы их взгляды и постановления относительно всякого рода спорных вопросов из области танцевального искусства могли иметь для преподавателей танцев решающее значение. Пока у нас не будет такого авторитета, в терминологии нашего искусства будет господствовать по-прежнему, настоящее столпотворение вавилонское.

Первое начало для создания такого авторитетного учреждения уже положено основанием в Берлине немецкой академии преподавания танцевального искусства. Эта Академия обладает уже членами и вне пределов Германии, в Австрии, России и Америке, и в высшей степени желательно, чтобы к ней примкнуло возможно большее число опытных специалистов, знатоков и любителей танцевального искусства для образования международной академии танцевального искусства.

РЕДОВАК (Redowak) **(По-чешски rejdowak)**

§ 811. По-чешски глагол rejdowak означает поворачивание и передвигание чего-либо туда и сюда и употребляется чехами, например, для обозначения движения вдвигания в сарай телеги, повертывая ее в разные стороны. Rejdowak — имя существительное, образованное из этого глагола.

Когда существовал только один круговой танец, трехшаговой вальс, это выражение употреблялось для обозначения известной фигуры его, состоящей в том, что танцор перестает вальсировать и танцует прямо вперед, имея даму перед собою, или же, наоборот, отступает сам и затем вальсирует à rebours.

§ 812. Редовак можно начинать произвольным числом вальсовых поворотов, хотя лучше менять фигуру каждые 4 такта, например: 4 такта — обыкновенные вальсовые повороты, по направлению вправо, 4 такта — отступления кавалера назад, 4 такта — вальсирование влево и 4 такта — танцевание прямо вперед (кавалером).

§ 813. В Южной Германии это видоизменение вальса появилось в салонах в 1830 году. Музыка, под которую тогда

танцевали редовак, приведена нами на 45 стр. атласа, упражнение 110.

РЕДОВАЧКА (Redowaczka)

§ 814. Когда позже ввели эти видоизменения в галопаду, что, естественно, неминуемо должно было случиться, переделали музыку вальса в $\frac{2}{4}$ такта и назвали этот новый танец редовачка.

111-е упражнение. Стр. 45 атласа.

§ 815. Когда же повсюду распространилась полька, то эти видоизменения применили и к ней, так что эту новую польку можно назвать redowa-polka.

Примечание. Французы пишут и произносят redowa, а не redowak, потому что они обыкновенно не выговаривают последней согласной.

§ 816. С тех пор, как под названием redowa появились прелестные музыкальные композиции Карла Фауста и других, очень понравившиеся публике, и ритм которых очень сходен с ритмом мазурки, для этих композиций были вскоре сочинены соответствующие шаговые сочетания, и, таким образом, образовался круговой танец, известный под именем «редова».

Небольшое изменение этого танца, говоря точнее, удвоение шагового предложения, послужило к образованию т. н. полька-мазурки (§ 823).

112-е упражнение. 45 стр. атл. М. М. 144 = ♩.

СОВРЕМЕННЫЙ РЕДОВАК (Pas de la redowa moderne¹)

§ 817. Исполнение. Кавалер ставит предварительно левую ногу в 3-ю переднюю позицию.

1-й слог. После легкого подпрыга на правой ноге кавалер скользит во время арзиса на левой ноге во 2-ю позицию (temps levé-glissé).

¹ Этот танец с середины 1840-х годов был известен в Западной Европе под названием Redowa. Первоначально в редове использовались разнообразные шаги, но техника довольно быстро упростилась, и к 1850-м годам редова исполнялась исключительно на pas de basque. Начиная с 1870-х годов танец еще более упрощается и приобретает вид, описанный Цорном как современный. — *Прим. ред.*

2-й слог. Правая нога примыкает при легком повышении к левой ноге в 3-ю позицию, как бы отталкивая эту ногу вбок (*coupé latéral*).

3-й слог. Левая нога, находившаяся во 2-й воздушной позиции, падает, а правая — тотчас же приводится в 3-ю заднюю воздушную позицию (*jeté*).

Эти три слога требуют целого такта, и если желают вальсировать, то делают в течение этого времени полповорота. Во время второго такта то же шаговое расположение исполняет другая нога, и поворот заканчивается.

Все вместе, значит, представляет собою двухтактный период.

§ 818. Благодаря прыжковому характеру этих движений, главным образом, перебросочного шага (*jeté*), — очень облегчается поворачивание влево и танцевание вперед и назад, а потому эти фигуры употребляются здесь чаще, чем в скользимых круговых танцах, и эти-то видоизменения и дают только что объясненному танцу право называться редоваком.

§ 819. Нередко этот танец исполняется под названием *tyrolienne*, и имеется немало музыкальных композиций, выходящих под именем редовак и составляемых из настоящих тирольских напевов. Эти смешения объясняются просто тем, что не все танцоры и композиторы музыки для танцев в состоянии различить чешские танцы от тирольских. Такая задача могла бы быть выполнена успешно лишь академией танцев, составленной из специалистов этого искусства, принадлежащих к различным национальностям.

§ 820. В некоторых местностях этот танец известен под именем егер-шоттиша (*Jäger-schottisch*), или егер-полька (*Jäger-polka*). Откуда взялось это название — трудно объяснить с достоверностью, как вообще трудно удовлетворительно объяснить происхождение многих употребляемых в танцах названий и обозначений.

Впервые редовак появился под названием *Jäger-Schottisch*, кажется, в Берлине.

В то время в Берлине стояли невшательские стрелки (*Neuschateller-Jäger*), большей частью статные молодые люди, производившие в своих красивых мундирах, приятное впечатление. Какой-нибудь ловкий танцор между ними стал выделять шаги редовака на свой лад, особенно грациозно,

товарищи подражали ему, а дамы, которым понравилась эта новая манера танцевать редовак, окрестили новый танец именем Jäger-Schottisch или Jäger-polka.

Такова, вероятно, *истинная* история этого названия.

§ 821. Может легко случиться, что в какой-нибудь другой местности выдумают тоже видоизменение танца — чего почти не может не произойти в таких самих собой, так сказать, напрашивающихся на такого рода видоизменения, танцах, как, например, полька и т. п. — но назовут эту вариацию другим именем — и вот у нас уже два различных названия; то же самое может повториться и в других местах — и явится несколько названий для одного и того же танца.

§ 822. Танцующая молодежь никогда не затрудняется в выборе названия какой-нибудь фигуры или танцу, которые ей понравились, не испытывая особенных угрызений совести насчет того, насколько данное название действительно соответствует самому предмету.

Это является новым доводом в пользу необходимости учреждения международной академии танцевального искусства.

МАЗУРКА-ПОЛЬКА ИЛИ ПОЛЬКА-МАЗУРКА (La Mazurka-polka)

М. М. 140 = J

§ 823. Большинство современных нам музыкальных композиций этого танца названы их композиторами polka-mazur, и публика чаще всего именно так и называет этот танец.

Которое же название вернее?

§ 824. Музыкальные композиции этого танца написаны в $\frac{3}{4}$ такта и ритм их до такой степени сходен с мазуркой, что, играя их немного быстрее, можно танцевать под них мазурку; поза же, повороты, направление движения и часть шага заимствованы из польки.

На немецком и французском языках этот танец должен был бы называться mazurka-polka, подобно galop-valse и т. д., так как характер музыки определяется первым словом, а второе служить для обозначения характера танца.

Почему этот танец должен быть исключением из общего правила?

§ 825. Вошедшая в обычай на иностранных языках перестановка этих слов объясняется просто удобством произношения. Характер русского языка требует, однако, чтобы определяемое слово помещалось после определяющего его приложения.

§ 826. Говорят, что этот танец был выдуман Великой княгиней Марией Николаевной¹. Не могу поручиться, что это действительно так. Но во всяком случае это очень возможно, потому что Великая княгиня Мария Николаевна действительно замечательно хорошо танцевала и известно, что при русском дворе искусства вообще пользуются большим почетом.

В пользу такого происхождения польки-мазурки говорит, между прочим, и тот факт, что этот танец проник из Петербурга в Одессу задолго до того, как он стал известен за границей².

Мы привели на стр. 45 атласа, *упражнение 113*, ту музыкальную композицию этого танца, которая считается первой, оригинальной композицией его.

Исполнение его шагостроя. М. М. 140 = ♩

Кавалер ставит предварительно левую ногу в 3-ю переднюю позицию.

1-й слог. Glissé с предшествующим повышением, подобно тому, как это делается в шагострое редовака (*temps levé*).

2-й слог. Coupé dessous latéral (§ 493 *b*).

3-й слог. Fouetté dessous (§ 487).

4-й слог. Glissé.

5-й слог. Coupé dessous latéral.

6-й слог. Jeté dessous на левую ногу, за которым непосредственно следует поднятие правой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию.

Это шаговое предложение требует двух тактов, а так как на повторение его другой ногой необходимы еще 2 такта, то все шаговое сочетание требует всего 4 такта, во время которых исполняется полный поворот.

¹ Великая княгиня Мария Николаевна (1819–1876) — дочь Николая I, герцогиня Лихтенбергская. — *Прим. ред.*

² В Западной Европе упоминания польки-мазурки встречаются с середины 1850-х годов. Версия Цорна о происхождении этого танца не находит ни подтверждения, ни опровержения в других источниках. — *Прим. ред.*

§ 827. Иногда во время первых двух тактов, ради разнообразия, делают поворот à rebours, во время второй половины сочетания опять обыкновенный поворот.

§ 828. Другое видоизменение польки-мазурки: ее сочетание с галопадой. Во время первых двух тактов танцуют польку-мазурку с полуповоротом à rebours, а в течение следующих двух тактов танцуют галопаду 5-ю *chassés simples* и 1 *fouetté*.

При этом сочетании прекрасно выходит простая и двойная звезда (см. стр. 44 атласа, упражнение 105, § 770).

§ 829. Существует одно неверное варьирование этого танца, состоящее в том, что первую половину шестислогового шагового предложения танцуют два раза, а вторую половину — только один раз. Эта манера неверна потому, что при повторении этого сочетания другой ногой образуется шеститактовое сочленение, приводящее танцора к неверному кадансу. Если же первую трехсловую половину протанцевать 3 раза, то получится 8-тактное сочленение, заканчиваемое в верном кадансе.

ТИРОЛЬЕН (*La Tyrolienne*)

§ 830. Тирольские напевы для танцев распространены по всем Альпам. Это — альпийские песни, т. н. йодлер (*Jodler*) и лэндлер (*Ländler*), под звуки которых деревенские парни (*Bua*) танцуют с девушками (*Diandl*) на свадьбах и храмовых праздниках. Парень ведет сперва девушку за руку, затем поднимает свою руку и пропускает под нею свою даму, сам очень ловко перевертывается под своей рукой, опускается на одно колено, обводит танцующую девушку кругом себя и в заключение поднимает ее высоко на воздух и т. д. И все это он проделывает под такт приветливого трехшагового вальса.

§ 831. В 1835 году я видел в Дрездене танец под названием тирольский вальс, или *balancé-вальс* (*Tiroler oder Balancé-Walzer*) и мне кажется, что этот танец по своему характеру имеет право на такое наименование, и мелодия, под которую его танцевали — чисто тирольская.

114-е упражнение. Стр. 46 атл. М. М. 50 = ♩, дает его хореографическое изображение.

Во время арзиса кавалер ставит предварительно левую, а дама — правую ногу в 3-ю переднюю позицию. Руки приво-

дятся в положение, употребляемое в вальсе, 1-й такт. Кавалер делает *demi-balancé* влево с соответственным покачиванием корпуса. Дама исполняет то же *demi-balancé* вправо, по направлению движения, без поворота.

1-й слог. Кавалер скользит левой ногой во 2-ю позицию и дегажирует.

2-й слог. Повышение на левой ноге, в то время как правая плавно скользит в 3-ю заднюю воздушную позицию.

3-й слог. Акцентуированное понижение на левую пятку.

2-й такт. *Balancé* в другую сторону.

Во время 3-го и 4-го тактов делается в трехшаговом вальсе полный поворот, исполнение которого начинается кавалером второй половиной вальсового шагострога назад, а дамой — первой половиной вперед.

Значит, это периодическое сочетание требует всего 4 такта и повторяется еще 3 раза, для чего 8-тактное музыкальное колено должно быть сыграно два раза.

16 тактов. Во время второго музыкального колена все танцуют обыкновенный трехшаговый вальс.

С повторением первого колена начинается новая фигура.

2 такта: *Balancé* — теми же шагами, как и в 1-м куплете, причем, однако, кавалер держит даму только за кисть руки.

2 такта: Партнеры повертываются каждый отдельно. Кавалер повертывается раз влево, а дама — раз вправо, после чего они тотчас же опять подают друг другу руки.

12 тактов: Троекратное повторение.

16 тактов: вальс.

Можно присоединить в таком же роде еще другие настоящие тирольские фигуры.

В этом танце может участвовать произвольное число пар, причем пары могут уходить или же вступать и присоединяться к танцующим — лишь бы был сохранен двойной ряд танцующих пар и остались согласованы движения.

TYROLIENNE DE L'ACADÉMIE

§ 832. А. Фрейзинг, президент Берлинской академии танцевального искусства, сложил *tyrolienne*, которая членами Академии включена в их танцевальные курсы. Разные фигуры, употребляемые в этой *tyrolienne*, действительно

заимствованы из соответствующего тирольского народного танца, причем, однако, эти фигуры такого рода, что могут быть исполнены на балах самого избранного общества.

Музыка для этой *tyrolienne* написана Эд. Герольдом¹ в Берлине и носит чисто тирольский характер и по мелодии, и по ритму.

§ 833. Полное хореографическое изображение этого прелестного картинного танца последует позже.

Объем этой книги не позволяет нам включить в нее подробное описание большого числа танцев. Мы имеем в виду в ближайшем будущем издать их отдельно в виде сборника танцев².

ПРЫЖКОВЫЙ ВАЛЬС (Hops-walzer)

§ 834. В начале этого столетия танцевали под веселенький мотив, написанный в $\frac{2}{4}$ такта, вальс, носивший название Hops-walzer. Шаг его состоял из *jeté* со следовавшим за ним подпрыгом (*fouetté*).

115-е упражнение. Стр. 46 атласа. М. М. 144 = ♩

Ключ показывает обыкновенные вальсовые повороты, исполняемые по направлению вправо, по кругу. Руки приводятся в положение, принимаемое в вальсе. Кавалер ставит предварительно левую, а дама — правую ногу в 3-ю заднюю позицию. Во время *arsis*'а кавалер поднимает левую ногу во 2-ю воздушную позицию.

1-й слог. Один перебросочный шаг во 2-ю позицию, сопровождаемый немедленным поднятием другой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию.

2-й слог. Подпрыг на подпирающей ноге, сопровождаемый непосредственно следующим за ним поднятием другой ноги во 2-ю воздушную позицию, в качестве приготовления к следующему затем перебросочному шагу. Во время этих двух слогов делают половину вальсового поворота.

Во время 2-го такта те же движения исполняются другой ногой.

¹ Сведений об этом авторе найти не удалось. В английском издании он именуется как Edouard Herold. — *Прим. ред.*

² Цорн так никогда и не издал этого сборника. Описание *Tyrolienne* de l'Académie, согласно английскому изданию «Грамматики», можно найти в [Freising, 1885] с. 52. — *Прим. ред.*

Подпрыг может быть украшен одним fouetté, что, между прочим, изображено нами хореографически в 3-м и 4-м тактах.

ДВУХСТУПНЫЙ ВАЛЬС (La Valse balancée)

М. М. 69 = ♩.

§ 835. Иногда только что приведенные шаги употребляют в вальсе, написанном в $\frac{3}{4}$ такта: но тогда в 1-м слоге не делают перебросочного шага, а прямо дегажируют на другую ногу без скачка. Этот вальс помещен и описан в «Катехизисе» Клемма¹ под именем Balanzé-Walzer.

Этот вальс назван нами двухступным в отличие от двухшагового вальса, объясненного в § 785, потому что в первом ступают те самые шаги, которые во втором скользятся.

Вальс этот совершенно верно назван двухступным, потому что полный вальсовый поворот совершается в нем с помощью только 2 дегажирований, так что его можно было бы назвать dégageé-valse, в отличие от balancé-valse, исполняемого в tyrolienne.

116-е упражнение. Стр. 46 атласа.

Исполнение. Предварительно становятся в 1-ю позицию. Во время арзиса кавалер поднимает левую ногу во 2-ю позицию, делая одновременно на правой легкий подпрыг.

1-й слог. Опускание левой ноги во 2-ю позицию и дегажирование.

2-й слог. Подпрыг на левой ноге, в то время как правая делает 1 rond de jambe en dehors (наружу).

3-й слог. Опускание правой ноги во 2-ю позицию, сопровождаемое немедленным дегажированием.

4-й слог. Подпрыг на правой ноге и одновременное поднятие левой ноги во 2-ю позицию в качестве приготовления к следующему шагу.

На это 4-слоговое сочленение употребляют два такта, в течение которых должен быть исполнен полный вальсовый поворот. Дама, чтобы согласовать свои движения со своим кавалером, должна, разумеется, делать их в обратную сторону.

Ловкие танцоры иногда удваивают rond de jambe, батируют temps levé во время арзиса и превращают, таким образом,

¹ [Klemm, 1882]. — Прим. ред.

этот простенький вальс в прелестный танец. Но зато, будучи исполнен дурно, он выходит очень неуклюже.

ВАЛЬС В $5/4$ ТАКТА (Valse en cinq temps)

§ 836. Одно время старались ввести вальс в $5/4$ такта, избрание которого приписывается парижанам¹; но этот вальс просуществовал очень недолго. Теперь в Америке² опять стараются снова ввести его в общество.

SICILIENNE ET IMPÉRIALE

§ 837. Почти такая же участь постигла и эти два танца, появившиеся в печати 1854 году, с музыкальным текстом и описанием³. Они оказались слишком сложными, чтобы сохранить за собой практическое значение.

ВАРСОВЬЕН (La Varsovienne)

М. М. 120–144 = \downarrow

§ 838. Этот танец был лучше принят, нежели вышеприведенные три танца; он дольше них существовал, получил большее распространение, и его кое-где можно встретить и теперь.

Первая музыкальная композиция этого танца, столь распространившаяся впоследствии, приведена нами с хореографическим изображением самого танца на 46-й стр. атласа, упражн. 117.

117-е упражнение. Varsovienne.

М. М. 144 = \downarrow

§ 839. Помещенный под скрипичным ключом хореографический ключ означает, что varsovienne танцуется вальсообразно, по направлению вправо в продолжение всей музыкальной композиции. Помещенный под арзисом вспомогательный ключ означает, что указанные движения

¹ Ранняя версия вальса в пять па описана А. Целлариусом в 1847 году. [Cellarius, 1849]. Он приписывает его авторство Ж.-Ж. Перро. — *Прим. ред.*

² Американский вариант вальса в пять па описан, например, в книге [Hilgrove, 1863]. — *Прим. ред.*

³ Описание этих танцев можно найти, например, в Клемм Б. Теоретико-практический самоучитель общественных танцев... М., 1873. — *Прим. ред.*

должны исполняться по данному направлению до тех пор, пока новый ключ не изменит этого направления на другое.

Хотя уже из знаков позиций и движений можно заключить о направлении, по которому должен исполняться танец, но ради бóльшей ясности иногда еще употребляют вспомогательные ключи.

§ 840. Кавалер должен предварительно поставить левую ногу с наклоненной вниз ступней в 3-ю заднюю воздушную позицию. Во время арзиса эта нога выносится вбок.

1-й слог. Опускание левой ноги во 2-ю позицию, сопровождаемое немедленным дегажированием.

2-й слог. Удар вбок правой ногой о левую — *coupé dessous latéral* — чем левая нога приводится во 2-ю воздушную позицию.

3-й слог. Перебросочный шаг на левую ногу с немедленным поднятием правой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию при одновременном полуповороте влево назад.

4-й слог. Опущение правой ноги во 2-ю позицию со следующей в продолжение полуноты паузой. Во время арзиса второго такта поднимают правую ногу в 3-ю заднюю воздушную позицию, чтобы иметь возможность тотчас же снова вытянуть эту ногу во 2-ю воздушную позицию.

Значит, для исполнения всего шагостроя требуется два такта.

Во время 3-го и 4-го тактов этот шагострой исполняется другой ногой, причем кавалер, вследствие предстоящего вальсового поворота, должен во время перебросочного шага сделать полуповорот вперед, вправо. Следующие 4 такта употребляются для повторения всего сочетания.

При повторении всего 8-тактного музыкального колена следует повторить и всю вышеприведенную шаговую комбинацию.

§ 841. Ритм второго 8-тактного колена требует изменения порядка движений.

Арзис. Подъем левой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию, сопровождаемый немедленным вытягиванием этой ноги во 2-ю воздушную позицию.

1-й слог. Опущение левой ноги во 2-ю позицию с немедленным дегажированием.

2-й слог. Толчок вбок, влево (*coupé latéral*).

3-й слог. Снизу скрещенный хлестнутый слог (fouetté-dessous) левой ногой (§ 487).

4, 5 и 6-й слоги. Повторение предыдущих движений.

7-й слог. Опускание левой ноги, сопровождаемое дегажированием.

8-й слог. Боковой толчок влево.

9-й слог. Перебросочный шаг на левую ногу, с поднятием правой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию, затем следует вытягивание той же ноги во 2-ю воздушную позицию при одновременном полуповороте назад, влево.

10-й слог. Опускание правой ноги во 2-ю позицию и пауза в таком положении.

В продолжении следующих 4 тактов весь 4-тактный шагострой повторяется другой ногой. Значит, все сочленение требует всего 8 тактов.

§ 842. В оригинальной *varsovienne* И. Штрауса¹ встречаются еще другие изменения ритма. После приведенных нами примеров внимательный читатель не затруднится для каждого такого изменения ритма подобрать ему соответствующий ряд движений.

§ 843. При встрече в этих музыкальных композициях различных метрономических чисел следует ими руководствоваться, сообразуясь с обстоятельствами, что уже составляет обязанность преподавателя танцев или распорядителя.

КРАКОВЯК (*Cracovienne*)

М. М. 108 = ♩ (лист XVIII атласа, рис. 207).

§ 844. Название этого танца указывает на его происхождение. В том виде, в каком он танцуются на балах, он, собственно говоря, не народный танец краковян, а круговой танец, изобретенный для салона. Тем не менее музыка этого танца и употребляющиеся в нем движения совершенно в духе этого славянского племени. Имеется масса музыкальных композиций, носящих название краковяк. Выбранная

¹ Неясно, какое произведение Цорн имеет в виду, в английском издании в качестве автора указан Иоганн Штраус. Но среди работ Иоганнов Штраусов (отца и сына) произведения с таким названием нет. Возможно, эта пьеса издавалась под другим названием. — *Прим. ред.*

мною для упражнения 118-го особенно характеристична и более других распространена.

Исполнение. Кавалер и дама ставят предварительно правую ногу в 3-ю переднюю ступневую позицию.

Поза. Кавалер кладет правую руку на талию дамы, как в вальсе, а левую руку или опускает свободно, или же подбоченивается ею, упираясь в бок внешней стороной кисти. Некоторые закладывают левую руку за спину или поднимают ее иногда в 4-ю позицию. Дама кладет свою левую руку на правое плечо кавалера, а правой или поддерживает грациозно платье, или же подбоченивается, отодвижение делается особенно грациозно полками. Они вообще очень способны к танцам.

Оба начинают шаговое предложение правой ногой и делают вперед по круговой линии 3 pas ordinaires с одним сдвигом ног, как в мазурке (§§ 880 и 883), с той только разницей, что здесь эти движения исполняются в $\frac{2}{4}$ такта.

Арзис. Поднимание правой ноги при одновременном повышении на левой.

1-й такт. 1-й слог. Опускание и скольжение вперед правой ногой в 4–5-ю промежуточную позицию, за чем непосредственно следует поднимание левой ноги в 4-ю заднюю воздушную позицию, причем колено следует немного сгибать, а носок хорошенько выворачивать наружу и вытягивать вниз.

2-й слог. Подпрыг на правой ноге, за которым левая нога немедленно выносится по дуге в 4-ю переднюю воздушную позицию в качестве подготовительного движения к следующему шагу при одновременном повышении на правой ноге.

2-й такт. Повторение того же шага левой ногой.

3-й такт. Повторение правой ногой.

4-й такт. Дама заканчивает 4-е pas ordinaire и переходит во время arsis'a в tour boiteux, который она исполняет 4-мя pas boiteux (§ 881).

Кавалер же при первом слоге 4-го такта ставит левую ногу во 2-ю параллельную позицию, поворачиваясь одновременно на пальцах правой ноги.

Во время 2-го слога он сдвигает ноги пятками, вследствие чего приходит в 1-ю позицию с полувывернутыми ступнями и затем тотчас же переносит левую ногу в 5-ю заднюю

пальцевую позицию в качестве подготовительного движения к *pas de ciseaux en tournant*.

§ 845. Вместо сталкивания (щелкания) пятками многие танцоры делают 3 *frappés*, т. е. 3 слышных ступания в 3-й ступневой позиции, причем первое и третье делается немного сильнее второго. Последнее движение, правда, совершенно в духе этого танца, но в многочисленном обществе, особенно при некоторой развязности, легко переходит в неприятную топотню.

Эти 4 такта образуют первую половину периодического сочетания. Вторая состоит из вышеупомянутого *tour boiteux*, который дама делает 4-мя *pas boiteux* вокруг кавалера, в то время как тот поворачивается на правой ноге назад 3-мя *pas de ciseaux*, приводит во время 4-го такта левую ногу во 2-ю параллельную позицию и затем сталкивают ноги пятками или же делают тоже 3 *frappés*, употребляя последнюю восьмую долю такта на подготовку к повторению всего сочетания, состоящего, таким образом, из 8 тактов.

Чтобы не впасть в фальшивый каданс, что в этом танце особенно обращает на себя внимание и делает танцора смешным, следует начинать сочленение всегда одновременно с началом нового музыкального колена.

118-е упражнение. М. М. 108 = ♩ на стр. 47 атласа помещена соответствующая музыкальная композиция с хореографическим изображением упражнения.

ВАЛЬС-МАЗУРКА (Valse de mazurka)

§ 846. Характер танца явствует из его названия. Музыка танца — мазурка в $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта, в 8-тактных или 16-тактных музыкальных коленах, тогда как по движению это вальсообразный круговой танец. За последние годы этот танец довольно распространился и особенно полюбился полякам.

Исполнение. Кавалер ставит предварительно левую, а дама — правую ногу в 3-ю переднюю позицию. Во время первой половины шагового сочетания кавалер ведет даму, держа своей правой рукой ее левую, а во время второй половины он принимает с ней позу вальса. Для разнообразия можно держать руки и в других позах.

Прогулка, promenade. Во время первых 4 тактов оба делают 4 mazurka-pas ordinaires (упражнение 119 *a*), начинаемые кавалером левой, а дамой — правой ногой. Это образует первую половину периодического сочетания.

Во время второй половины музыкального колена оба танцуют одинаковыми шагами в вальсовой позе вальсообразными поворотами по тому же самому направлению.

Значит, для всего сочленения необходимо 8 тактов, что требует особенного внимания к кадансу.

§ 847. Таким образом, здесь могут быть применены различные шаги мазурки, за исключением pas boiteux (шаг в прихрамку), потому что этот шаг не может быть исполнен переменносторонне.

§ 848. Поляки танцуют вальс-мазурку, или, как они его называют, valse-mâzur, в течение первых 8 тактов, обыкновенно, в виде прогулки, а в течение следующих 8 тактов вальсовыми поворотами.

В упражнениях 119 *a* и *b* для сбережения места написаны для каждой вариации лишь 4 такта.

§ 849. Исполнение упражнения 119 *b*.

Предварительная позиция — 1-я. Во время арзиса кавалер поднимает левую ногу во 2-ю низкую воздушную позицию, повертывая носок немного вперед. Во время первого такта он делает бокоударный шаг (holupiec) — pas battu parallèle — объясненный в § 885 и изображенный хореографически в упражнении 119 *b*. Во время 2-го такта кавалер делает ординарный шаг pas ordinaire влево, причем он во время 3-го слога такта повертывается на левой ноге вперед влево. Во время 3-го и 4-го тактов он делает те же шаги другой ногой.

Во время второй половины мелодии он повторяет те же шаговые предложения в виде вальсовых поворотов, как то предписывается ключом.

§ 850. Исполнение упражнения 119 *c*.

В «Катехизисе танцевального искусства» Клемма¹ этого рода вальс называется valse russe.

Приготовление к шаговому предложению и исполнение его во время 1-го такта совершенно таковы же, как в упраж-

¹ [Klemm, 1882]. — Прим. ред.

нении 119 *b* и заканчиваются левой ногой во 2-й воздушной позиции. Во время первого слога второго такта кавалер делает легкий перебросочный шаг вбок на левую ногу; во время 2-го слога он выносит левую ногу в 4–5 скрещенную заднюю пальцевую позицию и делает полуповорот влево назад; а при 3-м слоге он исполняет левой ногой легкий, снизу скрещенный разрезанный шаг (*coupé dessous*), чем и заканчивается половина вальсового поворота.

Во время двух следующих тактов то же шаговое сочетание исполняется другой ногой в обратную сторону, так что бокоударный шаг (*holurics*) делается вправо, а половина вальсового поворота вправо вперед.

Дама, само собой разумеется, исполняет те же движения, что и кавалер, но в обратную сторону, как то делается во всех круговых танцах.

ПОЛЬКА-ГАЛОП, ЭСМЕРАЛЬДА (L'Esmeralda)

§ 851. Название полька-галоп строго соответствует употребляемому в этом танце шаговому сочетанию, состоящему из двух простых шагов галопа вбок и одного резко акцентуируемого шага польки. К такому сочетанию танцор приходит совершенно невольно, когда он слышит польку в ритме польки Карла Фауста «*Adropos polka*», ор. 68.

Так что, вероятно, не один преподаватель танцевального искусства изобрел этот танец совершенно случайно и дал ему название полька-галоп, не подозревая, что в другом месте ему было дано звучное имя эсмеральда. В таком же положении пришлось, между прочим, очутиться и мне.

Своим прекрасным названием этот танец обязан употребляемому в нем шагу, заимствованному из хорового танца балета «Эсмеральда»¹.

§ 852. Музыка его написана в $2/4$ такта. Хотя его, собственно говоря, можно танцевать под всякую польку, но предпочтительнее польки с тем ритмом и акцентуировкой, которые приведены нами *над* нотной линией.

¹ Балет на музыку Ц. Пуни (1802–1870), впервые поставлен в 1844 году в Лондоне Ж.-Ж. Перро (1810–1892). — *Прим. ред.*

Руки приводятся в обыкновенное вальсовое положение. Дама делает все движения в обратную сторону для согласования их с движениями кавалера.

120-е упражнение. Стр. 47 атласа. М. М. 92–100 = ♩

§ 853. Исполнение шагового предложения кавалера.

Левая нога ставится предварительно в 3-ю переднюю позицию. Во время первого арзиса следует повыситься на правой ноге, в то время как левая нога начинает скользить во 2-ю позицию, чтобы при первой ноте следующего такта принять на себя вес тела. За этим следуют 2 простых гоночных шага (*chassés simples*), а за ними — разрезанный шаг (*coupé*) и перебросочный (*jeté*) — влево, причем делается половина вальсового поворота по направлению, указываемому ключом.

Для видоизменения этого танца можно делать повороты влево (*à rebours*).

В хореографическом изображении его употреблены различные упрощенные знаки, объясненные нами в §§ 462, 479 и 493.

SCHOTTISCH, RHEINLÄNDER, BAYRLSCHE POLKA

§ 854. В 1850 году распространился по всей Европе особенный танец под названием «шоттиш», — танец, известный еще в 1844 году в Баварии под именем *Rheinländer*, а в прирейнских провинциях под именем баварской польки — *bayrische Polka*, каковым последним именем этот танец и до сих пор еще многими называется.

Хотя музыка его написана в $\frac{2}{4}$ такта, но должна играть так медленно (М. М. 54 = ♩), как будто бы она была написана в $\frac{4}{4}$ такта.

§ 885. Во Франции, Англии, России, Италии, Греции и т. д. этот танец носит название шоттиш (*Schottisch*), и на местных балах, в программах танцев, название этого танца не переводится, а он так и фигурирует в виде своего немецкого имени *Schottisch*. Вероятно, лишь немногие сумеют объяснить, откуда этот танец заимствовал свое название. В начале этого столетия танцевали под именем шоттиш-вальса — *Schottisch-Waizer* — особенный прыжковый круговой танец в $\frac{2}{4}$ такта, получивший потом название польки (§ 801).

§ 856. Одна из наиболее распространенных музыкальных композиций этого танца, написанная А. Десомбре¹ом, в Париже¹, ритм которой строго соответствует употребляемым в этом танце движениям, приведена нами на стр. 47 атласа для **упражнения 121-го**.

Исполнение. Кавалер ставит предварительно левую, а дама — правую ногу в 3-ю переднюю позицию, причем оба держат руки в обыкновенной вальсовой позе. Помещенный в упражнении ключ указывает направление вальсирования вправо. Дама делает те же шаги, что и кавалер, но другой ногой.

Упражнение 121 а.

1-й слог. Кавалер скользит левой ногой во 2-ю позицию и дегажирует. 2-й слог. Примыкание правой ноги в 3-ю заднюю позицию. 3-й слог. Скольжение левой ноги во 2-ю позицию. 4-й слог. Придвигание и поднятие правой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию.

1-й и 3-й слоги акцентуируются с соответствующим покачиванием корпуса.

Во время 2-го такта те же движения исполняются в обратную сторону.

Во время этого покачивания (*balancé*) не делают поворота.

Третий такт. 1-й слог. *Перебросочный шаг* (*jeté*) на левую ногу. 2-й слог. *Подпрыг* на левой ноге и поднятие правой в 3-ю заднюю воздушную позицию. 3-й слог. *Перебросочный шаг* на правую ногу и 4-й слог — *подпрыг* на правой ноге, сопровождаемый поднятием левой ноги в 3-ю заднюю воздушную позицию.

Во время 4-го такта повторяют те же шаги.

§ 857. Во время 3-го и 4-го тактов исполняется один или 2 полных поворота.

Значит, все целое, в совокупности, представляет собой 4-тактное периодическое сочетание. Первое двухтактное шаговое предложение можно называть при преподавании покачиванием, или *balancé*, а второе шаговое предложение — прыжковой частью, или *sauteuse*. Первое шаговое предложение состоит из 2 *chassés-glissés alternatifs*, второе — из 4 *jetés-relevés en tournant*, называемых также *pas de Rigaudon*. (См. § 474).

¹ Никаких сведений об этом композиторе найти не удалось. — *Прим. ред.*

Большинство дилетантов исполняет последнее шаговое предложение несколько неуклюже, приводя при заключительном подпрыге другую ногу не в 3-ю заднюю воздушную позицию, с опущенным вниз носком, как то следует делать, а во 2-ю воздушную позицию, с горизонтальным положением ступни.

§ 858. Несравненно грациознее и изящнее выглядит этот танец, если он исполняется так, как описан нами в упражнении 121 *b*.

Упражнение 121 *b*. 47 стр. атл. М. М. 54 = ♩

Покачивание написано упрощенными знаками переменносторонних гоночных шагов (см. лист XI атласа, § 479), и под вторым знаком помещен знак акцентуирования. Чтобы после покачивания оказаться наготове к следующему движению, достаточно хорошо акцентуировать последнее движение второго гоночного шага.

Третий такт написан хореографически подробно.

Во время арзиса перед третьим тактом делают на правой ноге легкий подпрыг, поднимая при этом левую ногу, опуская ее затем во время первой ноты 3-го такта во 2-ю позицию, чтобы тотчас же легко скользнуть этой ногой и дегажировать на нее.

Во время 2-го слога 3-го такта делают на левой ноге подпрыг и одновременно описывают правой ногой на весу круг, при помощи которого нога из 2-й позиции переходит в 4-ю заднюю и затем снова возвращается во 2-ю.

При 3-м слоге того же такта правая нога опускается, скользит плавно вбок и принимает на себя вес тела. С наступлением 4-го слога делают на правой ноге подпрыг и поднимают левую в качестве подготовительного движения к повторению той же шаговой комбинации во время 4-го такта.

§ 859. Вследствие медленного tempo, в котором написан этот танец — М. М. 54 = ♩ — распадение такта на 4 слога устнавливается совершенно произвольно, как будто музыка его была написана в $\frac{4}{4}$ такта, как музыка *Impériale*.

§ 860. Иногда случается, что желают танцевать *Schottisch* или *Rheinländer*, а музыканты не имеют нот этого танца. В таком случае можно всегда помочь беде, заставив играть какую-нибудь польку вместо М. М 108 — ♩ по 54 = ♩, т. е. вдвое медленнее обыкновенного tempo польки.

Примечание. При объяснении упражнения 121 *b* нами не употреблено ни одного выражения, взятого с французского языка, что, может быть, замечено читателем, причем наше описание, надеемся, было тем не менее совершенно понятно читателю. Это служит доказательством, что и при описании танцев можно свободно обойтись без иностранных слов, если только ухо немного свыкнется с соответствующими им выражениями на родном языке.

§ 861. Многие для разнообразия или скорее ради удобства делают во время поворотов вместо двойного ступания вприпрыжку простые шаги вальса-галопа.

Одно время было в ходу другое видоизменение этого танца, употреблявшееся особенно в Греции и Италии.

Партнеры становились друг против друга, не принимая вальсовой позы, и так исполняли покачивание, а вместо вальсовых поворотов кавалер один поворачивался влево, а дама, тоже одна, — вправо.

§ 862. В Германии и Франции покачивание делается обыкновенно по направлению, параллельному линии круга, по которому танцуют, тогда как в Англии это покачивание почти повсеместно производится по линии, поперечной этому направлению и притом так, что кавалер обращен лицом в сторону кругового направления движения, а дама — спиной к этому направлению.

ВЕНГЕРСКИЙ ВАЛЬС (Valse hongroise)

М. М. 108 = ♩

§ 863. Танец этот, как то явствует из его названия, венгерского происхождения. В Одессе в первый раз его танцевали во время урока танцев у меня две сестры, только что возвратившиеся из Венгрии. Они исполняли его в виде вариации Schottisch'a или Rheinländer'a, так как он танцуется под музыку этого танца. Новый танец до такой степени понравился моим ученикам и ученицам, что все они пожелали его изучить, и с тех пор венгерский вальс получил широкое распространение и всюду полюбился танцующей публике.

§ 864. **122-е упражнение.** 48 стр. атласа. М. М. 108 = ♩

Поза — та же, что и при обыкновенном вальсе. Кавалер ставит предварительно левую, а дама — правую ногу в 5-ю пе-

реднюю ступневую позицию. Все шаговое сочетание состоит из 4 тактов, каждый в 4 слога.

Первую половину шагового сочетания дама исполняет теми же шагами, как и кавалер, но только другой ногой.

Шаговое предложение, исполняемое кавалером, состоит из 2 *ballonnés* влево, 1 *assemblé* и 1 *tortillé bipied*.

Исполнение. Во время арзиса кавалер делает подпрыг на правой ноге, одновременно поднимая дугообразно левую во 2-ю воздушную позицию.

1-й шаговой слог. Опущение левой ноги во 2-ю позицию и дегажирование.

2-й слог. Правая нога ставится согнутой в колене с сильно вытянутым вниз носком в 5-ю заднюю позицию.

3-й и 4-й слоги. Повторение.

5-й слог. *Assemblé*. Во время подпрыга на правой ноге выносят левую в 5-ю заднюю ступневую позицию.

6-й слог. *Temps tourné en dedans*. Пятки выворачивают настолько, чтобы носки оказались обращенными друг к другу. Этот слог вместе со следующим образует *un tortillé bipied*, § 530.

7-й слог. Сталкивание пяток с полувывороченными наружу носками.

8-й слог. Во время последней четверти второго такта левую ногу плавно поднимают во 2-ю воздушную позицию.

Вторая половина периодического сочетания состоит из двух ножницеобразных шагов, исполняемых во время поворота назад, 1 сдвигания и 1 крутительного шага с переменной вращения.

1-й слог. Приседание на обеих ногах, причем, однако, тяжесть тела должна покоиться по преимуществу на правой ноге.

2-й слог. Сильное выпрямление правой ноги и подпрыг на ней, в то время как левая нога поднимается вытянутой довольно высоко во 2-ю воздушную позицию.

3-й и 4-й слоги. Повторение первых двух слогов.

5-й слог. Сдвигание, образуемое левой ногой в 5-ю заднюю позицию.

6-й и 7-й слоги. Выворачивание пяток и сталкивание их в 1-й позиции.

8-й слог. Заключительная пауза и поднятие левой ноги во время арзиса в качестве приготовления к следующему шагу.

Во время этих двух тактов кавалер делает на правой ноге полный поворот назад.

§ 865. После того как ученики изучили отдельные шаговые слоги, можно при преподавании для обозначения первой половины шагового сочленения употреблять выражение *ballonné*, а для второй половины — *tour de ciseaux* (§ 468).

Если желают употреблять при преподавании русские названия, то можно употреблять слова: «вперед!» для первой половины и «поворот!» — для второй.

§ 866. Шаги дамы.

Первую половину шагового сочетания дама исполняет теми же шагами, как и кавалер, но только другой ногой. Для второй половины она обходит кругом кавалера шагом вприхромку, т. е. делает *tour boiteux*. Шаровые шаги — *pas ballonnés* — написаны сокращенно, упрощенными знаками (§ 529).

Исполнение круговорота (тура). Арзис: *temps levé*. Во время подпрыга на левой ноге правой ногой описывают вокруг левой полукруг из 4-й задней воздушной позиции в 4-ю воздушную переднюю.

1-й слог. Опущение на пол правой ноги совпадает с тезисом и должно акцентуироваться. 2-й слог. Левая нога делает маленький шаг в 4-ю укороченную переднюю позицию. 3-й и 4-й слоги. Повторение. 5-й слог. Выставление правой ноги в 5-ю переднюю позицию. 6-й слог. Выворачивание пяток. 7-й слог. Сталкивание их.

Последняя четверть четвертого такта уходит на арзис в качестве приготовления к следующему шагу.

Таким образом все пары танцуют по круговой линии, по направлению вправо, как во всех круговых танцах.

§ 867. Ради разнообразия и кавалер может исполнить круговорот шагами вприхромку, особенно, если он чувствует утомление в правой ноге, что часто случается в этом танце.

В виде вариации можно сделать этот круговорот в обратную сторону.

Чтобы придать шагам чисто венгерский характер, можно в 5, 6 и 7-м шаговых слогах вместо сдвигания ступней и т. п. сталкивать пятки переменносторонне, как то было показано в 7 и 8-м тактах упражнения 37-го и объяснено в § 249.

§ 868. За неимением венгерской музыкальной композиции этого танца можно его также танцевать под музыку польки Rheinländer или Impériale, если только играть эти последние два танца в tempo венгерского вальса.

§ 869. Опытные танцоры могут также исполнить следующую прекрасную вариацию этого танца: по прямой линии боком, по направлению вправо, которая называется по-венгерски топанто — topanto.

Кавалер делает 2 ballonnés и 1 frappé левой ногой влево, и затем исполняет, во время полного поворота влево, при двух подпрыгах на той же ноге, два ударения правой пяткой. Дама исполняет то же шаговое предложение вправо.

За этим следует tour boîteux вправо, причем дама и кавалер кладут друг другу на талию левую руку, а правую поднимают в 4-ю позицию.

Для разнообразия можно сделать размах поворота с такой силой, чтобы вышло за раз полтора поворота и можно было начать повторение шагового сочетания по тому же направлению другой ногой. При этом следует затем сделать размах для поворота влево и поднять левую руку.

КОТИЛЬОН¹ (Le Cotillon)

Название этого танца французского происхождения и буквальный перевод его значения на русский язык многим показался бы неприличным². Самый танец, каким его исполняли в конце прошлого и в начале настоящего столетия, с заранее назначенным числом пар и определенными фигурами — также французского происхождения.

Котильон нашего времени — это общественная игра в форме танца, которая развилась в Германии, как это явствует из применения круговых танцев. Вследствие права свободного выбора, которым в этом танце одинаково пользуются дамы и кавалеры, — удовольствие увеличивается в значительной степени. С 1830 года он все более приобретал симпатии общества и теперь почти во всех странах стал настолько любимым

¹ Об истории котильона см. прим. к §§ 201 и 629, а также вступительную статью. — *Прим. ред.*

² Во французском языке слово «cotillon» обозначало нижнюю юбку. — *Прим. ред.*

танцем, что его очередь на каждом бале ждут с нетерпением и он еще долгое время спустя дает пищу приятным воспоминаниям.

Число фигур, особенно если прибавить к ним многообразные формы общественных шуток, настолько велико, что подробное описание их в грамматике положительно невозможно, и потому оно явится впоследствии отдельным томиком¹. Изобретены сотни фигур, для исполнения которых применяются всевозможные вспомогательные средства, так что существует несколько громадных фабрик для производства так называемых котильонных орденов и принадлежностей.

Многие фигуры котильона можно применить к мазурке и, наоборот, многие из фигур мазурки весьма удобоисполнимы в котильоне; но все же в выборе следует быть внимательным, так как не все фигуры одинаково хорошо применимы в обоих танцах. Далее не следует упускать из виду, что известные фигуры преимущественно годятся для галопа, другие для вальса, иные опять для польки, полька-мазурки и т. д., на что будет указано при объяснении каждой отдельной фигуры.

МАЗУРКА (La Mazurka)

§ 870. Поляки называют этот танец также *mâzur* или *mazurek*.

Название этого танца происходит от племени мазуров, населяющих бывшее княжество Мазовию.

Мазурка значит, собственно говоря, по-русски мазурочка или мазовиянка.

§ 871. В землях, принадлежавших некогда Польше, этот танец предпочитают всем другим танцам. Его также очень охотно танцуют в России, Восточной Пруссии, Румынии и Буковине, но редко в остальной Европе.

В Париже он одно время распространился в аристократических кругах, но никогда не пользовался таким успехом, как, например, полька и ей подобные круговые танцы.

§ 872. Причина этого явления следующая: изучение этого танца требует гораздо более времени, терпения и искусства, нежели изучение других танцев. Вследствие этого многие его

¹ Сам Альберт Цорн не издавал такого сборника, но это сделал его сын Александр. [Цорн, 1900]. — *Прим. ред.*

совсем не изучают, и потому, когда его собираются танцевать там, где он еще не успел войти в моду, в среде танцующей публики обыкновенно образуется противная партия, которой часто удается не допустить исполнение мазурки.

Отчасти в этом положении мазурки виноваты сами мазуристы. Если бы они довольствовались получасом для мазурки, что под руководством опытного передового танцора или руководителя танцами вполне достаточно для исполнения нескольких порядочных фигур, то противники мазурки в большинстве случаев уступили бы. Но когда мазурка танцуется битый час и даже более, то зрители начинают скучать и, наконец, любители танцев немазуристы теряют терпение.

§ 873. На основании 50-летней опытности мы пришли к заключению, что лица, хорошо изучившие мазурку, какова бы ни была их национальность, предпочитают этот танец всем другим, потому что он бесспорно самый прекрасный из теперешних употребительных салонных танцев.

Полчаса мазурки кажутся участвующим в ней несколькими минутами, тогда как немазуристам, с нетерпением ожидающим своей очереди, эти полчаса кажутся ужасно продолжительными.

§ 874. Главное очарование этого оригинального танца и вся его притягательная сила заключаются в той сравнительной личной свободе, с которой каждый может по своему усмотрению сочинять шаговые комбинации, какие ему заблагорассудятся, — лишь бы не выйти из такта и не мешать другим.

Здесь каждый может вполне отдаться игре своей фантазии и последовать своему вкусу. К этому присоединяется еще прелесть разнообразия и частой смены фигур, причем, хотя для мазурки и не употребляются каждый раз все новые фигуры, но все же обыкновенно вплетаются одна или две действительно новые, что и составляет оригинальную особенность этого танца. Как бы там ни было, а во всяком случае для фигур мазурки необязателен такой строгий, определенный порядок, какой существует, например, в фигурах кадрили.

При этом, как уже было сказано, разнообразие возможных фигур настолько значительно и выбор их так обширен, что является возможность беспрестанных смен.

Мало того, передовой танцор или распорядитель танцами может и сам импровизировать фигуры при условии предварительного соглашения с танцующими насчет разных деталей. Нередко случается, что такие импровизации прекрасно удаются и много содействуют общему веселью.

Как только раздадутся звуки хорошо исполняемой мазурки, душой настоящего мазуриста овладевает какое-то особенное, неподдающееся описанию чувство: усталости как не бывало, и все движения танцора приобретают такую выразительность, какую мы тщетно стали бы искать в других танцах. Это известно всякому мазуристу по опыту.

§ 875. Характер этого танца нелегко описать. Он представляет собой смесь благородной гордости, боевой отваги, рыцарской любезности и грациозного воодушевления.

Необходимо часто видеть исполнение мазурки, и притом хорошими исполнителями, чтобы быть в состоянии схватить ее характер. Здесь пальма первенства принадлежит бесспорно полякам. Но этим мы, конечно, не желаем сказать, что все поляки хорошие мазуристы и что не может быть превосходных мазуристов и среди неполяков.

§ 876. Поляки различают два рода мазурки: мазурку высших сословий, точнее — дворянскую, которую они называют *szlachetny, pansky*, или *kuntuszowy¹ mazur*, и простонародную, крестьянскую мазурку, которую они называют *chlopsky, krakowsky*, или *wilanowski² mazur*. Основным характером и той и другой являются удаль и молодечество; движения дышат силой и отвагой.

Танцор то увлекает в бурном порыве за собой даму, как бы ведя ее на какого-то невидимого неприятеля, то заботливо как бы прикрывает ее, словно от грозящей опасности.

Иногда он нежно склоняется над ней, как бы доверяя ей заветные тайны своего сердца или уверяя ее в своей преданности, то как будто спасается с ней от какой-то погони, тревожно оглядываясь, словно похищая свою красавицу от преследования неприятеля.

Но эти разнообразные чувства со всеми их оттенками выражаются в обеих мазурках совершенно различно. Движения

¹ От слова *kuntusz*, род венгерки с отлетами, которую носила польская шляхта.

² *Wilanowski*, как и *chlopsky*, означает мужичий.

гордого шляхтича¹ плавны, сдержанны, проникнуты сознанием своего достоинства и носят на себе отпечаток рыцарского благородства и утонченной вежливости. По временам он ведет даму, как подданный свою королеву, и огонь восторга и обожания, которым пылает его взор, как бы снискивает себе прощения внешними знаками глубочайшего уважения к даме. Но по всему видно, что эта строгая сдержанность дается ему нелегко, что под маской человека, привыкшего владеть собою, кроется бурный мир пылких страстей, сдерживаемых лишь благодаря присутствию дамы и только из уважения к ней. По игре энергической складки между бровями ясно видно, что, мелькну у него малейшее подозрение о возможности нанесении ему оскорбления, и его правая рука моментально выпустит руку дамы, чтобы ухватиться за рукоять своей верной карabelы, которую он хотя и снимает во время мазурки, но, танцуя, невольно как бы ощупывает ее левой рукою.

Хлоп², наоборот, и не думает сдерживать ни своих чувств, ни движений. Он, что называется, весь нараспашку и всецело отдается выпавшему на его долю минутному счастью. Вследствие этого он обходится со своей дамой запросто, иногда качает ее руку, поднимает выше головы, кладет свою руку ей на талию, на плечо. Движения его порывисты, подчас угловаты, он сильно искривляет свой стан, размахивает руками, снимает и надевает вновь свой капелюш³; он не опускает свою ногу легко и без шума, как шляхтич, а выразительно притоптывает своими тяжелыми сапогами, на каблуки, на которых у него набиты железные или медные подковы. Все его поведение говорит: эх-ма! гуляй, парень! гуляй, дивчина!

Шаги делаются в обеих мазурках, за немногими исключениями, одни и те же, но исполняются они различно. Например: шляхтич делает беглый шаг скользя и только исполняя его на месте сильно сгибает колена; тогда как хлоп никогда не скользит, а всегда исполняет этот шаг, довольно сильно поднимая ноги и сгибая колена, почему поляки и называют беглый шаг, исполняемый хлопам, *pas marché wilanówsky*. *Pas ordinaire* делается хлопом с более сильным

¹ Шляхтич — польский мелкопоместный дворянин. — *Прим. ред.*

² Хлопы — зависимые крестьяне в феодальной Польше. — *Прим. ред.*

³ Конфедератку. (Конфедератка — польская национальная шапочка с четырехугольным верхом, см. рис. 204–208. — *Прим. ред.*)

подпрыгиванием при порывистом колебании тела. *Holupiec* (*pas battu latéral*), исполняемый шляхтичем только левой ногой и в виде редкого исключения правой, делается хлопом безразлично и правой и левой ногой, причем он его употребляет часто для круговорота (тура). В противоположность шляхтичу он никогда не делает шага вприхромку, исполняя даже круговорот беглым шагом или олупцами. Далее, хлопок, например, не делает тройного олупца скользимого (*ot suwapu*), составляющего привилегию шляхтича, а шаг в притопку исполняет действительно в полном смысле этого слова впритопку, тогда как шляхтич делает этот шаг скользя на пальцевой части ног.

Такая различная манера шляхтича и хлопа танцевать мазурку находится в связи с некоторыми особенностями их обуви. Хлоп носит на каблуках своих сапог особый род подковок, облекающих каблук с наружной стороны, так что каждый делаемый им олупец или *assemblé* сопровождается стуком этих подковок друг о друга. Опуская же ногу, хлопок, чтобы получить достаточно сильный для него звук, должен был необходимо опускать ногу на всю ступню, чтобы каблук его коснулся пола.

Шляхтич надевал для мазурки нечто среднее между подковками и шпорами. Эта была подковка такого же вида, как у хлопа, но обыкновенно из серебра или золота и облежала пятку ноги над каблуком. С наружной стороны каждой ноги по небольшой дужке, прикрепленной к подковке, двигалась свободно несколько колец, подобных колечкам шпор, издававших при каждом движении танцора легкий звон. Таким образом, польскому пану для отмечания такта не было необходимости топтать каблуком, так как более сильное опускание ноги на переднюю часть ступни сопровождалось слышным, более сильным звоном колечек, бившихся друг о друга и о металлическую подковку. Такие же танцевальные шпоры надевались и дамами.

Мазурка, исполняемая в наших салонах, представляет собой смесь этих двух родов польской мазурки и, смотря по общественному положению и воспитанию ее исполнителей, приближается или к первому, или ко второму типу. Но во всяком случае, т. е. если даже танцующие желают допустить в мазурке развязность, господствующую в краковской

мазурке, следовало бы избегать сильного опускания ноги на всю ступню, потому что такое опускание, будучи исполнено танцорами одновременно, превращает мазурку в нечто совсем неблагоприятное с эстетической точки зрения, напоминая собой отчасти кавалерийское учение. Эту слабую сторону исполнителей мазурки хорошо подметили противники этого танца, окрестив мазурку именем лошадиного танца.

Если уже желают отмечать в мазурке такт более слышно, что действительно вполне гармонирует с характером этого танца, то лучше всего пользоваться описанными нами выше танцевальными шпорами, хотя бы стальными, которые в таком случае следовало бы надевать и дамам. Этим достигается необходимая выразительность движений танцующих без всякого унижения прекрасной королевы общественных танцев, польской мазурки.

§ 877. Многие воображают, что чем сильнее они топают и чем резче производят свои движения в мазурке, тем красивее выглядит их исполнение и тем вернее они выражают национальный характер национального танца. Можно прекрасно танцевать мазурку и без кривляний.

Пересолить все можно, но от преувеличений и крайностей всякий танец теряет в эстетическом отношении.

§ 878. Музыкальные композиции мазурки написаны в $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ такта. Очень характерно акцентирование второго тактового слога, что обозначается помещением над нотой знака ударения, но тем не менее и первый тактовый слог должен заметно акцентироваться.

Очень полезно изучать шаги мазурки при М. М. 144 = ♩ или ♪

При исполнении мазурки под музыку танцующие невольно увлекаются в более быстрое tempo; но это tempo никогда не должно переходить за М. М. 176 = ♩ или ♪ — смотря по характеру музыкальной композиции мазурки.

§ 879. Число употребляемых в мазурке шагов почти невозможно определить, потому что многообразные шаговые сочетания, составляемые невольно мазуристами, каждым по своему вкусу, образуют бесконечный ряд комбинаций.

За основание в этом отношении можно принять шаги, изображенные нами хореографически в 123-м упражнении, лист 48 атласа.

§ 880. Упражнение 123 *a*. Pas glissé de mazurka, или pas ordinaire, pas de Flore etc, — обыкновенный мужской шаг.

Этот шаг употребляется кавалерами чаще других шагов и в прогулке, и для фигур. В различных сочинениях по танцевальному искусству он описан под именем pas glissé. Иные преподаватели танцев, поляки, называют его также pas de Flore, pas chassé и т. д.

По зрелом размышлении мы остановились на названии pas ordinaire, потому что словом glissé уже обозначаются очень различные движения, а pas de Flore представляет собой совершенно произвольное обозначение, не выражающее собой ничего определенного.

Предварительная позиция 1-я.

Во время арзиса делают легкий подпрыг на левой ноге при одновременном поднятии правой ноги. 1-й слог: Опущение правой ноги и скольжение ею в 4-ю переднюю позицию. 2-й слог: Дегажирование на правую ногу и поднятие левой ноги в 4-ю заднюю низкую воздушную позицию. 3-й слог: Подпрыг на правой ноге, за которым непосредственно следует вынесение вперед левой ноги во время повторения легкого подпрыга на правой ноге для приготовления к следующему шагу.

Этот шаг исполняется переменносторонне, т. е. то одной, то другой ногой. При исполнении его выдвигаемая нога должна быть достаточно вытянута, носок хорошо вывернут и вытянут вниз, причем ногу не следует поднимать слишком высоко. Небольшое покачивание корпуса и легкое скрещение ног придают этому шагу особенную прелесть, но не следует злоупотреблять этими вспомогательными движениями.

В первом и втором тактах движения изображены подробно, а в следующих тактах употреблены упрощенные хореографические знаки. Назад этот шаг исполняется таким же образом.

В простой мазурке, как ее принято танцевать, дамы обыкновенно не делают этого шага, но в так называемой кадрили-мазурке, так полюбившейся танцующей публике, наоборот, он употребляется и выглядит очень красиво, когда дамы исполняют этот шаг с им свойственной грацией.

§ 881. Упражнение 123 *b*. Шаг вприхромку — pas boiteux. Исполняется кавалерами и дамами.

Предварительно становятся в 1-ю позицию. Арзис: прыг на левой ноге при одновременном вынесении вперед правой ноги. 1-й слог. Легкое опущение ноги в 4-ю позицию. 2-й слог. Дегажирование на правую ногу при одновременном вынесении вперед левой ноги. 3-й слог. Опущение левой ноги в 4-ю позицию, слышно акцентуируемое, и приготовление к следующему шагу.

Длина этого шага находится в зависимости от исполняемой фигуры и размеров помещения.

В первом и втором тактах шаг этот изображен хореографически подробно, в третьем — сокращенно, а в остальных помещен только знак повторения.

Этот шаг начинают всегда одной и той же ногой, потому что если его делать переменносторонне, то он перестанет быть шагом вприхромку.

Он употребляется, главным образом, для заключительного круговорота — *tour sur place*, почему эту фигуру называют также *tour boiteux*.

Обыкновенно на нее употребляют 4 такта. При исполнении этой фигуры дамы во втором слоге иногда выносят сильно вывернутую наружу ногу по довольно значительной дуге вперед, имея носок сильно вытянутым вниз, что выглядит очень красиво.

Этот шаг часто употребляется в соединении с другими для перемены ноги, чтобы вернуться к верному кадансу. Он исполняется часто и назад.

§ 883. Упражнение 123 с. *Pas de Basque* или *pas courant*. Беглый шаг.

Употребляется по преимуществу дамами.

Так как этот шаг, особенно будучи исполнен скоро и связно, несколько схож с обыкновенным беглым шагом, то многие называют его *pas courant* (§ 449).

Название *pas de Basque* (§ 521 и д.) тоже годится для этого шага, потому что он до некоторой степени схож с шагом басков. Но между этим шагом басков — племени, обитающем по побережью Бискайского залива, и *pas courant* мазурки есть существенная разница.

Испанские баски, исполняющие свой шаг тоже в $\frac{3}{8}$ или $\frac{3}{4}$ такта, сильно скрещивают ноги и всегда ставят выдвиг-

нутую ногу в 5-ю позицию, тогда как соответствующий шаг мазурки делается по прямому направлению.

Французские баски исполняют свой шаг в $\frac{2}{4}$ такта, как, например, в гавоте, но этот такт никогда не употребляется в мазурке.

Употребляемое часто выражение *pas de pas*, или *pas de bas*, только неправильное произношение слова *Basque*. В силу приведенных нами соображений лучше всего было бы употребить для этого шага мазурки название *pas courant*, или беглый шаг. Исполнение. Предварительно становятся в 1-ю позицию и затем во время арзиса поднимают правую ногу в переднюю 4-ю низкую воздушную позицию.

1-й слог. Легкий перебросочный шаг на правую ногу — *jeté*. 2-й слог. Скольжение левой ноги в 4-ю переднюю позицию, с дегажированием на эту ногу. 3-й слог. *Couré* в 1-й позиции; т. е. правая нога ставится с такой силой около левой, как будто она желает оттолкнуть левую ногу, которая затем непосредственно поднимается в 4-ю переднюю воздушную позицию, что служит вместе с тем подготовлением к следующему шагу.

Упрощенный знак этого шага был объяснен в § 526.

Этот шаг употребляется по преимуществу дамами, но нередко его делают и кавалеры, причем они, однако, акцентируют третий слог гораздо сильнее дам.

Слышное отмечание такта, правда, вполне согласуется с характером мазурки, но оно никогда не должно выродиться в шумную топотню.

Следует также изучить этот шаг назад, потому что он таким образом употребляется в различных фигурах и даже в прогулке служит для разных шаговых сочетаний.

Если желают сделать этот шаг немного скрещенным, то нужно исполнить *couré* в 3-й позиции.

СДВИГАНИЕ, СТАЛКИВАНИЕ (*Assemblé*)

§ 883. Упражнение 123 *d*.

Это движение состоит в простом сталкивании пяток в 1-й позиции, с полувывернутыми наружу ступнями. Оно, однако, употребляется только в соединении с другими движениями и легче всего — после принаровленного к такому переходу

шага вприхромку. В таком соединении оно употребляется особенно часто. Во время 3-го слога шага вприхромку нога выдвигается не в 4-ю позицию, а только во 2-ю параллельную, причем одновременно выворачивают обе ноги пятками наружу. Во время 1-го слога следующего такта обе пятки сталкиваются, как это изображено нами хореографически в упражнении 123 *d*. Движения, исполняемые во время первой половины 8-тактного колена, изображены хореографически подробно; в 5-м и 6-м тактах употреблено хореографическое сокращение, а в 7-м и 8-м тактах — знак сокращения, употребляемый в музыке.

ШАГОВЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ (Phrases)

§ 884. Упражнение 123 *e*.

Теперь можно из изученных шагов составлять небольшие шаговые предложения, например: 2 *pas ordinaires*, 1 *boiteux* и 1 *assemblé*, что дает 4-тактное сочетание. В этом состоит первая половина 123-го упражнения.

Изучивши хорошо эту первую половину, можно к ней присоединить круговорот из шагов вприхромку — *un tour boiteux*, — состоящий тоже из 3 шагов вприхромку и одного сталкивания пяток и также требующего 4 такта. См. упражнение 123 *e*, вторая половина.

БОКОУДАРНЫЙ ШАГ (Hołupiec. Le pas battu latéral)

§ 885. Этот шаг называют также *pas polonais*, или *coup de talon*. Сами поляки называют его *hołupiec*. Так как все настоящие шаги мазурки тем самым польские шаги, то они все могут быть названы польскими шагами. *Coup de talon* — удар каблук — употребляется в различных шагах и очень различно, и слово *coup*, удар, или толчок, выражает собой только ту часть движения, которою производится этот удар, и потому такое обозначение этого шага мазурки является недостаточным.

Battre означает в танцах ударяние одной ноги другою, а так как в этом шаге одна нога ударяет другую боком, то выражение бокоударный шаг, *pas battu latéral*, было бы наиболее подходящим.

Если при ударе пяткой ударяющую ногу держать вывернутой наружу, то можно легко попасть в косточку другой ноги, каковой удар бывает очень чувствительным, а потому лучше всего держать при этом движении ступни почти параллельно, что дает право назвать этот шаг *pas battu parallèle*.

Слово *latéral* означает, что шаг делается вбок. Для краткости говорят обыкновенно просто — *pas battu*.

§ 886. Исполнение. Арзис. Поднятие левой ноги в 2-ю воздушную позицию, причем носок ее выворачивают немного вперед. 1-й слог. Слышное ударение левой пятки о правую при одновременном подпрыге на правой ноге. 2-й слог. Вбок: вынесение левой ноги во 2-ю позицию, причем эта нога вывертывается наружу и затем на нее дегажируют. 3-й слог. Примыкание правой ноги в 1-ю позицию, затем немедленно следует поднятие левой ноги в виде приготовления к следующему шагу.

При этом последнем слоге можно слышно ударять каблучками, что обыкновенно с удовольствием исполняется мазуристами, танцующими в шпорах, и действительно согласуется с характером мазурки, но в этом, как и во всем, следует соблюдать известную меру.

Этот шаг следует изучить и вправо и влево, потому что он, особенно в соединении с другими шагами, употребляется на обе стороны. Но большей частью, особенно во время прогулки, его употребляют влево, причем кавалер совершенно поворачивается к даме.

§ 887. Можно также исполнить подряд 2 или более ударений пятками. При удвоении удара первый удар делается во время арзиса, т. е. третьей доли предыдущего такта, а второй удар во время тезиса, почему он должен сильнее акцентуироваться.

Если желают сделать подряд три ударения, то для этого требуется целый такт, и после них делают *pas ordinaire*. Если же делают 4 ударения, то первые 3 уходят на первый такт, а 4-е ударение приходится на тезис следующего такта, после чего тотчас же следует вынесение левой ноги во 2-ю позицию и примыкание правой ноги.

Pas battu et pas ordinaire

§ 888. По заглавию видно, из каких составных частей состоит это двухтактное шаговое предложение.

Оно состоит из бокоударного шага, за которым непосредственно следует обыкновенный шаг, *pas ordinaire*. Если первый шаг делается влево, то и второй нужно сделать в ту же сторону, а третий слог этого последнего представляет собой уже приготовление к следующему за сим удару пяткой, который должен быть исполнен правой ногой, вследствие чего это шаговое предложение обращается в переменностороннее. Когда это шаговое предложение употребляют в прогулке, то, делая его левой ногой, обращаются лицом к даме; делая же его правой ногой, следует как можно менее поворачиваться к даме спиной и то лишь в момент пяточного удара.

В известных определенных фигурах это предложение применяется очень часто.

UN PAS BATTU, ORDINAIRE, BOITEUX ET ASSEMBLÉ

§ 889. Это соединение представляет собой очень хорошее и притом нетрудное 4-тактное шаговое сочетание.

Во время первого такта делают одно *pas battu*; во время второго — одно *pas ordinaire*; во время третьего — 1 *pas boiteux*, а во время 4-го — *assemblé*.

Если начинают бокоударным шагом влево, то и обыкновенный шаг должен делаться влево же, вследствие чего шаг вприхромку должен быть начат правой ногой, а за ним должно следовать сталкивание пяток.

Если при этом сочетании во время шага вприхромку делают в ту же сторону полный поворот и сопровождают все соединение соответствующими движениями головы, корпуса и рук, то таким образом можно составить прелестные фигуры, с удовольствием исполняемые любителями мазурки.

Столь распространенная в Одессе кадрили-мазурка состоит именно из такого рода сочетаний.

§ 890. Упражнение 123 *f*, стр. атл. 48, дает хореографическое изображение этого сочетания.

Объяснение его:

Так как ключ указывает на движение влево, то, следовательно, все сочетание должно быть исполнено влево. Предварительная позиция — 1-я. Во время арзиса поднимают левую

ногу во 2-ю низкую воздушную позицию и оба носка слегка вывертывают вперед.

1-й такт. 1-й слог. Во время легкого подпрыга на подпирющей ноге ударяют пяткой левой вытянутой и вывернутой вбок ноги пятку правой ноги. 2-й слог. Левую ногу выворачивают наружу и слышно опускают ее во 2-ю позицию, после чего на эту же ногу дегажируют.

Во время 3-го слога опускают правую ногу, тоже слышно, в 1-ю позицию. Это шаговое предложение образует так называемый бокоударный шаг — *pas battu latéral*.

2-й такт. 1-й слог. Левая нога легко ставится вбок и тотчас же скользит во 2-ю позицию. 2-й слог. В то время как левая нога принимает на себя вес тела, правую ногу поднимают в немного согнутом положении в 2–4 промежуточную заднюю, полувысокую воздушную позицию. 3-й слог. В этом положении делают подпрыг на левой ноге.

3-й такт. 1-й слог. Во время легкого подпрыга на левой ноге правую ногу поднимают во 2-ю полувысокую воздушную позицию, размахнувшись, переводят ее в 4-ю полувысокую позицию, чем начинается полный поворот на левой ноге, заканчиваемый во время второго слога. Во время 3-го слога опускают правую ногу в 4–5 промежуточную переднюю позицию и через поворот на носке приводят во 2-ю параллельную позицию.

4-й такт. Бокоударное сталкивание обеих пяток и пауза.

Во время второй половины музыкального колена все шаговое сочетание следует повторить вправо, почему в начале 5-го такта и стоит ключ, указывающий на движение вправо. Хореографические знаки написаны сокращенно.

ШАГ ВПРИТОПКУ **(Pas frappé)**

§ 891. Это двухтактное шаговое предложение употребляется очень часто вместо шага вприхромку со сталкиванием пяток — большей частью тоже только в соединении с другими шагами, главным образом, с двумя обыкновенными шагами — *pas ordinaires*.

Если начать этот последний шаг правой ногой, то после второго обыкновенного шага правая нога окажется в 4-й задней воздушной позиции.

Теперь следует *frappé*. 1-й слог. Перебросочный шаг — *jeté* — на правую ногу в 1-ю ступневую позицию, со слышимым опусканием ноги на пол, при одновременном сгибании и поднимании левой ноги назад. 2-й слог. Слышное опускание левой ноги в 1-ю позицию. 3-й слог. Выворачивание обеих пяток наружу. 4-й слог. Сталкивание их. 5-й слог. Пауза. 6-й слог. Приготовление к следующему шагу.

§ 892. При выворачивании обеих пяток многие танцоры скользят одновременно обеими ногами в удвоенную 2-ю позицию, так что центр тяжести оказывается между ногами, что противно всем правилам искусства, и тем не менее некоторые делают это так легко, что оно не выглядит неграциозно.

Объясняется это следующим образом. Часто случается, что хорошо танцующие кавалеры и дамы принимают позы и делают движения, которые им очень идут и тем не менее совершаются против всех правил танцевального искусства. Исполненные кем-нибудь другим они вышли бы смешной карикатурой. В мазурке это явление наблюдается чаще, чем в других танцах, именно потому что ни один танец не представляет личности столько свободы, как мазурка.

ТОЛЧКОВЫЙ ШАГ **(Pas coupé poussé)**

§ 893. Этот шаг немного схож с шагом вприхромку. Предварительная позиция — 3-я. Арзис. Подпрыг на левой ноге при одновременном вынесении правой ноги в переднюю 4-ю воздушную позицию. 1-й слог. Опущение правой ноги в 4-ю позицию. 2-й слог. Дегажирование. 3-й слог. Левая нога слышно сталкивает в 3-й задней позиции правую, которая тотчас выносится вперед в 4-ю воздушную позицию.

Можно сделать подряд несколько толчковых шагов, но перемносторонне этот шаг может быть исполнен только в соединении с обыкновенным шагом или некоторыми другими.

ГОНОЧНЫЙ ШАГ **(Pas chassé)**

§ 894. Дамы иногда исполняют в мазурке вместо беглого шага перемносторонние гоночные шаги, *pas chassés alternatifs*, которые, если дама грациозна, выглядят восхити-

тельно — но именно потому только, что дама умеет их так прелестно исполнить. Собственно говоря, это не настоящий мазурочный шаг — это французский шаг.

БОКОГОНОЧНЫЙ ШАГ (*Chassé latéral, или chassé de coté*)

§ 895. Этот шаг можно скорее выдать за польский, хотя он тоже французского происхождения. Во время прогулки он может быть исполнен кавалером только влево, а дамой — только вправо и состоит из *chassés simples* боком (§ 476).

Шаг этот начинается скольжением левой ноги во 2-ю позицию и дегажированием. Следовательно, для правой ноги предварительная позиция — 2-я, так как дегажирование было сделано на левую ногу, вследствие чего необходимо принять ее стоящей в 1-й позиции. Шаг начинают во время арзиса. Правая нога ударяет слышно пяткой о пятку левой ноги, затем эта последняя скользит вбок.

1-й тактовый слог. Повторение тех же движений.

2-й тактовый слог. Дегажирование, — чем танцор становится в предварительную позицию следующего бокогоночного шага.

Ступни следует держать почти параллельными, а удары должны следовать быстро один за другим, чтобы промежуточная пауза во время второго тактового слога и синкопированный ритм его могли быть отчетливо выражены.

Хотя не существует никаких особых правил, которые определяли бы, сколько раз тот или другой шаг мазурки может быть повторен, но все же следовало бы, чтобы все шаговые сочетания ясно выражались в 2-тактном, 4-тактном или 8-тактном кадансе.

НОЖНИЦЕОБРАЗНЫЙ ШАГ (*Pas de ciseaux*)

§ 896. Этот шаг был уже объяснен в § 844 при изложении *Srasowienne* и в § 863 — при объяснении венгерского вальса.

Обыкновенно этот шаг называют *pas de Sisonne*. Причина, по которой мы изменили это название на *pas de ciseaux*, объяснена нами в § 468. В § 470 мы объяснили этот шаг даже

заключительным подпрыгом — *pas de ciseaux relevé* — именно так, как он исполняется в мазурке; а в упражнении 62, помещенном на 22-й стр. атласа, этот шаг изображен хореографически. Другое хореографическое изображение его помещено на XI листе атласа, § 470.

В мазурке этот шаг употребляется преимущественно во время круговорота, т. е. поворота на месте, с дамой, *tour sur place*, а именно — кавалером вместо шага вприхромку, причем танцор поворачивается на правой ноге назад.

§ 897. Мы уже упомянули выше, что в мазурке употребляется такая масса шагов, что их описанием можно было бы наполнить толстый том и оно все-таки было бы неполно. Кто потрудится хорошо изучить объясненные здесь шаги и сочетания, тот в большинстве случаев легко поймет всякий новый шаг и будет даже в состоянии сам изобретать новые шаговые сочетания: они будут им иногда невольно складываться во время исполнения мазурки.

ФИГУРЫ МАЗУРКИ

ВВЕДЕНИЕ

При разработке этого отдела нам представилась необходимость выработать предварительно правила для расстановки танцующих и названия для различных построений.

При устном преподавании, хотя и чувствуется недостаточность существующих обозначений для различных расстановок, но это не может явиться серьезным препятствием к исполнению известных фигур, так как в этом случае учитель может лично показать ученикам движения и расставить их надлежащим образом.

При письменном же преподавании приходится нередко наталкиваться на такие трудности, которые при устном преподавании почти не замечаются, и потому в этом случае предстоит на первых порах задача дать самому себе ясный отчет о том или другом построении и о степени верности употребляемых для них обозначений. Далее, при устном преподавании учителю, особенно если он старше своего ученика и опытен в своем деле, редко приходится опасаться быть приведенным в затруднение вопросами и критическим отношением ученика к преподаванию, тогда как при составлении руководства

к танцевальному искусству необходимо иметь в виду строгую критику, могущую явиться опасной для репутации сочинения, если в нем найдутся серьезные ошибки.

Не раз нам приходилось думать целые дни над каким-нибудь словом или названием. Мы тщательно ознакомились со всеми сочинениями, касающимися танцевального искусства, какие только могли достать, прежде чем решились объявить общепринятые выражения не соответствующими своему назначению и позволили себе ввести какое-нибудь новое обозначение, не употреблявшееся до сих пор хореографами.

В войсках способы строевого учения, расстановки и построений разработаны несравненно более и гораздо основательнее, нежели в танцевальном искусстве, и потому у них выработалась в этом отношении более определенная система, с более точными обозначениями.

Вследствие этого мы позволили себе принять эту систему основанием для образования названий для различных расстановок в танцах, — конечно, насколько эта система могла служить своему новому назначению.

РАЗЛИЧНЫЕ РАСПОЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ФИГУР КОТИЛЬОНА И МАЗУРКИ

§ 898. Расположение известного числа учеников в линию, плечо около плеча, называется шеренгой.

Фронтом называется такая расстановка учеников, при которой самый высокий из них помещается на правом конце шеренги, а влево от него, по росту, стоят остальные, так что самый низкорослый помещается на левом конце шеренги. Правая половина такой шеренги, считая вправо от ученика, стоящего в середине ее, называется ее правым флангом, а левая — левым флангом, почему самый рослый ученик будет правым фланговым, а самый низенький — левым.

Если несколько шеренг стоят одна за другой, то передняя называется первой шеренгой, следующая за ней — второй и т. д.

§ 889. Если ученики расположены в линию, один за другим, то такое расположение называется рядом. Если составляющие шеренгу сделают четверть поворота вправо или влево, то шеренга обратится в ряд.

Если несколько шеренг, например четыре, стоят одна за другой в строгом порядке, то при таком расположении получается столько рядов, сколько учеников в шеренге, причем первым рядом считается ряд правых фланговых и т. д., по порядку, так что последним рядом будет ряд левых фланговых.

§ 900. Совокупность нескольких расположенных одна за другой шеренг образует колонну, или столб. Если число шеренг превосходит число рядов, то длина такой колонны будет более ширины ее, т. е. это будет длинная колонна, если же число рядов более числа шеренг, то полученная колонна носит название широкой колонны. В войсках употребляются для атаки обыкновенно широкие колонны, а при маршировке — длинные. При помощи четверти поворота составляющие колонну могут обратить широкую колонну в длинную и наоборот. Значит, две шеренги в 8 рядов образуют широкую колонну.

По-русски колонна означает столб, каковое слово мы и будем иногда употреблять здесь вместо французского слова колонна.

§ 901. Если из двух шеренг, расположенных одна за другой, первая сделает полповорота, так что она очутится лицом к лицу с другой шеренгой, то эти две линии образуют улицу, или аллею из *vis-à-vis*; если же такой поворот сделает вторая шеренга, то образуется аллея *dos-à-dos*, т. е., составленная из 2 линий танцующих, обращенных друг к другу спиной.

Если аллея состоит из одних кавалеров, то она называется мужской аллеей, если же из одних дам — дамской.

§ 902. Если первая шеренга составлена исключительно из кавалеров, а вторая только из дам, то полуповорот кавалеров дает аллею *vis-à-vis*, известную под именем английской колонны, вернее, аллеи, потому что она употреблялась в прежних английских танцах. Если же первая шеренга состоит из дам, а вторая — из кавалеров, то полуповорот дам дает обратную английскую колонну — аллею.

Вершина колонны или аллеи должна бы всегда быть обращенной к первой стороне зала.

§ 903. Если первая фронтовая шеренга состоит из кавалеров, а вторая — из дам, и обе сделают четверть поворота вправо, то образуется правильный танцевальный двойной столб, *colonne à deux*, потому что дама окажется, как то необходимо для составления пары, справа кавалера; если такой

поворот делается влево, то получится обратный двойной столб, *colonne à deux*, потому что тогда дама будет находиться уже с левой стороны своего кавалера.

§ 904. Расстановка контрданса уже была нами объяснена в §§ 653 и 654. Из правильного танцевального столба à quatre, т. е. в две пары, одна возле другой, можно легко перейти к расстановке контрданса, если разделить столб вдоль, на две половины, и из каждой составить смешанную шеренгу из кавалеров и дам, попарно, причем шеренга должна стать лицом к лицу.

§ 905. Столб называется расколотым — *colonne fendue*, — если он разделен по длине, и разрезанным — *colonne coupée*, — если он разделен по ширине, т. е. поперек. Если полустолбы (разрезанного столба) стоят один против другого, лицом к лицу, то это расположение называется *colonne coupée vis-à-vis*; если же они стоят спиной друг к другу, то это будет называться *colonne coupée dos-à-dos*.

РАЗМЕРЫ ПОМЕЩЕНИЯ

§ 906. Чтобы можно было определить заранее число пар, могущих разместиться в данном помещении по кругу, были сделаны соответствующие измерения и вычисления. Эти вычисления доказали, что на каждую сидящую пару приходится по расчету площадь (квадрат) в 4 фута¹ длины и 4 фута ширины, т. е. 16 квадратных футов. На первый взгляд кажется невероятным, чтобы каждая пара требовала так много места; но действительность убеждает нас в верности этого расчета, и всякий может проверить его, рассадив танцующих попарно в зале, размеры которого предварительно вычислены. В зале, которого длина равняется 36 футам, а ширина — 24, могут разместиться вдоль его 9 пар, а в ширину — 6, значит $9 \times 2 = 18$ и $6 \times 2 = 12$, всего 30 пар.

Если число пар в таком зале более 30, то делается тесно.

20 пар требуют зал в $24' \times 16' = 384$ кв. фута.

30 пар — $36' \times 24' = 864$ кв. фута.

40 пар — $48' \times 32' = 1536$ кв. футов.

50 пар — $60' \times 40' = 2400$ кв. футов.

¹ Русский фут, так же как и английский, равнялся приблизительно 30,5 см. — *Прим. ред.*

Из этой таблицы видно, что в маленьком зале может относительно разместиться бóльшее количество танцующих, нежели в большом.

Здесь играет тоже роль отношение длины зала к ширине его, а именно: чем длиннее зал, т. е. чем более длина его превосходит его ширину, тем больше пар может в нем разместиться, например:

50 пар требуют зал в $50' \times 50' = 2500$ кв. футов.

50 пар требуют зал в $60' \times 40' = 2400$ кв. футов.

50 пар требуют зал в $70' \times 30' = 2100$ кв. футов.

50 пар требуют зал в $75' \times 25' = 1875$ кв. футов.

Если в зале, размеры которого $70' \times 30'$, пары рассядутся в двух кругах, то в каждом круге ($35' \times 30'$) поместится 32 пары, а во всем зале — 64 пары.

Если же в зале с размерами $75' \times 25'$ пары рассядутся в 3 круга, в каждом ($25' \times 25'$) по 25 пар, то во всем зале поместятся 75 пар.

Если желает участвовать бóльшее число пар, то кавалеры должны сесть сзади дам, и тогда число участвующих может быть почти удвоено.

Это изложение правил для расстановки танцующих, название строя (порядка расположения) и вычисление размеров помещения, необходимого для данного числа танцоров, одни и те же для мазурки и для котильона.

БОЛЬШИЕ ИЛИ МАЛЕНЬКИЕ КРУГИ?

§ 907. Для исполнения мазурки участвующие рассаживаются в круг возможно больших размеров, каждая дама с правой стороны своего кавалера.

Лет 50 тому назад во многих польских городах на больших публичных балах было принято разбиваться на несколько кругов, что при известных условиях имеет свои выгодные стороны.

В настоящее время танцующие размещаются обыкновенно только в одном круге.

§ 908. Оба способа размещения имеют свою хорошую и дурную стороны, смотря по обстоятельствам. Если зал велик и в особенности, если он очень длинен, а число танцующих значительно, то мы рекомендуем разделить общество

на два или более кругов. Каждый такой круг может состояться из лиц, желающих танцевать вместе.

При этом опытные танцоры, прошедшие хорошую школу, вероятно, сядут в один круг, что дает им возможность исполнять красивые, но трудные фигуры, без помехи со стороны неумелых танцоров, не прошедших настоящего курса танцев.

Более слабые, не прошедшие настоящей школы мазуристы могут тоже собраться в один круг, и если распорядитель бала озаботится тем, чтобы и они имели своего знающего передового танцора или дирижера, то тот может предпринять с ними такие легкие, хорошо понятные фигуры, что даже наиболее неопытные ученики будут в состоянии в них смело и с удовольствием участвовать.

Такое разделение на круги выгодно и при выборе (приглашениях) в том отношении, что лица, составляющие круг, при этом получают возможность более равномерно участвовать в танцах, так что будут иметь возможность часто танцевать даже те из них, у которых оказалось бы мало знакомых в круге.

Так как ни один из таких кругов не может быть очень большим, то и распорядителю танцев удобнее следить за танцующими и руководить ими, и в какиенибудь полчаса, много — три четверти часа, можно исполнить несколько фигур, причем каждый может принять участие в общем веселье. К тому же в двух кругах может участвовать большее число лиц, нежели в одном.

§ 909. Если составить только один очень большой круг, то уже одна прогулка утомляет танцующих и требует порядочно времени. На выборы (приглашения) тоже уходит немало времени, потому что нередко приходится долго искать ту особу, с которой желаешь танцевать. Распорядитель танцами не может разом следить за всеми танцующими и надлежащим образом руководить ими.

Разница в умелости и искусстве различных танцоров дает себя повсюду знать, и почти все почувствуют на себе это неудобство.

Опытные танцоры требуют новых, красивых фигур, в исполнении которых им, однако, постоянно мешают менее опытные танцоры, что, конечно, очень неприятно и подает повод к неуместным замечаниям.

Слабые танцоры, в свою очередь, требуют простых, удобопонятных фигур, которые уже успели надоест более опытным танцорам; выходит всем помеха, и никто не может повеселиться вволю.

Весь танец длится гораздо дольше, чем следует, хотя исполняется при этом лишь немного фигур.

§ 910. Но такое деление общества на самостоятельные круги мы можем рекомендовать лишь при тех условиях, которые были нами приведены выше. На частных вечерах, если общество немногочисленное и если члены его хорошо знакомы друг с другом, — если зал круглый или квадратный и не очень велик, то образование одного круга гораздо удобнее.

Общество чувствует себя более сплоченным, для общей прогулки больше места, выборы менее стеснены и не ограничены одной частью присутствующих, и все фигуры выходят яснее, особенно заключительные фигуры, причем зрители могут следить за всеми танцующими разом, не отвлекаясь танцорами, принадлежащими к другому кругу и исполняющими какую-нибудь другую фигуру. Но самое важное здесь — чтобы каждый круг обладал опытным распорядителем танцев, которому следовало бы быть безусловно знающим танцором. К сожалению, часто навязываются в распорядители люди, не умеющие даже правильно называть фигуры, не говоря уже о порядочном составлении и расположении их.

ВВЕДЕНИЕ

§ 911. Обыкновенно для начала делают большой кругоход вправо и влево, а затем *tour boiteux* на месте, после чего все общество рассаживается.

Если число участвующих по отношению к размерам помещения очень значительно, то вместо кругохода делают иногда несколько шагов по направлению к середине и назад. Далее, если число составляющих кругоход пар менее 8-ми, то мы советуем употреблять для кружения направо и налево только по 4 такта, если же число пар более 8-ми, то лучше употребить для каждого кружения по 8 тактов.

Вместо кругохода можно начать мазурку прогулкой, исполняемой обыкновенно вправо. Первая пара исполняет

прогулку по кругу, двигаясь по направлению вправо, пока не дойдет до своего места; здесь она делает круговорот и садится. Пара, сидящая справа первой пары, пускается в прогулку, как только первая пара ее минует, и т. д., пары танцуют по порядку, пока все не исполнят этой фигуры.

§ 912. Прогулка составляет самую важную часть мазурки, потому что в ней каждый может показать всю свою грацию и искусство, не мешая другим.

Вернувшись на свое место, следует всегда сделать круговорот и по окончании его небольшой поклон. Если после прогулки приходится выбирать, то надо постараться исполнить круговорот по возможности посередине зала, чтобы было удобно оглядеть весь зал и найти особу, которую вы желаете пригласить. По окончании же фигуры каждый кавалер должен при помощи прогулки отвести даму до ее места, сделать здесь с ней круговорот, а затем, поклонившись ей, вернуться на свое место.

§ 913. Выбор фигур зависит от разных условий. Существуют фигуры, начинаемые одной парой; очень многие начинаются 2-мя парами; другие начинаются 3, 4, 5 и большим или же произвольным числом пар.

Если число пар участвующих в мазурке не более семи, как то часто случается на частных вечерах, то распорядителю следует назначать такие фигуры, которые начинаются одной, двумя, в крайнем случае — тремя парами. Если участвуют от 8 до 15 пар, то должны начинать по крайней мере две пары и следует исполнить несколько фигур, где бы начинали 3 или 4 пары. Если же число пар от 16 до 31, то следует начинать от 4–6 пар; а если участвует еще больше пар, то должно начинать от 6–10 пар.

Далее, распорядитель танцами должен сообразоваться не только с числом участвующих, но и с их умением и знаниями. С степенью танцевального развития некоторых членов общества он в большинстве случаев бывает знаком.

Пусть он поместит рядом несколько более опытных пар, а сам сядет со своей дамой первой парой с левой стороны.

Затем, если он заранее условится с этой первой, начинающей группой на счет имеющей быть исполненной фигуры, сообщит название ее, число начинающих пар, как должны происходить выборы и в каком порядке должны

стать пары, то очень вероятно, что фигура будет исполнена хорошо и в такт, так что может послужить другим хорошим наглядным примером. Затем все остальные группы, по порядку, повторяют ее. Если кто-нибудь, без предварительного соглашения с распорядителем, позволит себе какие-либо изменения в фигуре, то это считается оскорблением дирижера танцами.

§ 914. Между танцорами, прошедшими хорошую школу и хорошо знакомыми друг с другом, делается иногда заранее соглашение, чтобы каждая группа исполняла фигуру по собственному выбору.

Такой способ исполнения фигур значительно увеличивает привлекательность мазурки как для участвующих в фигурах, так и для зрителей.

Круг, состоящий из 20 опытных в мазурке пар, может исполнить в какие-нибудь полчаса от 10–15 различных фигур, без перерыва удерживая за собой внимание зрителей.

В случае, если бы распорядитель не был знаком со степенью подготовки своих танцоров, то пусть он начнет легкими, простыми фигурами, чтобы составить себе понятие о степени ловкости и знания участвующих.

§ 915. Все эти правила относятся и к котильону, и многие фигуры могут быть исполнены одинаково и в мазурке, и в котильоне.

§ 916. Число фигур, употребляемых в этих двух танцах, так велико, что решительно невозможно включить описание их всех, с относящимися к ним рисунками, в общее руководство к танцевальному искусству, подобное настоящему.

ПРИМЕР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СПОСОБА НАЧЕРТАНИЯ ДВИЖЕНИЙ ТУЛОВИЩА

§ 917. Цель настоящей «Грамматики» состоит в выработке систематической методы преподавания и в изображении и изложении такого хореографического письма, с помощью которого могли бы быть выражены все движения, употребляющиеся в танцах.

§ 918. Много лет тому назад мы уже обработали вчерне материалы для составления альбома разных народных и балетных танцев, как исполняемых в настоящее время, так

и прежде существовавших, и в ближайшем будущем мы надеемся издать этот альбом.

В качестве образца такого хореографического изображения танцев, имея в виду, главным образом, движение головы, рук и туловища, мы присоединили к этой «Грамматике» хореографическое изложение танца — «Cachucha-соло»¹.

Предлагаемая этим руководством новая метода танцописи, или хореографии, уже успела дать хороший образчик своей несомненной годности для изображения различных движений ног, шагов, сочетаний и фигур, но движения рук, головы и туловища принимали до сих пор лишь слабое участие в приведенных хореографических описаниях.

В качуче соло движения рук и верхней части туловища играют такую важную роль, что удачное хореографическое изображение качучи явилось бы серьезным испытанием годности нашей методы и в области хореографического изложения этого рода движений.

§ 920. Нижеследующее описание качучи предполагает со стороны читателя основательное знакомство с «Грамматикой». Он должен иметь уже ясное представление о встречающихся в этом руководстве выражениях и названиях и настолько освоиться с оглавлением, чтобы быть в состоянии найти всякое объяснение, которое ему может понадобиться.

LA CACHUCHA (качуча)

§ 921. Cachucha представляет собою танец-соло, исполнение которого более приличествует миловидной даме, нежели кавалеру. Она танцует под мотив известной андалузской народной песни, состоящей из 2 колен, каждое по 8 тактов. Чтобы сделать мелодию немного более разнообразной, к ней присоединили еще 3-е колено, снабдив все вступлением и (сoda) заключением.

Танец этот сделался популярным благодаря известной балерине Фанни Эльслер, исполнявшей его с какой-то особенной, неподражаемой грацией.

¹ Этот танец известен с начала XIX века. Сегодня считается, что он был придуман на Кубе в начале XIX века, но в XIX веке его считали испанским народным танцем. — *Прим. ред.*

Cachucha — слово испанское, ласкательное слово, служащее для обозначения хорошеньких, грациозных особ или предметов. Преимущественно так называют особенный род головного убора или чепчика. В американских гаванях это название дается известного рода маленьким гребным шлюпкам.

Упражнение 124, помещенное в атласе на страницах от 49–52-й включительно, содержит музыку этого танца и его хореографическое изображение. Музыка составлена в $\frac{3}{8}$ такта и tempo по М. М., 60 = ♩.

§ 922. Очень важную роль играет в испанских танцах употребление кастаньет, но, кроме испанок, к сожалению, лишь немногие танцовщицы обращают на эту часть должное внимание и старательно упражняются во владении ими. Это употребление кастаньет, т. е. щелкание ими, приведено нами на отдельной линейке над нотным текстом.

Для вступления можно взять несколько аккордов или же сыграть прелюдию, приведенную нами в нотной тетради, под № 124.

§ 923. Вся качуча разделяется на 4 куплета или строфы, так как вся пьеса должна быть сыграна 4 раза, за исключением 4-й строфы, в которой вместо 4-й части исполняется сода или заключительная часть, финал.

Хореографическое изображение первой строфы помещено на первой линии под нотной линией, 2-й строфы — на второй линии и т. д.

Каждая строфа состоит из 4 фигур, по 16 тактов в каждой фигуре. Для 3-й фигуры играется то же музыкальное колено, что и для первой. Рисунок фигур помещен в начале относящегося к ней музыкального текста, в рамке, изображающей сцену. Самый рисунок исполнен пунктиром, так как изображает путь танцующей дамы. Начало пути обозначено утолщением, конец — стрелкой. В тех случаях, где это допускается местом, можно поместить в исходной точке знак дамы, обратив его в надлежащую сторону.

§ 924. Необходимо помнить, что цифра под линией пола относится к ноге, стоящей спереди, а точка — к ноге, помещенной сзади. Запятая под точкой означает пальцевую позицию, а нолик — носковую. Круг, в котором помещены знаки движения ног, означает, что эти положения и движения должны

быть исполнены во время поворота или пируэта. По знаку ноги можно узнать, на какой ноге должен быть исполнен поворот, а по направлению круга — в какую сторону.

Утолщение линии указывает начало движения, а стрелка — конец. Если круг вначале спускается под линию пола, то это означает поворот вперед, если же он сделан вправо, то это значит, что поворот должен быть исполнен вправо. Под движением вправо нужно всегда понимать направление его в ту сторону, которая будет находиться справа танцующей особы, если она обращена лицом к публике. На значке, изображающем голову, видно по теневой его части, обозначающей волосы, куда должно быть направлено лицо и взгляд исполнителя. При столь мелких знаках, как изображенные здесь в описании качучи, правда, трудно исполнить их с надлежащей точностью и ясностью, но что касается до положений рук, то они вряд ли могут быть ложно поняты. 4-я ножная позиция, ради большей ясности, в большинстве случаев указывается еще цифрой, а сверху скрещенная ножная позиция — косым крестом над нижней границей туловища (§ 105, рис. 125–130).

§ 925. Следует обращать внимание на то, стоит ли хореографический знак над линией или же на линии. В первом случае движение делается во время подпрыга.

Исполнение качучи

§ 926. Вступление. Аккорды (1 такт).

1-я строфа. 1-я фигура: спускаться ломаной линией.

Вход из глубины помещения. Первую треть спускаются (4 такта).

Вправо 3-мя *ballonnés dessous*, 1 *pirouette* и 1 *frappé dessus* в 5-й позиции.

Повторение того же влево, спускаясь наискось (4 такта).

То же самое — вправо, спускаясь наискось (4 такта).

То же влево, к центру (4 такта).

§ 927. 2-я фигура. *Pivoter* (6 тактов).

Медленное вращение на месте влево назад 6-ю *pas de ciseaux dessous* (снизу скрещенный ножницеобразный шаг) во 2-й и 5-й позициях, без подпрыга на носок, держа левую руку поднятой.

1 pirouette basque влево (2 такта).

Повторение вправо (8 тактов).

§ 928. Ballonné rétrograde (4 такта).

3-я фигура: подниматься зигзагами.

1-й такт: 1 ballonné вправо, затем высоко подняться на носках в 5-й позиции и опуститься на правую ногу, на пятку, акцентуировав это опускание. 2-й такт. 1-й слог. Левую ногу ставят во 2-ю позицию. 2-й слог. Правая нога скользит впереди левой с сильно (вниз) вытянутым носком в 5-ю позицию и затем слышно ставится на пятку, в то время как левую ногу поднимают в 5-ю заднюю воздушную позицию. Во время этого такта описывают правой рукой большой круг, почти до полу, причем левая рука исполняет соответствующее оппозиционное движение.

Изгибание корпуса, само собой разумеется, должно соответствовать движениям рук. 3-й слог. Левую ногу опускают во 2-ю позицию.

3-й такт. 1-й слог. Правая нога ставится во 2-ю позицию и принимает на себя вес тела. Во время 2-го и 3-го слогов исполнительница делает на носке или на пальцах правой ступни, смотря по своей ловкости, полный поворот, причем левая нога поднимается ею сперва во 2-ю воздушную позицию, а затем в 5-ю переднюю носковую и здесь тотчас же принимает на себя вес тела. 4-й такт. 1-й слог. Правой ногой исполняют frappé в 5-ю переднюю позицию на всю подошву и дегажируют на эту ногу. 2-й слог уходит на паузу, а во время 3-го слога начинают ballonné, в виде приготовления к следующему шагу. Это 4-тактное шаговое предложение называется ballonné rétrograde.

Ballonné rétrograde влево (4 такта).

Повторение всего сочетания (8 тактов).

§ 929. 4-я фигура. В глубине помещения делают frappé tortillé: traversé боком вправо 1-им frappé и 1 tortillé, исполняя их вместе 3 раза; затем следует 1 coupé и 1 pas de basque боком (4 такта).

1-й такт. 1-й слог. 1 frappé правой ногой во 2-ю позицию и дегажирование. 2-й слог. Поворот левой ступней на пятке внутрь, так чтобы носок ее пришелся приблизительно немного впереди правой пятки. 3-й слог. Левую ногу поворачивают на пальцах до тех пор, пока она ни окажется в 5-й передней

ступневой позиции. Оба эти вращения, вместе взятые, образуют одно *pas tortillé*. В 3-м такте повторяют то же шаговое предложение. 4-й такт. 1-й слог. Правая нога исполняет *coupé dessous* в 5-й задней пальцевой позиции. 2-й слог. Левая нога опускается во 2-ю позицию и принимает на себя вес тела. 3-й слог. Правая нога выносится в 4–5 промежуточную переднюю скрещенную сверху позицию.

Движения, исполненные во время 2-го и 3-го слогов, образовали в совокупности испанский *pas de basque*, законченный дегажированием на правую ногу.

Во время следующих 4 тактов все шаговое предложение повторяют влево (4 такта).

3-е исполнение того же предложения вправо (4 такта).

4-е исполнение этого предложения заключает в себе только 2 *frappé tortillés*, за которыми следует *coupé-pas de basque*, заканчиваемое в 1-м слоге 16-го такта *frappé* правой ногой. Во время 2-го слога дегажируют назад, а 3-й слог служит для подготовительного движения к следующему *pas ballonné* (4 такта).

2-я строфа. *Le rhombe*. Ромб.

§ 930. Косой квадрат или ромб, начинаемый спускаясь. *Le rhombe en descendant*. Спускаясь наискось вправо, до горизонтальной линии, исполняют: 1 $\frac{1}{2}$ *pas 4 ballonnés*, 2 *pas élevés* в 4-ю переднюю позицию, 1 *demipas de basque* влево, 1 *tapé* левой пяткой и 1 *frappé* правой ногой во 2-й позиции (4 такта).

§ 931. Исполнение. Подразделение на многосложные строки, подобно стихам.

При преподавании и для учителя и для ученика представляет значительное облегчение, если это четырехтактное шаговое предложение рассматривается, как 11-слоговая строчка и при исполнении его считают в следующем ритме:

$\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup -$
 0, 1—2—3, 4—5—6, 7—8—9, 10.

(0) В арзисе (0), во время подпрыга на левой ноге поднимают правую ногу и одновременно с ней правую руку почти до 5-й позиции, поднимая голову и устремляя взгляд на ладонь этой руки или кастаньеты. При первой ноте первого такта (1) правую ногу опускают во вторую позицию и дегажируют

ют (на эту ногу). (2) Левая нога отставляется в 3-ю заднюю пальцевую позицию, и затем на нее дегажируют.

Эти три движения образуют шаровой шаг, *pas ballonné* (§ 527). Во время 3-го и 4-го слогов выполняется первая половина шарового шага с дегажированием. За этим во время 5-го и 6-го слогов следуют два высоких повысительных шага по указанному направлению. Во время 7-го слога левая нога ставится во 2-ю позицию, и затем дегажируют на эту ногу; а во время 8-го слога правая нога ставится в 4–5 переднюю, сверху скрещенную промежуточную позицию, без дегажирования на эту ногу.

Эти два последних движения образуют полшага басков, *demi-pas de basque*.

§ 932. *Demi-pas de basque* и т. д.

Такое именование этого движения совершенно верно, потому что при исполнении его одна нога шагает наискось, после чего другая выносится вверху скрещенную позицию, не принимая на себя веса тела.

§ 933. Некоторые танцоры, испанцы, называют этот шаг *pointe de pied*, что, однако, представляет собой совершенно неопределенное обозначение, потому что из него не явствует способ исполнения шага.

Во время 9-го слога поднимают пятку левой ноги и потом снова слышно опускают ее, причем вес тела должен все время покоиться на этой ноге. Это слышное ступание (на каблуке) называется *tapet*, что значит слегка стукнуть (§ 265).

Во время 10-го слога, акцентуируя движение топают правой ногой, опуская ее во 2-ю позицию. Во время 2-го слога 4-го такта движение прекращают на время, делая паузу, а во время 3-го слога, в арзисе, уже делается подготовительное движение для следующего шага.

Таким образом могут быть разложены на свои составные части большинство шагов качучи и разных других испанских танцев.

В течение следующих 4 тактов то же шаговое 4 предложение выполняется другой ногой, причем танцовщица спускается наискось на середину авансены. Производимые при этом движения руками изображены хореографически на стр. 49 атласа (4 такта).

В течении тактов 9–12 включительно то же предложение исполняется, начиная правой ногой, поднимаясь наискось в левую сторону сцены, до горизонтальной срединной линии, причем исполнительница становится почти спиной к публике, чего вряд ли возможно избежать (4 такта).

При помощи четвертого шагового предложения, исполняемого в течение 13–16 тактов, исполнительница поднимается наискось до середины задней части сцены и во время половинного шага басков поворачивается лицом к зрителям (4 такта).

В этой половине фигуры мы для изображения *pas de basque* употребили упрощенный хореографический знак.

2-я фигура 2-й строфы.

При исполнении этой фигуры дама двигается зигзагами, спускаясь из глубины сцены к передней части ее, причем она делает 16 половинных шагов басков, сопровождая каждый шаг ступанием на пятку (*demi pas de basque et tapé de talon*), как то ясно видно из хореографического изображения этой фигуры (16 тактов).

3-я фигура 2-й строфы.

Le rhombe en montant. Повторение ромба, причем, однако, в этот раз его начинают на авансцене, поднимаясь вправо, и заканчивают на авансцене же. Шаговые предложения исполняются совершенно так же, как в первом ромбе.

4-я фигура 2-й строфы.

§ 934. На авансцене исполняется полперехода вправо — *une demi-traversée à droite* — следующим шаговым сочетанием: *coupé-tortillé, coupé-pas de basque, frappé-ramassé, frappé-pirouette* (4 такта).

Хотя все названные здесь шаги были уже объяснены в «Грамматике» в соответствующих §§, тем не менее мы позволяем себе повторить здесь эти объяснения вновь, чтобы облегчить читателю первую попытку разобрать целый народный танец и помочь ему ориентироваться среди разных хореографических знаков.

Здесь мы снова применяем методу деления 4-тактного шагового предложения на 12 слогов.

(1) *Coupé*: левая нога с ударением отставляется в 5-ю заднюю пальцевую позицию, после чего дегажируют на эту ногу. (2) *Tortillé*: правая нога на пальцах поворачивается

внутри, затем (3) на пятке — наружу и принимает на себя вес тела. (4) *Couré*: левая нога с ударением отставляется в 5-ю заднюю пальцевую позицию и принимает на себя вес тела, вследствие чего правая нога освобождается. (5) *Pas de basque*: правая нога выносится во 2-ю позицию и спускается на пол; затем (6) левая нога выносится по дуге в 4–5 переднюю сверху скрещенную промежуточную позицию и принимает на себя вес тела. (7) *Frappe*: правой ногой топают во 2-ю позицию. (8) *Ramassé*: приседая на подпиральной ноге, скользят левой ногой с сильно вытянутым и опущенным вниз носком и соответственно согнутой в колене ногой, в 5-ю переднюю носковую позицию. При этом корпус настолько изгибают и склоняют, а левую руку опускают, чтобы можно было поднять с пола этой рукой какую-нибудь небольшую вещицу, — почему это движение и называется *ramasser*. Другую руку одновременно поднимают в соответствующую оппозиционную позицию, а взгляд устремляют вниз. (9) Левую пятку опускают, правую поднимают, а корпус выпрямляют и начинают дегажирование. (10) Правой ногой топают во 2-ю позицию и дегажируют. (11) В то время как на правой ноге исполняют полный поворот вправо, левую ногу поднимают во 2-ю в $\frac{3}{4}$ высокую воздушную позицию. (12) Левая нога опускается во 2-ю позицию и затем дегажируют на эту ногу.

На авансцене: *retraversée* влево теми же шагами, но в обратную сторону (4 такта).

Повторение вправо (4 такта).

Повторение влево, до середины авансцены, но без *ramassé* (4 такта).

3-я строфа. 1-я фигура.

Поднимаются зигзагами, делая *ballonné rétrograde*, как в 3-й строфе 1-й строфы (16 тактов).

2-я фигура. В глубине сцены.

На месте: 3 *temps de ciseaux* без подпрыга и поворота, и потом 1 *couré* и 1 шаг басков вправо (4 такта).

Повторение влево (4 такта).

Pivoter влево, имея левую руку поднятой, и затем пируэт басков влево, как во 2-й строфе первой строфы (8 тактов).

3-я фигура.

Спускаются ломаной линией, с двумя пируэтами подряд. 10-слоговое шаговое предложение. Исполнение (4 такта).

(0) Предварительный подпрыг для шарового шага.

(1 до 4) Проходят четверть сцены, спускаясь наискось вправо $1\frac{1}{2}$ шаровыми шагами. (5) Простой поворот вперед на пальцах правой ступни, имея одновременно левую ногу в 5-й передней воздушной позиции с вертикально опущенным носком. (6) Опущение левой ноги на ступню и дегажирование. (7) Правой ногой топают во 2-ю позицию и дегажируют. (8 и 9) Повторение поворота, как в 5-м и 6-м слогах. (10) Топание правой ногой во 2-ю позицию и дегажирование.

Повторение того же предложения влево (4 такта).

Повторение всего сочетания (8 тактов).

§ 935. Ramassé. 4-я фигура.

Зигзагами поднимаются отступая 8-кратным исполнением шагового предложения поднимания или ramassé (16 тактов).

Исполнение этого 6-слового шагового предложения.

Предварительно исполняют 1 fouetté и 1 balloné, подготовительный подпрыг — temps levé. (1) Опущение правой ноги во 2-ю позицию и дегажирование. (2) Движение поднятия — ramassé — как оно было объяснено раньше. (3) Опускание левой пятки и поднятие правой. (4) Топание правой ногой во 2-ю позицию. (5) Temps fouetté-dessous, сзади скрещенный хлестнутый слог. (См. § 487 и далее). (6) Temps levé, в виде приготовления во время арзиса, как то требуется для шарового шага.

Это 6-слововое предложение исполняется 8 раз переменносторонне, причем исполнительница под конец достигает середины глубины сцены.

4-я строфа. 1-я фигура. Grand dégagé.

§ 936. Исполнение.

Спускаются ломаной линией вправо и влево, переходя немного влево за середину авансцены.

10-слововое предложение.

(0) Арзис: подготовительные движения для шарового шага. (1 до 4) Спускаются наискось вправо, проходя четверть сцены, $1\frac{1}{2}$ pas ballonnés. (5 до 6) Медленный $1\frac{1}{4}$ поворот вправо на носке правой ноги, между тем как левая нога остается поднятой во 2-й высокой воздушной позиции. (7) Опускание левой ноги в 4-ю переднюю позицию при одновременном поднятии левой руки и взора (головы). (8)

Большое медленное дегажирование на левую ногу, при соответствующем сгибании верхней части туловища, опускании левой руки, поднятии правой и дегажирование с согнутыми коленями. (9) Дегажирование назад на левую ногу. (10) Выпрямление корпуса в атитюде 7-го слога (4 такта).

По окончании 10-го слога прекращаются движения, и во время 11-го музыкального слога делают паузу. Во время арзиса 4-го такта делаются подготовительные движения для повторения шагового предложения по другому направлению.

От 5-го до 10-го слога мелодия должна исполняться *rallentando*, т. е. при постепенном замедлении темпа.

Само собой разумеется, что все движения должны быть исполнены скользко возможно более плавными переходами, с соответствующими движениями рук.

Повторение всего сочетания, спускаясь наискось влево до горизонтальной линии (4 такта).

Повторение вправо, спускаясь немного наискось.

Повторение влево, немного за серединную линию авансены (4 такта).

Во время последнего исполнения 4-го такта дама медленно опускается на левое колено, опуская при этом правую руку и поднимая левую.

Она склоняет немного голову и устремляет взор вниз.

§ 937. *Dégagé à genoux.*

2-я фигура 4-й строфы.

В течение первых 4 тактов правой рукой описывают большой круг, причем эта рука проходит мимо внутренней стороны правой ноги, поднимается и затем опускается с наружной стороны, а левая рука исполняет одновременно соответствующие оппозиционные движения. Взор следит за правой рукой, чем сами собой определяются соответствующие движения головы и туловища (4 такта).

При 5-м такте левая рука поднимается в спереди скрещенную горизонтальную позицию, верхняя часть корпуса поворачивается влево и взор следит за левой рукой. При 6-м такте исполнительница медленно поднимается, держась на правой ноге и продолжая поднятие рук и головы. В 7-м такте правая нога шагает во 2-ю позицию, затем следует перебросочный шаг во время поворота — *jeté en tournant* — на левую ногу. При 8-м такте исполнительница опускается на правое колено.

Теперь следует повторение всего сочетания в обратную сторону, причем не опускаются на колена, но при первом слоге 8-го такта остаются стоя, имея правую ногу в 5-й передней ступневой позиции; во время 2-го слога делают паузу, а во время 3-го — подготовительные движения для *ballonné* (4 такта).

§ 938. 3-я фигура 4-й строфы.

На авансцене вправо: $1\frac{1}{2}$ *pas ballonnés* и 2 *pas élevés* (2 такта).

Низкий поклон вправо — *générence*, относящийся, главным образом, к лицам, сидящим в этих ложах, почему и взгляд должен быть направлен в ту же сторону (2 такта).

Повторение тех же движений влево (4 такта).

Поднимаются по дуге вправо, до центра сцены $2\frac{1}{2}$ шаровыми шагами и поворотом на правом носке вправо, за чем следует низкий поклон зрителям, находящимся прямо против сцены (4 такта).

Удаление со сцены, идя влево $1\frac{1}{2}$ шаровыми и несколькими повысительными шагами, в то время как музыканты исполняют заключительную фразу.



ПРАВИЛА ПРИЛИЧИЯ

Об этом предмете можно сказать столь многое, что для исчерпания его пришлось бы написать объемистый том.

О нем трактуется в массе частью очень солидных сочинений на разных языках. Прекрасные указания насчет принятых в обществе правил приличия имеются в сочинении Оскара Гутмана «Об эстетическом образовании человеческого корпуса»¹ и особенно в сочинении Эмиля Рокко «Der Umgang in und mit der Gesellschaft» (издание) Verlag von Otto Hendel in Halle a. d. S.²; но и эти авторы сами сознаются, что и они пользовались для своих сочинений различными источниками, да иначе и быть не может.

Нельзя писать о столь всесторонне разработанном вопросе, как вопрос об общественных приличиях, не повторяя, сознательно или бессознательно, многого, что было уже высказано и преподаано ранее другими.

Таким же образом нельзя установить точных правил и для всех частных случаев, потому что принятое в одной стране, в известном общественном слое, в другой стране и в других слоях общества может считаться совершенно неприличным.

Мы, собственно говоря, могли бы и не входить здесь в обсуждение этого вопроса и ограничиться простым указанием на занимающиеся им солидные исследования, но находим, что «Грамматика танцевального искусства» должна посвятить по крайней мере одну главу вопросам об общественных приличиях. Притом же, нам кажется, что наша долголетняя практика и опытность в области искусства, которому мы служим, позволит нам преподать несколько советов, касающихся некоторых частных вопросов, не разобранных в большинстве

¹ К сожалению, точных данных об этой книге не удалось найти. — *Прим. ред.*

² [Россо, 1876]. — *Прим. ред.*

трактатов об общественных приличиях, но могущих быть полезными тем молодым людям, которые намерены посвятить себя преподаванию танцевального искусства и которых, главным образом, и имеет в виду наш труд.

ПРИВЕТСТВИЯ И ПОКЛОНЫ (Révérences)

Большинству родителей и воспитателей известно по опыту, насколько важны в обществе благовоспитанность и порядочные манеры, и вследствие этого они требуют от учителя танцев, чтобы он обратил на эту часть должное внимание.

Но для хорошего исполнения приветствий нужны предварительные знания и известная механическая ловкость, почему преподаванию выражений вежливости должно предшествовать изучение основных позиций и движений, употребляемых в танцах.

Поклон может быть легким или низким. Под легким поклоном понимается небольшое наклонение головы и верхней части корпуса, служащее для выражения чувства дружбы и уважения к кому-либо. Низкий или глубокий поклон называется *révérence* и представляет собой особый знак уважения, оказываемый лицам, занимающим более высокое общественное положение.

ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ ПОКЛОНОВ

Поклоны разделяются обыкновенно на 3 разряда: 1) на поклоны, исполняемые стоя, 2) во время прохождения мимо кого-либо и 3) сидя.

ПОКЛОНЫ МУЖЧИН СТОЯ

Если поклон делается особе, которую считают себе равной и желают ей внешним образом выразить дружеское расположение, то наклоняют только верхнюю часть туловища, причем взор должен остаться ласково устремленным на приветствуемую особу.

Если поклон должен выразить глубокое уважение или преданность, то наклоняют всю верхнюю часть корпуса, опуская

при этом взор. Чем ниже поклон и чем медленнее он исполняется, тем большее он выражает уважение.

Но отнюдь не следует пересаливать это движение, кланяясь слишком низко.

Руки

Руки должны быть во время поклона свободно опущены, и надо стараться не вытягивать их вперед и не прижимать бо-язливо к себе, потому что и то и другое выглядит смешно.

Взор

Прежде чем сделать кому-либо поклон, следует прямо и ласково взглянуть ему в лицо, чтобы дать понять, что поклон относится именно к нему, и затем, сделав поклон, снова вопросительно посмотреть на ту особу, которой вы поклонились, чтобы узнать, не имеет ли она вам чего-либо сообщить.

Расстояние

Если ваш поклон относится только к одной особе, то наилучшее расстояние для поклона около трех шагов, потому что, если подойти ближе, то придется обдать особу, которой кланяешься, горячим, нередко неблагоприятным дыханием, что для нее будет неприятно и потому очень неприлично. Если же остановиться на расстоянии большем трех шагов, то вы этим заставите приветствуемую вами особу или очень громко говорить с вами, или же приблизиться к вам.

Если поклон должен относиться к нескольким лицам, то надо его сделать на таком расстоянии, чтобы можно было окинуть взором всю группу, которой вы кланяетесь.

Когда же поклон делается целому обществу, то он должен быть исполнен еще при входе и во всяком случае на таком расстоянии, чтобы всех можно было видеть.

Подготовительные движения

Обыкновенно поклону предшествуют известные подготовительные движения, состоящие из шага вперед, назад или вбок. Перед поклоном надо всегда стараться стать прямо против приветствуемой особы, к каковому положению вас и должен привести соответствующий предварительный шаг.

Кланяясь или приближаясь к кому-либо, делают шаг вперед; если же вы желаете откланяться и удалиться, то заключительное движение должно состоять из одного или нескольких шагов назад, т. е. задом.

Если приветствие должно относиться к нескольким лицам, то начинают с одной какой-нибудь стороны, делают надлежащий предварительный шаг в сторону остальных лиц, обводят в это время взглядом весь ряд имеющих быть приветствованными лиц и тотчас же кланяются.

Приветствуя многочисленное рассеянное по залу общество, приходится нередко сделать два поклона, один — вправо, а другой — влево.

При изучении мужского поклона по правилам танцевального искусства, исполнение подготовительного шага разделяется на два приема и на столько же приемов самый поклон.

1-й прием. Делают плавный шаг в соответствующую открытую позицию.

2-й прием. Другая нога легко скользит в 1-ю позицию.

3-й прием. Исполняют соответствующее обстоятельствам наклонение корпуса.

4-й прием. Выпрямляют корпус.

Заключительное движение состоит обыкновенно из трех шагов назад, после чего поворачиваются и удаляются.

Но так правильно, в 4 приема, поклоны обыкновенно делаются только в особенно торжественных случаях, например, при публичных выходах перед многочисленным обществом, на сцене, в концертах, на публичных экзаменах: при посещении высокопоставленных лиц и тому подобных обстоятельствах. При обыкновенных же встречах в обществе все эти отдельные движения сливаются и делаются гораздо скорее, а поклон начинают обыкновенно уже во время 2-го приема.

ПОКЛОНЫ ВО ВРЕМЯ ПРОХОЖДЕНИЯ КОГО-ЛИБО

Если вам пришлось встретиться, например на улице, с какой-нибудь особой, которой вы желаете дать знак глубокого уважения, то следует, если панель (тротуар) или дорога гладка и просторна, остановиться в трех шагах, повернувшись в сторону приветствуемой особы, и как бы пропуская

ее, снять шляпу и сделать поклон стоя, без подготовительных и заключительных движений. Шляпу надо снимать таким образом, чтобы не помешать ею или рукою встрече взглядами, т. е. не закрывать своего лица, что при прохождении исполняется удобнее всего, если снять шляпу не той рукой, мимо которой должно пройти приветствуемое лицо. Это значит, что, если особа, которой вы кланяетесь, должна пройти у вас с правой стороны, то следует снять шляпу левой рукой; если же оказалось бы, что пройдут мимо вас с вашей левой стороны, то нужно снять шляпу правой рукой.

Если вы встречаетесь с знакомым вам лицом на лестнице, каком-нибудь узком пути, на тропинке, мосточке или в дверях, то следует остановиться в таком месте, где вы сравнительно менее загораживаете путь; если же ширина пути везде одинакова, то надо посторониться таким образом, чтобы предоставить проходящему мимо возможно более свободного места.

Встречая себе равного, можно спокойно идти ему навстречу, обернуться к нему и, ласково глядя на него, снять шляпу или же прикоснуться к ней, смотря по местному обычаю, — произнести при этом обычное приветствие и подать руку в знак дружеского расположения. Принято произносить при этом имя и отчество или фамилию приветствуемого лица в знак того, что вы помните это имя и, вероятно, порой вспоминали об этом лице.

Выказываемая такими внешними знаками степень уважения зависит, главным образом, от большей или меньшей близости встречающихся. Нередко можно обойтись простым рукопожатием и даже взглядом.

Но пренебрежение такими проявлениями уважения служит всегда признаком неблаговоспитанности и незнания жизни. Даже близкий друг невольно неприятно поражается такой небрежностью и мало-помалу охлаждается к вам.

Особа, которую приветствовали, должна непременно ответить чем-либо на сделанный ей знак уважения: или словесным приветствием, или ласковым взглядом, или движением руки, поклоном, или же тоже снятием шляпы, — но во всяком случае должна ответить, как бы ни было велико различие в общественном положении между ею и приветствующим лицом, чтобы не быть обвиненной в пустом тщеславии. Нет

сословия, где идея необходимости субординации была бы так строго проведена, как в военном сословии, и тем не менее устав предписывает офицеру, каков бы ни был занимаемый им ранг, отвечать на отдачу чести простого рядового.

Иные очень оскорбляются, если на их приветствие не отвечают, и на основании этого считают себя вправе не оказывать обидевшей их особе никаких знаков уважения. Не следует, однако, упускать из вида, что неответивший на приветствие может быть близоруким или был очень занят какими-нибудь мыслями и мог не заметить оказанного ему внимания и потому без всякого намерения оказался неучтивым.

Допустим даже, что сделанная им невежливость есть результат его невоспитанности, — это ничуть не дает нам права подражать его манерам и отплатить ему такой же грубостью.

В многолюдных городах, где большинство встречаемых людей вам незнакомы, приветствуют только личных знакомых, так как приветствовать всех было бы утомительно.

Но в малолюдных местах, в селах, деревнях и т. д., где почти все знают друг друга, в большинстве случаев всякий приветствует встречаемого, особенно простой люд — людей более прилично одетых, и было бы неумно пренебречь приветствием и не ответить на него. Во всяком случае лучше быть расточительным в оказании уважения другим, нежели скупым, потому что учтивость делает честь самому учтивому, тогда как невежа своей грубостью позорит самого себя, и к тому же нельзя знать, в какие отношения придется в будущем стать к тому человеку, которого сегодня обидел.

Дам, почтенных особ и людей в летах порядочный человек должен всегда приветствовать первым, не дожидаясь их приветствия, и всегда уступать им дорогу. Но при восхождении на крутую лестницу, на опасной дороге или идя с фонарем необходимо идти впереди особы, которой вы желаете оказать уважение. Если лица, которых вы собираетесь приветствовать, — особенно, если это дамы, — находятся в обществе людей вам незнакомых, то следует предварительно осведомиться взглядом, желают ли эти лица быть приветствованными вами или нет; в последнем случае надо принять вид, как будто вы их не заметили.

ПРИВЕТСТВИЯ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ МУЖЧИНАМИ СИДЯ

Внешнее выражение уважения состоит в этом случае в простом наклонении верхней части корпуса, без опускания взгляда, так как поклон в таком положении никогда не может служить знаком глубокого уважения.

ПОКЛОНЫ ДАМ. ПОКЛОНЫ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ СТОЯ

Собственно поклон, *révérence*, удобнее всего разложить на 3 приема, которые должны быть, однако, тесно связаны между собой.

Первый прием

Следует согнуть обе ноги в коленях, поддерживая равновесие на одной ноге, а другой ногой плавно скользнуть в 4-ю заднюю пальцевую позицию, не скрещивая при этом ног, так как это показалось бы смешно.

Второй прием

С впередистоящей ноги дегажируют на помещенную сзади, продолжают сгибание колен до тех пор, пока корпус не будет уравновешен на стоящей сзади ноге, и затем медленно выпрямляются. Тем временем пятка подпирющей ноги опустилась на пол, вследствие чего впереди стоящая нога оказалась в 4-й пальцевой позиции.

Если поклон должен служить только выражением учтивости, то взгляд во время поклона следует устремить ласково на приветствуемое лицо; если же желают дать знак более глубокого уважения, то делают *révérence* и уже в конце первого приема начинают немного склонять корпус и постепенно опускают взгляд к полу, а к концу второго приема постепенно выпрямляются, выпрямляя так же равномерно и ноги. Величина поклона и степень медленности его исполнения должны быть сообразованы со степенью уважения, которое желают выказать.

Третий прием

Впереди стоящей ногой скользят легко, чертя ею по полу, в 3-ю подошвенную позицию.

Подготовительные и заключительные движения

Дама, смотря по надобности, делает те же подготовительные и заключительные движения, которые были нами описаны в поклоне кавалера.

Положение рук

В некоторых местностях принято, чтобы дама во время поклона складывала руки на талии. Мы находим, что лучше свободно опустить их; оно к тому же более распространено.

Прежде дамы имели обыкновение приводить руки во 2-ю позицию и придерживать платье, как в менуэте (рис. 141). В настоящее время этот обычай практикуется только при некоторых дворах, главным образом, в особенно торжественных случаях. В обыденных общественных отношениях так держать руки во время поклона более не в моде, и такая манера показалась бы искусственной.

ПРИВЕТСТВИЕ ДАМЫ ВО ВРЕМЯ ПРОХОЖДЕНИЯ МИМО ПРИВЕТСТВУЕМОГО ЕЮ ЛИЦА

Если дамы встречаются на улице, то они приветствуют друг друга только легким наклоением вперед верхней части корпуса, редко сопровождая это наклонение корпуса еще наклоном головы с опущением взгляда. Если при этом остановиться и присесть, то это выглядит очень наивно, по-детски. Исключением служат лишь встречи с коронованными особами. При встречах в зале, наоборот, иногда, при известных обстоятельствах, является необходимость в более низком поклоне, например, если приветствуемая особа имеет право на знаки особенного уважения.

Так как вообще принято, чтобы кавалеры первые приветствовали дам, то даме приходится обыкновенно только отвечать на приветствие кавалера.

При таких встречах с кавалерами дамы всегда должны иметь в виду, что, если со стороны кавалера не последовал ожидаемый поклон, то причиной этого могла быть излишняя скромность кавалера или опасение показаться навязчивым, дерзким. В Англии и Америке принято, чтобы дама приветствовала первая.

Лицам, которые приветствуют из экипажа или окна, необходимо ответить поклоном или движением руки, не оставиваясь, причем эти движения должны быть тем заметнее, чем большее расстояние разделяет приветствующих друг друга.

ПОКЛОНЫ ДАМ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ СИДЯ

Движение состоит из наклонения верхней части корпуса, сопровождаемого при известных обстоятельствах опущением взгляда, потому что дама может и сидя сделать поклон, долженствующий собой выразить глубокое уважение, как, например, при входе новых гостей.

В этом случае обыкновенно не принято, чтобы дамы вставали для приветствования вошедших; поднимается обыкновенно только хозяйка дома или же та дама, на которой лежит обязанность принимать гостей.

Если даму ангажируют на какой-нибудь танец и она изъявляет согласие или отказывается, то она делает легкий поклон сидя. Но если с молодой сидящей девицей заговаривает замужняя дама стоя, то первой приличнее встать.

РОЛЬ ВОЗРАСТА

Дети должны всегда кланяться по всем правилам приличия, потому что правильность поклона не сделает их смешными; мало того, такая аккуратность, наоборот, обыкновенно гораздо более нравится, чем когда дети подражают манерам взрослых. В приветствиях юноши и девицы должна сквозить известная доля скромности, что является особенно привлекательным в девице. Чересчур свободное обращение эмансипированных молодых дам производит неприятное впечатление.

В поклонах взрослых особенная пунктуальность исполнения этих движений по всем правилам искусства, по счету

и т. п., выглядит неестественным, потому что от взрослых предполагается, что они практикою уже приобрели необходимый навык для непринужденности в движениях. Впрочем эта непринужденность никогда не должна обращаться в небрежность.

Лица преклонного возраста уж тем самым заслуживают известного почтения. Движения их приветствий могут быть меньше и не должны отличаться живостью движений молодежи, а тем более превосходить ее в этом отношении. Ласковый, исполненный доброжелательства взгляд очень к лицу преклонному возрасту. Всякая попытка с его стороны молодиться, принимая манеры и костюм молодежи, кажется смешной.

ПРИМЕНЕНИЕ ВЫРАЖЕНИЙ УВАЖЕНИЯ

До сих пор мы говорили только о механических выражениях уважения, — положении и движениях; теперь нам предстоит более трудная задача — определения случаев, когда и какое приветствие должно быть употреблено, т. е. правильное применение их, так как, очевидно, далеко не безразлично, какое приветствие будет сделано данному лицу.

Если вы, например, позволите себе по отношению к вашему начальнику или какой-нибудь высокопоставленной особе такое приветствие, которое принято только между равными, то они могут обидеться; если же вы вздумаете равное вам лицо приветствовать с особенным почтением, то оно может счесть ваше поведение за насмешку, что, в свою очередь, может повести к другим неприятным недоразумениям.

ПЕРЕДАЧА ПИСЬМА, ПРОШЕНИЯ и т. п.

Следует приблизиться к той особе, которой вы желаете передать письмо или прошение, и остановиться перед нею в трех шагах, причем последний шаг служит уже подготовительным к поклону.

Затем вы кланяетесь, выглядываете после поклона на лицо, которому вы поклонились, и подаете вашу бумагу правой рукой при помощи свободного закругленного движения, которое не должно быть ни натянутым, ни аффектированным.

При приближении следует держаться как можно проще и естественнее, потому что излишняя робкость производит в таких случаях комическое впечатление.

Следует также избегать при этом слышного ступания на каблук, что вообще всегда неуместно.

Руки надо держать свободно опущенными, а предмет, который передается, как то уже было сказано, в правой руке и протянуть эту руку не во время поклона, а лишь по его окончании, когда вы уже успели выпрямиться.

Поклониться следует только один раз, потому что повторенные поклоны ничуть не служат признаком особенного уважения, а, наоборот, составляют просто неловкость и неуважительность, потому что вызывают со стороны приветствуемого лица такие же повторенные поклоны.

После передачи предмета следует снова взглянуть в лицо той особе, которой вы этот предмет передали, чтобы узнать не имеет ли она вам чего-либо сообщить; и лишь после того, как вам взглядом или словом подали знак, что отпускают вас, следует опять поклониться, сделать назад три шага, повернуться и удалиться.

Но при посещении высокопоставленных или коронованных лиц при уходе вовсе не поворачиваются задом, а уходят à reculons, т. е. отступая назад.

Редко случается, чтобы молодым людям не приходилось иногда передавать письма, прошения, пробные работы и т. п. лицам, расположение которых для них очень важно и на которых они рассчитывают для получения места, рекомендации или какого-нибудь другого знака расположения и участия.

Никто не станет оспаривать, что первое впечатление очень важно, часто является решающим и влияет на всю дальнейшую участь человека; и тем не менее многие пренебрегают имеющимися в их распоряжении средствами для произведения более выгодного впечатления.

Приводимый нами здесь случай может служить примером тысячам ему подобных случаев.

К начальнику одного учебного заведения является прилично одетый, но очень робкий и неловкий молодой человек, с трудом выговаривающий слова и при каждом слове краснеющий. Он просит о месте, бывшем в это время вакантным.

Директор, улыбаясь, отвечает ему: «Я сообщу вам о результатах вашей просьбы письменно». Иными словами: вы мне не нравитесь. Манеры молодого человека произвели на директора неблагоприятное впечатление.

Как только этот проситель вышел, входит элегантно одетый, развязный молодой человек и просит о том же месте. После нескольких кратких вопросов директор ему говорит: «Приходите завтра в мою канцелярию, и мы там исполним необходимые формальности для вашего поступления на службу». Наружность просителя и его обращение понравились директору.

Впоследствии этот элегантный господин оказался незнющим, безнравственным и никуда не годным человеком, так что были вынуждены удалить его с этой должности.

Первый же молодой проситель после долгих исканий получил, наконец, благодаря хлопотам и посредничеству другого лица, имевшего возможность ближе познакомиться с ним, очень скромную должность. В этой должности он все свое свободное время употреблял на литературные труды, обратившие вскоре на него всеобщее внимание. Принялись разыскивать автора этих замечательных трудов: им оказался именно тот робкий и неловкий проситель, визит которого директору мы только что описали.

И только 10 лет спустя после этого события он получил почетное, соответствующее его способностям место.

Перед тем, как сделать такой важный визит, следует всегда хорошенько обдумать, какой костюм является в этом случае наиболее подходящим. Военные при этом руководствуются уставом, предписывающим им в известных случаях употребление известной формы, известную позу, знаки уважения, обращение и т. д. Чиновникам гражданского ведомства, носящим мундир, устав тоже более или менее предписывает известную форму для известных случаев. Что же касается до частных лиц, то фрак или черный сюртук является для них при таких обстоятельствах наиболее подходящим платьем.

При дворах царствующих лиц тоже существуют определенные уставы насчет костюма и т. п. для разных случаев придворной жизни.

К высокопоставленным лицам следует являться в черном фраке, белом галстуке, белых перчатках и с цилиндром.

К лицам, занимающим, положение, немногим отличающееся от вашего, следует являться в черном сюртуке и черном же галстуке. Но если вы, по торговым делам, посещаете коммерсанта в его конторе, то черный костюм не обязателен.

Во всяком случае следует всегда обращать тщательное внимание на то, чтобы платье сидело на вас порядочно и особенно — чтобы оно было чисто, без пятен.

Надо следовать моде, насколько это безусловно требуется обстоятельствами, одинаково избегая как слепого подражания ей, так и чрезмерного пренебрежения к ней. Надо избегать всяких лишних украшений, бросающуюся в глаза прическу и т. п., но быть всегда аккуратно причесанным и особенно заботиться об опрятности белья, рук и обуви. Небрежность в манерах и в платье заставляет предположить со стороны посетителя непростительное невнимание и невольно отталкивает.

Желая посетить какого-нибудь мужчину или даму, следует всегда предварительно осведомиться о часах приема.

Мужчины принимают обыкновенно деловых посетителей до полудня, дамы же — после полудня. Часы завтрака и обеда в разных домах тоже очень различны.

Если бы дверь оказалась запертой, то надо велеть доложить о себе или постучаться. Если на первый стук не последует ответа, то надо постучаться немного сильнее, так как лицо, находящееся в комнате, может быть немного слабо на ухо или же как раз удалилось в соседнее помещение. Случается также, что перед дверью висит тяжелая занавесь или что-нибудь другое в этом роде, заглушающее звук.

Если на вторичный, более сильный стук тоже не последует ответа, то лучше вызвать прислугу и велеть доложить о себе, но отнюдь не входить в кабинет или гостиную, потому что, если вы в них никого не найдете, то цель вашего посещения не будет вами достигнута, если же в них кто-нибудь есть, то это лицо не желало быть потревоженным и, значит, вряд ли обрадуется вашему посещению.

Если дверь комнаты, в которую вы вошли, была раньше заперта, то вам надо ее притворить за собой, но это следует сделать не поворачиваясь совершенно спиной к хозяину. Может случиться, что лицо, к которому вы явились, в данную минуту сильно занято чем-нибудь. В таком случае следует

остановиться недалеко от входа и не терять этого лица из виду, ожидая знака приблизиться. Еще около дверей следует сделать поклон, а затем, остановившись в трех шагах от того, к кому вы имеете дело, вновь поклониться и тогда только передать свое прошение, письмо или какую-нибудь другую бумагу, которую вы имеете передать ему.

Не следует заговаривать первому, а ожидать, чтобы с вами заговорили, и на всякий вопрос отвечать скромно, коротко и так ясно, чтобы вопрошающему не пришлось повторить своего вопроса. Скромность красит всякого, но чрезмерная робость составляет недостаток, который нередко может сильно повредить успеху просителя.

Если в том же помещении находятся еще какие-нибудь лица, то не следует позволить себе завести с ними разговор, а только вежливо приветствовать их.

Никогда не следует вслушиваться в рассуждения этих посторонних лиц и давать понять взглядами или же выражением лица свое одобрение или порицание.

Подчас надо уметь быть и слепым и глухим.

Чрезвычайно важно дать себе ясный отчет о том, чего, собственно говоря, желаешь, обдумать возможные ответы и вопросы и то, что самому придется отвечать. Надо также постараться не дать привести себя в смущение.

Иной раз человек, с которым приходится иметь дело, обладает угрюмой наружностью, выглядит неприветливо и подчас обладает неприятным, пронизывающим насквозь взглядом; он может быть в дурном настроении духа и т. д.

Таковыми вещами отнюдь не следует смущаться, а сделать вид, как будто вы ничего не замечаете.

Если вам необходимо предложить принимающему вас лицу несколько вопросов, то полезно предварительно вкратце записать их на небольшом листочке и прочесть этот листочек в передней, чтобы не пришлось сделать лишнего визита.

Для примера мы приведем здесь случай, очень часто встречающийся в обыденной жизни.

Молодой человек, изучивший торговое дело, является в контору коммерсанта, имея рекомендательное письмо из А. Он на листочке написал себе четыре слова: рекомендация, место, куда? деньги.

Принципал принимает его, и завязывается следующий разговор:

— Что вам желательно?

— Г. N. из А. был так добр, что дал мне к вам следующее рекомендательное письмо.

— Очень приятно познакомиться с вами. Сколько времени вы рассчитываете пробыть здесь, в Б.?

— Мне хотелось бы найти здесь какие-нибудь занятия, и я был бы особенно счастлив, если бы мне выпала честь службы в вашей многоуважаемой фирме.

— Очень сожалею, что в настоящее время ничего не могу вам предложить в этом роде. Дела у нас здесь идут так вяло, что всякий предприниматель более озабочен сокращением числа своих служащих, нежели увеличением его.

— В таком случае я осмеливаюсь покорнейше просить вас быть столь добрым и указать мне, куда я должен отправиться для приискания себе места.

— Мне кажется, что в В. вы скорее могли бы пристроиться, потому что там теперь в делах сильный подъем.

— Осмеливаюсь еще обратиться к вам с покорнейшей просьбой. Г. N. сообщил мне, что в случае, если бы я в Б. не нашел никаких занятий и нуждался в средствах, то я могу передать вам этот чек.

— С удовольствием. Я прикажу сейчас же выплатить вам эту сумму.

Возьмем, для примера, случай, тоже очень часто встречающийся в жизни. Положим, что молодой человек желает получить в каком-нибудь учебном заведении место преподавателя или воспитателя.

Для этого ему нужно будет обратиться к попечителю данного учебного округа, от которого зависят такого рода назначения.

В этих случаях следует всегда, надеясь на успех, вместе с тем приготовиться и к неудаче.

Надежда придает человеку более открытый, ласковый вид, пропадающий — когда человек угнетен боязнью и заботой. Притом же при самообладании легче сохранить необходимое для быстрого соображения присутствие духа, дающее нередко возможность, даже при дурном положении дела, удачными ответами, повернуть все к лучшему.

Следует особенно стараться не дать привести себя в смущение неожиданными затруднениями и формальностями и в возможно большей степени воспользоваться благоприятным моментом, чтобы не быть вынужденным повторить свое посещение и вновь обеспокоить своей просьбой.

Такие высокопоставленные лица бывают обыкновенно завалены работой и имеют очень мало свободного времени.

На всякий случай следует взять с собой не только безусловно необходимые документы, вроде паспорта, метрического свидетельства, учебных аттестатов и дипломов, но и свидетельства лиц, у которых вам приходилось преподавать, и т. п. бумаги. Иногда все дело решается каким-нибудь не важным свидетельством, данным вам лицом, оказавшимся случайно известным г-ну попечителю.

Приведем разговор в том виде, как он обыкновенно происходит в таких случаях и положим, что молодой человек хлопочет о месте преподавателя танцев или гимнастики и уже передал попечителю свое прошение.

Попечитель: Вы желаете занять место преподавателя танцев в каком-нибудь заведении?

Проситель: Точно так, ваше превосходительство.

Попечитель: У кого вы изучали ваше искусство и какие можете представить свидетельства?

Проситель: Вот мои учебные аттестаты, а вот свидетельства моих учителей и некоторых лиц, у которых я имел честь преподавать.

Попечитель: Прекрасно. Отправьтесь к управителю моей канцелярии и подайте ему формальное прошение, приложив к нему паспорт, метрическое свидетельство, ваши аттестаты и удостоверение от полиции, что вы лицо политически благонадежное и не принадлежите ни к какому тайному сообществу.

Вероятно, затем со стороны попечителя последует какой-нибудь знак, которым он дает понять просителю, что тот может удалиться, в каком случае следует уйти, поклонившись предварительно, при соблюдении приемов, уже описанных нами выше.

Надо всегда помнить, что если, с одной стороны, не следует поддаваться чувствам робости и смущения, чтобы не забыть какого-нибудь существенного вопроса, то, с другой стороны,

не следует тоже утруждать лиц, занимающих такое высокое общественное положение, вопросами, на которые могут дать удовлетворительные ответы их подчиненные.

ВИЗИТЫ

Если дверь, через которую вы вошли, была раньше закрыта, то вам следует затворить ее за собой, но сделать это так, чтобы не повернуться к лицам, находящимся в комнате, спиной.

Поклона не следует начинать, пока вы держитесь за ручку двери. Если открывается левая половина двери, то откройте и закройте ее левой рукой, а подготовительный шаг для поклона сделайте вправо, в противном случае сделайте то же с другой стороны.

Если бы при вашем входе в гостиную хозяйка дома, хозяйин или же заменяющая их особа оказались недалеко от вас, то вы должны сделать первый поклон ей, а затем второй, если это в данном обществе принято, остальным лицам. В противном случае первый поклон делается всему обществу и уже затем отыскивается главная особа, которая в это время, вероятно, уже вышла вам на встречу.

На ней и лежит обязанность представить вас и предложить присесть. В таких случаях обыкновенно хозяйка дома или заменяющее ее лицо бывает очень любезна, иногда чересчур, чего, конечно, следовало бы избегать. При этом, например, может быть сказано: имею честь представить вам пользующегося мировой известностью виртуоза Г. Рубинштейна, имя которого вам, конечно, всем известно. Он был так любезен, что согласился удостоить наш вечер своим присутствием. Или: позвольте вам представить, столь ценимого нашей публикой драматического артиста Г. С. Или: имею честь представить вам его превосходительство господина тайного советника N., оказывающего нам честь присутствовать на нашем вечере.

Затем уже представляют вошедшему присутствующих по порядку, называя имя и общественное положение представляемого, причем учтивым движением указывается эта представляемая особа. Например: г-н статский советник профессор Б.; m-me А.; генерал М.; mademoiselle Ф. и т. д., причем

вошедший должен ответить какой-нибудь любезностью или почтительным поклоном.

Но такой способ употребляется только в тех случаях, когда собравшееся общество немногочисленно.

Если же общество многочисленное и находится в движении, то поступают иначе. Хозяйка дома внимательно следит за входящими, чтобы не поставить их в затруднение. Она выходит им навстречу, выискивает место и представляет лишь тем лицам, знакомство с которыми им может быть особенно приятно, и затем предоставляет гостя самому себе. Если бы тот пожелал познакомиться с той или другой особой из присутствующих, то он всегда может обратиться к хозяйке дома, заменяющему ее лицу или к кому-нибудь из знакомых, знающему это лицо, с просьбой представить его.

Обыкновенно принято в обществе представлять сперва кавалера даме, а затем уже даму кавалеру. Но если кавалер — лицо, занимающее высокое общественное положение, а дама — в роли возможной просительницы, то поступают обратно — сперва представляют даму. Если представляемые друг другу лица оба мужчины, то представляют сперва занимающего менее высокое общественное положение — занимающему более высокое положение, младшего летами — более старшему, хорошего приятеля — менее знакомому лицу и т. д., соблюдая такой порядок, чтобы более важное лицо представлялось последним.

Если бы вы пожелали покинуть многочисленное общество до разъезда гостей, то надо постараться незаметно приблизиться к хозяйке дома, поблагодарить ее за любезный прием и привести какую-нибудь уважительную причину, заставляющую вас, к сожалению, преждевременно покинуть столь приятное общество. Прощаться открыто, так, чтобы все присутствующие могли это заметить, считается неприличным и производит неприятное впечатление. Если же вы остались до общего разъезда, то надо почтительно раскланяться с хозяевами и оставшимися гостями.

Когда общество немногочисленное и ваш визит должен быть непродолжителен, то следует сперва проститься с хозяйкой или хозяином дома, которые обыкновенно провожают гостя, затем поклониться всему обществу и удалиться таким образом, чтобы около двери вы очутились еще раз лицом к публике, и тогда уже ловко выйти, пятясь задом.

Иные уходят тихонько из общества, не желая на себя обратить внимание и потревожить гостей. Это называется французской манерой удаления.

Есть, конечно, случаи, в которых такого рода учтивость уместна, как, например, на публичных балах и посещаемых многочисленным обществом танцевальных вечерах, где присутствующие платят за вход, и т. п. собраниях. Но там, где вы приглашены как гость, такое исчезновение допустимо лишь в том случае, если нет никакой возможности приблизиться к хозяйке дома, чтобы проститься с ней, не привлекая на себя всеобщего внимания и не беспокоя присутствующих.

Однако даже и в этом случае следует, на днях, — чем скорее, тем лучше — сделать принимавшим вас визит и извиниться за невольное исчезновение не простившись.

ПРАВИЛА ПРИЛИЧИЯ ЗА СТОЛОМ

Эти правила составляют камень преткновения не только для молодых людей, но и для лиц более зрелого возраста. Дело в том, что обычаи и взгляды на этот счет в разных странах и сословиях до такой степени различны, порой прямо противоположны друг другу, что иногда бывает чрезвычайно трудно принять надлежащее поведение.

В этих случаях лучше всего руководствоваться следующими правилами. Старайтесь никогда не быть первым, чтобы можно было наблюдать других. Ешьте и пейте лучше слишком мало, нежели слишком много. Старайтесь незаметно наблюдать за присутствующими, особенно за хозяйкой дома. Старайтесь не делать того, что вам самим было бы хоть сколько-нибудь неприятно, если бы это было сделано кем-нибудь по отношению к вам. Уступайте во всем первенство дамам.

Говорите лучше мало, нежели слишком много.

Упомянем, кстати, об ошибке, в которую часто впадают сами хозяева. Некоторые из них не умеют держаться золотой середины и потчуют своих гостей или слишком мало, или слишком много. Последним грешат чаще всего в России. Если невежливо ограничиться одним общим приглашением не стесняться, не предлагая ничего в частности, то столь же нелюбезно предлагать гостям что-либо по три раза и более.

На счет обхождения за столом написано немало книг, но нет возможности безусловно руководиться ими. Конечно, полезно ознакомиться с возможно большим количеством сочинений, касающихся этого вопроса, но это ничуть не избавляет от необходимости следить за хозяевами и их гостями.

Каждый автор описывает обыкновенно обычаи и правила приличия своей родной страны и той общественной среды, в которой ему приходится вращаться.

В Англии обеденный этикет доведен до крайности, и тем не менее в других странах иные английские обыкновения показались бы верхом неприличия, как, например, выполаскивание после обеда рта в присутствии всех.

В Германии, например, считается неприличным брать с блюда не ближайший кусок, тогда как на обедах богатых русских помещиков каждый из гостей выбирает себе то, что ему больше нравится. Но, оговариваемся, что в России принято подавать на блюдах так много, что обыкновенно еще остается лишнее, тогда как в других странах количество подаваемого аккуратно рассчитано по числу присутствующих.

В Англии существует обыкновение подавать жаркое на стол неразрезанным, причем гостю предлагают честь разделить оное на части, чем иногда приводят гостя в очень неловкое положение, если он не знаком с приемами разрезания ростбифа, птицы, дичи и т. п.

Англичане в этом деле большие мастера. Умение ловко разрезать жаркое составляет у них особый предмет воспитания. В случаях, подобных вышеприведенным, мы советуем неопытному в разрезании мяса гостю лучше сознаться в своем неумении, нежели дать образец его. Первое простят скорее второго.

Если бы гостю показалось, что над ним подшучивают, то надо сделать вид, как будто не замечает этого и ни в каком случае не обижаться. Не вы первый, не вы и последний, которому суждено оказаться в таком неловком положении. Если бы у вас среди присутствующих оказался друг, которому вы могли бы довериться, то можно попросить у него указаний, как держать себя, в чем вам, вероятно, не откажут. Учиться не стыдно и седому и ученейшему. Учись, чтобы жить, и живи, чтобы учиться.

Нередко приходится слышать мнение, будто англичане относятся к незнакомым им лицам очень холодно и неприветливо, даже отталкивающим образом. Это несправедливо. Вообще говоря, они очень услужливы и любезны по отношению к скромным людям, но, конечно, между ними есть и исключения, люди, одинаково невыносимые и в Англии, и вне ее.

Если подают рыбу, то никогда не следует разрезать ее ножом, так как это считается верхом неприличия.

Возьмите в левую руку корочку хлеба и с ее помощью разделите рыбу на куски вилкой.

Разные вина пьются в разного рода рюмках и стаканах, белых и цветных. Кому неизвестно, в каких рюмках пьются различные вина, тот пусть наблюдает за своими соседями, стараясь подражать им.

Не смеем входить в более подробное изложение вышесказанного и назначать правила для каждого подаваемого блюда, ограничимся несколькими общими правилами насчет того, как следует держать себя за столом.

Направляясь к столу, следует предложить руку даме, подходящей к вам по росту и общественному положению.

Если вы близкий друг ваших хозяев или принадлежите к их хорошим знакомым или почетный гость, то можете предложить правую руку хозяйке дома. В противном случае лучше подождать, пока наиболее почетные гости не сделают свой выбор. Кавалерам в годах следовало бы предлагать руку дамам им соответствующего возраста.

Но если бы какая-нибудь дама более зрелого возраста осталась неприглашенной, то и молодой человек может предложить ей руку.

Следует постараться повести ко столу такую даму, с которой вы можете беседовать на известном ей языке и успели раньше немного познакомиться, потому что обыкновенно садятся ко столу рядом со своей дамой.

В некоторых домах существует обычай распределять места заранее. Постарайтесь сесть с левой стороны своей дамы. В антрактах следует занимать по преимуществу свою даму, не neglectируя, впрочем, и другими гостями. Оживленная беседа составляет хорошую приправу для обеда.

К сожалению, существует немало господ — между ними и люди чрезвычайно ученые и обладающие обширным опытом

и знанием жизни, — не имеющих дара вести легкий разговор и у которых язык развязывается лишь тогда, когда общий разговор случайно коснется им знакомой темы. Особенными мастерами в такой легкой беседе являются французы. Ужасно неприятно сидеть между двумя особами, которые только и знают, что «да» и «нет».

Но столь же неприятно и такое положение, когда приходится сидеть около какого-нибудь болтуна, не дающего никому слова сказать, ежеминутно перебивающего всех и воображающего, что знает все лучше других. Такого рода господа часто положительно невыносимы.

Отвечать с наполненным пищей ртом считается неприличным, и потому еще более неприлично обращаться к кому-нибудь с вопросом, когда тот ревностно занят едою.

Там, где, как, например, у нас, в России, существует обычай начинать обед закуской, надо прежде чем хлопотать о своей особе, позаботиться о своей даме. Как только вы сели за стол, снимите перчатки и расстелите салфетку на коленях. Засовывать ее за галстук или жилетку выглядит по-детски.

Когда вам подали какое-нибудь блюдо, надо, если бы оно оказалось очень горячим, все же, взяв в руки ложку, ножик или вилку, сделать вид, будто вы собираетесь есть. Ожидать других в настоящее время уже не так принято, но, конечно, лучше следовать примеру прочих гостей, особенно тех из них, которые уже знакомы с обычаями дома.

Суп следует есть с края ложки, а не с ее носика и воздерживаться от слышного прихлебывания.

Есть ножом считается неприличным, но еще неприличнее брать или отрезать себе что-нибудь ножом с блюда.

Если приходится брать с блюда самому, то не следует долго искать и лучше взять меньше, нежели другие, чем больше их. Во всяком случае, приличнее взять тот кусок, который лежит ближе к вам.

В Майнце стоял одно время прусский и австрийский гарнизон. За обедом, на котором присутствовали офицеры обоих государств, был подан жареный гусь, причем очень аппетитный кусочек оказался на стороне одного австрийского офицера. Прусский офицер, возымевший желание овладеть этим лакомым кусочком, завел разговор о Фридрихе II, и, между прочим, заметил: наш старый Фритц был таким тонким

дипломатом, что умел все повернуть по-своему, так как было ему нужно. При этом офицер повернул блюдо именно так, как ему самому было нужно. Австриец, заметив проделку офицера, очень спокойно повернул блюдо опять по-прежнему, проговорив на своем австрийском наречии: а наш добрый Франц оставлял охотно все по-старому.

То, что вы положили себе на тарелку, надо все съесть или по крайней мере большую часть.

Не прикоснуться к пище — считается в высшей степени неприличным.

Если вы какого-нибудь блюда не выносите, то лучше ничего не брать и извиниться.

Выплевывать на тарелку обглоданные косточки и т. п. тоже не следует. Лучше ножом или вилкой положить их на край тарелки. Не следует также во время еды держать кости руками.

Употреблять за обедом носовой платок следует как можно меньше и пользоваться им по возможности без шума.

Во многих домах считается неприличным разрезывать куски хлеба ножом за обедом и ужином: следует отламывать от своего куска небольшие кусочки. Но за чаем и кофе можно пользоваться ножом для намазывания масла, а в случае необходимости и для разрезывания хлеба.

Если вино разносится лакеем, то каждый кавалер должен предложить вина тем дамам, которые к нему сидят ближе.

Если ваш сосед предлагает вам вина, то учтивее выпить именно предложенного вина. Но если вы из гигиенических или каких-нибудь других причин предпочитаете другой сорт, то должны извиниться.

Если вы желаете предложить своему соседу или даме вина, то следует предварительно осведомиться, какой сорт они предпочитают.

Многие обижаются, если кто-нибудь отказывается от предложенного ими вина или какого-нибудь другого напитка, не думая о том, что принуждать кого-либо поступать против воли, во вред своему здоровью, неразумно и потому совершенно неприлично.

Пить за здоровье других или провозглашать тосты принято тоже только в дружеском кружке или при каких-нибудь особенных обстоятельствах.

Вставая из-за стола, надо опять постараться последовать принятым вашими хозяевами обычаям. В одном доме существует обыкновение опрятно складывать салфетки и класть их на стол; в другом доме их просто кладут на стол, чтобы не быть принятым за служившего в лакеях; в третьем — вешают салфетку на спинку стула и не поднимают ее, если она упадет на пол. Что ни город, то норы, что ни деревня, то обычай — говорит пословица.

Собираясь поблагодарить хозяев, следует тоже взять пример с тех из гостей, у которых вы заметили за обедом лучшие манеры.

НА БАЛАХ

Приглашения на бал должны быть разосланы по крайней мере за неделю до бала, чтобы дамы имели возможность позаботиться о своем туалете. При этом в приглашениях должно быть всегда точно обозначено время начала бала.

Если вы намерены принять приглашение, то должны уведомить пригласившего вас лица о вашем согласии по крайней мере за три дня до бала, поблагодарив за оказанную честь.

Особам, пригласившим вас, вы обязаны, приняли ли вы приглашение или нет — безразлично, не позже 8 дней после бала сделать визит.

Визит этот ни в каком случае не может быть заменен присылкой карточки. На частных балах хозяин дома или же особа, дающая бал, и несколько гостей, принимающих участие в устройстве бала, обыкновенно поджидают гостей в первой комнате, приветствуют их и предлагают дамам руку, чтобы провести их в гостиную.

Когда явилось уже достаточное число гостей, все общество отправляется в бальный зал, причем молодые дамы, намеревающиеся принять участие в танцах, сопровождаются туда матерями, старшими родственницами или же вообще более пожилыми им знакомыми дамами.

В хорошем обществе практикуется прекрасный обычай, по которому кавалер, желающий танцевать с незнакомой ему дамой, должен быть предварительно представлен ей сопровождающей ее дамой или же каким-нибудь общим знакомым. Обыкновенно эти представления делаются хозяином дома,

хозяйкой, а на публичных балах — распорядителем бала, причем произносится только фамилия кавалера, т. е. только кавалера представляют даме, так как предполагается, что кавалер, пожелавший быть представленным даме, уже знает ее фамилию. По окончании представления кавалер обыкновенно обращается к даме с просьбой оказать ему честь — протанцевать с ним известный танец.

Слово «честь» в этом случае отнюдь нельзя заменять словом «удовольствие».

На балах, даваемых частными обществами или собраниями, обращаются с просьбой о представлении к распорядителю танцами. К нему же обращаются и дамы, не имеющие на балу знакомых.

ПОВЕДЕНИЕ КАВАЛЕРОВ ПО ОТНОШЕНИЮ К ДАМАМ

Что это поведение должно быть учтиво и исполнено предупредительности, настолько уже всем известно, что редко случается кому-нибудь резко погрешить против этого общего правила приличия. Но имеется масса подробностей любезного и вежливого обращения, к которым господа кавалеры далеко не всегда относятся с должным вниманием.

Танцующим кавалерам бывает обыкновенно очень неприятно, если на балу мало дам, и они сердятся, что не могут танцевать столько, сколько бы им хотелось, забывая обыкновенно о других средствах, находящихся в их распоряжении, чтобы скоротать время. Ведь они могут, например, не стесняясь, завести с кем-нибудь разговор об интересующем их предмете, могут отправиться в курительную комнату или сыграть партию-другую в карты и т. п.; тогда как дамам, охотницам до танцев, не остается другого исхода, как ожидать, чтобы их пригласили, и если этого не случится, *faire bonne mine au mauvais jeu*, т. е. скрыть свою досаду и под каким-нибудь предлогом, например, нездоровья, удалиться в дамскую уборную, чтобы там отвести душу или выплакаться на свободе — что тоже бывает.

И вот такие люди называют это провести весело время на балу. Вот каковым иногда бывает то удовольствие, к которому готовятся заранее целыми неделями, с нетерпением его ожидают и затрачивают на него много денег и труда.

Если бы наши молодые кавалеры пораздумали немного о том, какова должна быть досада на балу молоденькой, любящей потанцевать даме, принужденной сидеть неподвижно и смотреть на веселие других, то им, конечно, самим стало бы стыдно за свою неучтивость, и они, наверно, стали бы на балах, где дам больше, чем кавалеров, танцевать со всеми дамами — даже тогда, когда они были бы уже уставшими. Не забывайте, милостивые государи, того, что тот, кто хочет принимать участие в общем увеселении, сам должен ему содействовать всеми зависящими от него средствами. Но и вы, милостивые государыни, также не должны negliжировать некоторыми учтивостями.

В тех случаях, когда на фигурные танцы приглашают заранее, вам следовало бы хорошенько запомнить, кем вы приглашены и на какие именно танцы.

Пренебрежение этим правилом часто влечет за собой большие неприятности, потому что лишается возможности танцевать не только кавалер, которому вы не сдержали слово, но и его *vis-à-vis* со своей дамой, перед которыми он принужден извиниться, так как в последний момент уже трудно, а подчас и совсем невозможно найти необходимых *vis-à-vis*. Обязанность найти *vis-à-vis* падает в таком случае, конечно, на того кавалера, которому дама манкировала словом, и он должен сделать все возможное, чтобы исполнить этот свой долг. В этом ему помогает обыкновенно распорядитель танцами, но он не всегда бывает в состоянии помочь.

К сожалению, действительно существуют дамы, которые иногда дают свое слово на один и тот же танец второму, приглашающему их кавалеру, если этот кавалер им больше нравится, и потом оправдываются тем, что будто бы дали слово на танец, следующий за этим; или же говорят, что они поняли, будто их приглашают на следующий за этим танец, и употребляют тому подобного рода увертки. Иные дамы доводят свою дерзость до того, что говорят такие вещи прямо в лицо кавалеру, пригласившему их, сознавая в душе, что это неправда. Но такие дамы вскоре обращают на себя внимание общества и делаются предметом всеобщего пренебрежения, вполне заслуженного ими. И если затем кавалеры сговариваются не приглашать таких дам, то, конечно, на них нельзя быть за это в претензии.

Когда для кадрили, мазурки или котильона приглашают заранее, то кавалер формулирует свое приглашение так: могу ли я иметь честь просить вас на первую (или вторую и т. д.) кадрили? Или: если вы, mademoiselle, еще не ангажированы на вторую кадрили, то не окажете ли мне эту честь, позволив пригласить вас; и т. п. На что отвечает: с удовольствием! или: я очень польщена вашим приглашением! или, если, например, приходится отказать: очень сожалею, что не могу принять ваше приглашение на первую кадрили, так как уже ангажирована, но с удовольствием могу вам обещать вторую, и т. п.

Если кавалер желает пригласить даму на круговой танец, то он подходит к ней, кланяется и может присоединить к поклону еще такое словесное приглашение: могу ли иметь честь просить вас на (следует название танца); или же: могу ли вас просить на тур? или: если вы, mademoiselle, не устали, вы бы очень осчастливили меня позволением протанцевать с вами тур и т. п.

Если дама принимает приглашение, то она встает и идет танцевать; если же отказывает, то говорит, не вставая: извините, пожалуйста, я в настоящую минуту очень устала или: я не могу танцевать круговых танцев, — у меня делается головокружение; или: я только что отказала этому кавалеру; или: я уже приглашена и меня ждут и т. п.

Отказавшей даме никогда не следовало бы тотчас затем идти танцевать с другим кавалером, так как это может доставить ей большие неприятности: она должна немного отдохнуть.

Часто случается, что кавалер, оскорбленный тем, что дама, отказав ему, пошла тотчас танцевать с другим, считает себя вправе требовать, чтобы от такой дамы было совершенно отнято право танцевать, в результате чего бывают иногда очень неприятные сцены.

Действительно, такое поведение со стороны какой-нибудь дамы бесспорно неприлично, и ни одна порядочно воспитанная дама не позволит себе такой выходки, но мы осмеливаемся также, с другой стороны, оспаривать и право кавалера помешать ей танцевать, якобы вытекающее из ее поведения. Это право принадлежит отнюдь не оскорбленному кавалеру, а хозяину дома или же распорядителю танцами, и то в совершенно исключительных случаях.

Но каким же образом могут хозяин дома или распорядитель танцами рассудить это дело и поступить со строгой справедливостью?

Бывают кавалеры, никогда не учившиеся танцевать правильно, но воображающие, что они замечательные танцоры, потому что они делают разные необыкновенные прыжки, кривляются, принимают странные позы, носятся по залу быстрее других и удивляют танцоров, тоже не имеющих надлежащего понятия о танцах.

Посторонние нередко говорят такому танцору откровенно или иронически комплименты, еще подливающие масла в огонь, так что тот весь проникается сознанием своего несомненного превосходства в искусстве Терпсихоры. Теперь он уже желает превзойти самого себя и тем делается только еще более смешным.

Можно ли претендовать на даму, не согласившуюся идти танцевать с таким кавалером?

Существуют люди, совершенно лишенные способности выдерживать такт. Они учатся танцевать целыми годами, приобретают редкое знание теории танцевального искусства, прекрасно знакомы со всеми употребляемыми в танцах фигурами, знают название и способ выполнения каждого шага, замечают малейшую ошибку в других, но лишь только они начинают танцевать, у них совсем не идет дело на лад, потому что не могут танцевать в такт. Будучи сами лишены способности выдерживать такт, они никак не в состоянии понять, почему это другие не могут танцевать с ними и не хотят верить, что всецело сами тому виной.

Совершенно понятно, что с такими буквально неспособными выдерживать такта лицами никто не хочет танцевать.

Иные кавалеры обладают дурными привычками прижимать даму во время круговых танцев, касаться ее лица бородой, наступать ей на ноги, жать руку, толкать другие пары и не провожать своей дамы до ее места.

Что же удивительного, если дамы отказывают такого рода танцорам?

На балы, даваемые богатыми или же до известной степени состоятельными людьми, или же на редко даваемые танцевальные вечера принято являться в белых лайковых перчатках.

Но для небогатых людей, посещающих раза 2–3 в неделю уроки танцев, такой расход был бы обременителен. Но существует немало молодых людей, у которых сильно потеют руки, и многим просто противно танцевать с такими людьми.

Очевидно, что такие молодые люди не имеют права претендовать на других, что те стараются избежать подобных неприятных прикосновений.

Далее, существуют люди, обладающие неблагоприятным дыханием, и — странно — именно эти люди имеют обыкновенно дурную привычку слишком приближаться к тем, с кем говорят. Другие употребляют перед танцами разные рода кушанья и напитки, запах которых неприятен, а у некоторых господ платье до такой степени пропитано запахом разных аптечных снадобий, что приходится сделать значительное усилие над собой, чтобы превозмочь чувство отвращения и решиться танцевать с такими субъектами.

Если, например, такой господин пригласит даму на какой-нибудь танец, то она, вероятно, откажет ему, несмотря на все свое желание потанцевать.

Но она, конечно, не позволит себе сообщить ему настоящую причину ее отказа; она даже не решится сообщить ее преподавателю танцев или распорядителю и охотно примет следующее за этим приглашение какого-нибудь другого кавалера.

Кавалер, получивший отказ, разумеется, очень оскорблен и требует, чтобы у обидевшей его дамы было отнято право танцевать, а призванный рассудить это дело преподаватель танцев или дирижер ставится возникшим вопросом в очень затруднительное положение. Подобные случаи очень нередки.

Как же должен поступать в таких случаях распорядитель танцами?

Если он отнимет у дамы право на дальнейшее участие в танцах, то это будет положительной несправедливостью; если же он не уступит требованию оскорбленного кавалера, то восстановит против себя почти всех присутствующих мужчин.

Если разобрать этот вопрос беспристрастно, то притязание мужчин и современный взгляд их на их якобы права на покорное отношение к ним дам является положительной несправедливостью. Ведь не дамы же выбирают кавалеров, а кавалеры выбирают совершенно по своему усмотрению дам

и поступают при этом нередко очень бестактно. Потому дама ничуть не обязана принять приглашение свободно выбирающего ее кавалера и вправе отказать ему, так как никаким обещанием по отношению к нему не связана: она только *позволяет выбирать* себя. Разве кавалеры сами руководятся чувством справедливости в своих приглашениях?

Молоденьким и хорошеньким дамам, хорошо танцующим, они просто не дают передохнуть, а остальных дам игнорируют самым непростительным образом. Так почему же дама, со своей стороны, не должна обладать правом отказать какому-нибудь неловкому, смешному, сильно потеющему танцору?

Наши жалобы, впрочем, не составляют новости. Еще в 1588 году известный хореограф Jean Tabourot или Thoinot Arbeau, жаловался при описании танца *gaillarde*: «Эта манера танцевать введена для того, чтобы дать возможность участвовать в танце всем дамам, а также для противодействия дурному обыкновению, по которому некоторые господа приглашают постоянно только тех дам, которые им нравятся. При этой же новой манере и наименее красивые дамы получают возможность принять участие в танцах»¹.

Самый простой способ воздать и дамам должную им часть права, состоит в том, что в течение вечера назначаются и так называемые дамские танцы, т. е. дамская полька, дамский вальс и т. п., в которых дамы приглашают кавалеров.

Но тогда — увы! — вскоре придется заметить, что и дамы, со своей стороны, не дают передохнуть красивым, ловким танцорам и negliжируют остальными. Но, говоря откровенно, вина дам здесь, по нашему мнению, вовсе не так велика, как вина кавалеров в подобных случаях, потому что случаи такого *revanche*'а выпадают на долю дам сравнительно редко.

Если какой-нибудь кавалер не имеет на балу таких знакомых, которые могли бы его представить, а распорядитель танцами очень занят, то пусть такой кавалер наблюдает за теми дамами, которые мало или вовсе не были приглашены, и пригласить одну из таких дам.

Он редко получит отказ. Если все-таки последует отказ, то не следует ни оскорбляться, ни обескураживаться этим,

¹ Альберт Червинский. Танцы XVI столетия, стр. 43. ([Arbeau, 1878]. — *Прим. ред.*)

а пригласить другую даму, но только не рядом сидящую. К этой последней можно еще потом будет вернуться.

И раз кавалер доказал, что он хорошо танцует, — у него вскоре не будет недостатка в дамах, так как на наших теперешних вечерах число любящих потанцевать дам обыкновенно превышает число хороших танцоров.

По окончании танца или тура следует отвести даму на то место, где она приняла ваше приглашение, и поблагодарить ее словесно и поклоном.

Многие дамы имеют обыкновение из робости или дурно понятой скромности отвечать так тихо и невнятно, что приглашающий их кавалер должен по выражению физиономии приглашаемой дамы угадать характер ее ответа.

Это может легко подать повод к недоразумениям. Кавалер, например, подумал, что получил утвердительный ответ, и когда он затем является за дамой, чтобы отправиться танцевать с ней, он вдруг с негодованием видит, что дама его уходит с другим танцором. Может случиться и так, что ему покажется, что дама ему отказала, и потому он приглашает другую, чем первая, конечно, глубоко оскорбляется.

Милостивые государины, примите себе за правило отвечать настолько громко и внятно, чтобы насчет вашего ответа не могло быть никаких сомнений, а вы, милостивые государи, отнюдь не стесняйтесь попросить даму повторить то, что она сказала; если ответ ее не слышан вами. В этом нет никакой неучливости.

Кавалер, желающий принять участие в кадрили, пусть предварительно найдет себе визави, условится с ним относительно места, где они должны стать или сесть, и тогда уже только приглашает даму. Это делается для того, чтобы, когда раздастся сигнал, не пришлось долго искать друг друга. Невежливо приглашать даму, не имея еще *vis-à-vis*.

Как только раздастся ригурнель, каждый кавалер должен вести даму на заранее условленное место.

Медлительность в этом случае составляет неучливость по отношению к *vis-à-vis* и является пренебрежением всем обществом.

Эта дурная привычка сделала уже многие балы скучными.

Там, где принято сидеть во время кадрили, кавалеру следует вовремя позаботиться о стульях.

Этот обычай в настоящее время очень распространен. Беседа с партнером нередко доставляет более удовольствия, нежели сама кадриль, и многие танцуют кадриль только ради возможности поговорить друг с другом.

В контрадансе, танцуемом только двумя линиями, наоборот, стулья совершенно излишни, потому что приходится почти все время танцевать.

В настоящее время существует, к сожалению, во многих странах дурной обычай танцевать кадриль небрежно и не в такт. Есть люди, открыто заявляющие: *ce n'est plus le bon ton de danser en mesure*, т. е. это значит: теперь не принято танцевать в такт.

Такое извращение человеческого разума и вкуса решительно непонятно, и эта новая манера танцевать совершенно бессмысленна. У образованного человека, обладающего вкусом и потребностью к гармонизации движений, она отнимает всякую охоту участвовать в таких танцах.

Если вы уже вынуждены обстоятельствами танцевать при таких условиях, то надо по крайней мере стараться исполнять фигуры настолько правильно и в такт, насколько это возможно. Но при этом никогда не следует делать замечаний другим. Об этом уже было говорено нами в §§ 651 и 652.

Если вы видите, что ваш визави или партнер ошибается, то делайте вид, будто вы ничего не заметили, и продолжайте спокойно вашу фигуру, чем вы дадите возможность ошибшемуся поправиться. Это лучший и самый учтивый способ делать замечания.

Случается, что иная пара углубится в разговор до такой степени, что встает, когда куплет уже почти окончен, и тем не менее обижается, если музыканты перестают играть раньше, нежели они успеют закончить фигуру.

Положительно неучтиво сидеть, в то время когда другие участвующие в фигуре уже танцуют, но еще невежливее требовать, чтобы они ждали, пока вы их не нагоните.

Правильные и ошибочные позы в круговых танцах были объяснены в §§ 765 и 767, а рисунки 157 *a* и *b*, на VII листе атласа, изображают верную позу, а на листе XVIII — ошибочные.

О направлении, по которому следует танцевать в разных круговых танцах, говорится в §§ 782 и 783.

Нередко случается, что какой-нибудь кавалер обращается к распорядителю танцами с просьбой изменить программу, уверяя, что этого желают все дамы. В большинстве случаев это оказывается выдумкой.

Изменение раз составленной и напечатанной программы дело нелегкое и гораздо труднее, чем можно было бы предположить. При составлении программы какого-нибудь бала распорядитель бала, лицо, дающее его, и некоторые лица, участвующие в нем, совещаются нередко целыми часами о последовательном порядке различных танцев, продолжительности антрактов, чем эти антракты должны быть заполнены и т. д.

Давать пространные объяснения распорядителю обыкновенно некогда, а коротким отрицательным ответом не отделаться от просителей, и вот не остается иного выхода, как любезно ответить: я постараюсь сделать все возможное, чтобы исполнить желание большинства.

В такое же положение распорядитель танцами ставится лицами, просящими изменить темп какого-нибудь танца, причем одни требуют, чтобы играли медленнее, а другие — чтобы играли быстрее.

Распорядитель никогда не должен позволить себе увлечься до резкого ответа, но обещать каждому сделать все от него зависящее, чтобы удовлетворить большинство, и, действительно, постараться исполнить разные просьбы, насколько это возможно.

Единственные участвующие же в танцах, со своей стороны, не должны требовать изменения программы танцев в угоду меньшинству, но быть настолько любезными, чтобы подчиниться благонамеренным распоряжениям дирижера.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так как настоящая цель моя — изобретение годного хореографического письма и разработка основанной на нем методы преподавания — теперь достигнута, то я решаюсь этим закончить мое творение и передать его на суд публики.

Сознаю, что этот плод 52-летнего серьезного труда несовершенен и требует еще разработки и дополнений. Я приму с искренней благодарностью всякое доброжелательное, основательное указание и постараюсь воспользоваться им для нового издания этого труда, если бы он был встречен симпатиями публики и такое новое издание сделалось бы необходимым. Но бывают также критики, хулящие лишь с целью придать себе вид ученых, не потрудившись даже изучить разбираемое сочинение. Понятно, что невозможно обращать внимание на подобных критиков.

При этом случае считаю приятным долгом выразить искреннюю благодарность мою г-ну Феодору Николаевичу Андерсону за его поистине добросовестное отношение к порученному ему переводу на русский язык; сыну моему Густаву — за его неутомимую помощь при корректурах, а также и всем тем лицам, которые внимательным трудом своим содействовали успешному выполнению этого издания.

Сердечно желаю, чтобы мое сочинение столько же спешествовало танцевальному искусству и принесло бы многочисленным любителям и последователям его столько пользы и удовольствия, сколько оно стоило нам усидчивого и благонамеренного труда. С этим пожеланием автор расстается с любезным читателем.

А. Я. Цорн.
Одесса, 1890 г.



БИБЛИОГРАФИЯ ЦОРНА

Klemm B. Katechismus der Tanzkunst. Leipzig, 1882.

Noël F., Chapsal C. Nouveau Dictionnaire de la langue française. Paris, 1826.

Czerwinski A. Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern... Leipzig, 1862.

Voss R. Tanz und seine Geschichte. Berlin, 1869.

Böhme F. M. Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, 1886.

Mädel E. Ch. Die Tanzkunst für die elegante... Erfurt, 1805.

Freising A. Neuestes Saison-Tanz-Album... Berlin, 1885.

Manzotti L. Amor. Poema coreografico... Milano, 1885.

Tschütter G. Terpsichore. Ein Taschenbuch d. neuern Tanzkunst... Dresden, 1835.

Freising A. Tanz-Commando-Büchlein... Berlin, 1876.

Blasis C. Manuel complet de la danse... par M. Blasis... Traduit de l'anglais de M. Barton, sur l'édition de 1830, par M. Paul Vergnaud, et revu par M. Gardel.... Paris, 1830.

Arbeau T. Orchésographie. Langres, 1589.

Waldau A. Böhmische Nationaltänze. Prag, 1859.

Rocco E. Der Umgang in und mit der Gesellschaft. Halle, 1876.

Arbeau T. Orchésographie <dt.> Die Tänze des sechzehnten Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuett / hrsg. von Albert Czerwinski. Danzig, 1878.



БИБЛИОГРАФИЯ РЕДАКТОРА

Feuillet Raoul-Auger. Chorégraphie ou L'art de décrire la dance... Paris, 1700.

Фёйе Рауль-Оже. Хореография или искусство записи танца. Москва, 2010.

Saint-Léon Arthur. La sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse... Paris, 1852.

Zorn A. F. Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie nebst Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographischer Bezeichnung und einem besonderen Notenheft für den Musiker. Leipzig, 1887.

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

Zorn A. F. Grammar of the Art of Dancing, theoretical and practical; lessons in the arts of dancing and dance writing (choreography) with drawings, musical examples, choreographic symbols, and special music scores, translated from the German of Friedrich Albert Zorn, übersetzt von Alfonso Josephs Sheafe. Boston, 1905.

Richardson P. J. S. Social dances of the 19th century in England. London, 1960.

Стуколкин Л. П. Преподаватель и распорядитель балльных танцев... СПб., 1890.

Цорн А. А. Дирижер танцев. Одесса, 1900.

Roller F. A. Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst. Weimar, 1843.

Caroso F. Il Ballarino. Venetia, 1581.

Cellarius H. Le danse des salons. 2. éd. Paris, 1849.

Hilgrove T. A complete practical guide to the art of dancing... New York, 1863.

Klemm B. Katechismus der Tanzkunst. Leipzig, 1910.

Feuillet R. A. Dances de bal pour l'année 1706, Paris, 1705.



АТЛАС
К ГРАММАТИКЕ
ТАНЦЕВАЛЬНОГО
ИСКУССТВА
И ХОРЕОГРАФИИ

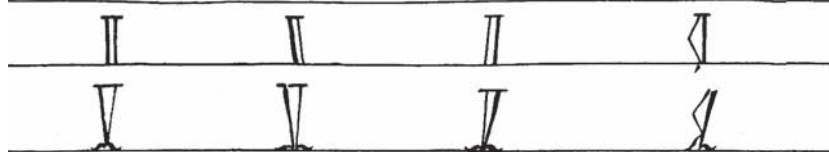
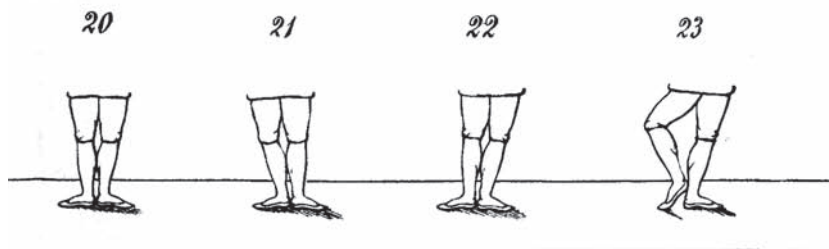
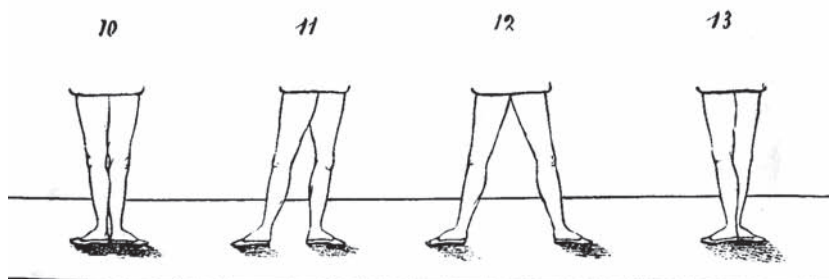
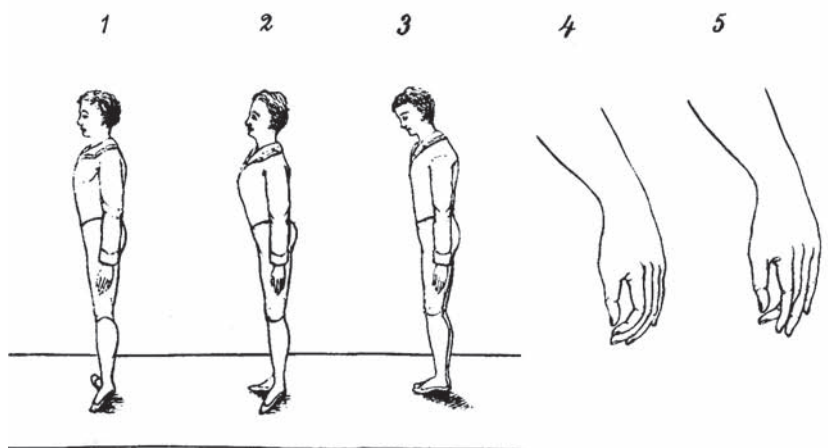


СОДЕРЖАНИЕ АТЛАСА

Лист		№ Рисунка
I	Основные положения тела, рук, кистей и ног	1–28
II	Повысительные, пальцевые и пяточные позиции	29–53
III	Воздушные позиции	54–75
IV	Внутренние и согнутые позиции	76–109
V	Промежуточные, удлиненные и параллельные позиции	110–134
VI	Положения рук (Positions des bras)	135–153
VII	Разные позы, группы и положения кистей	154–179
VIII	Изображение батированных шагов	180–188
VIII	Позы для пируэтов	189–196
VIII	Tableau (Картина)	197
IX	Хореографические знаки движения и ключи	
X	Знаки движений головы, рук и туловища	
XI	Изображение разных шагов до Pas de Bourrée.	
XII	Изображение разных шагов, поворотов и пируэтов	
XIII	Система черчения плановых фигур	
XIV	Черчение фигур контрданса (Contredanse)	
XV	Черчение фигур кадрили (Quadrille) a 4 couples	
XVI	Музыкальный квадрат и нотные примеры	
XVII	Полонез (La Polonaise)	198
XVIII	Позы вальса и мазурки	199–208

Лист		№ упраж- нения
1–2	Подготовительные упражнения (Pliés etc.)	1–10
3–4	Подготовительные упражнения (Elévations)	11–19
5	Petits battements simples	20
6–7	Petits battements différents	21–27
8–10	Grands battements différents	28–33
11–12	Battement moyens ou sur le cou-de-pied	35–36
12	Tourner les jambes (Повертывание ног)	37
12	S'élever et dégager (Повышение и дегажирование)	38
13–15	Ronds de jambes (Описываемые ногой круги)	34–46
16	Dégagements avec mouvements des bras	47
16	Дегажирование с движениями рук и головы. Marche militaire (Маршировочный шаг)	48
16	Changement de pied (Перемена ноги)	49
17	Pas élevés (Повысительные шаги)	50–51
18	Pas sur les pointes (Носковые шаги)	52–53
19	Changements de jambes (Перестановка ног)	54
19	Assemblés (Сдвигание)	55

Лист		№ упраж- нения
19–21	Pas jeté (Перебросочные шаги)	56–70
21	Pas de Sissonne ou de ciseaux (Ножницеобразные шаги (Pas de Rigaudon. — Ригодон))	61–63
22	Pas chassés (Гоночные шаги)	64 <i>a</i> и <i>b</i>
23	Pas glissés (Скользимые шаги)	65–66
23	Temps fouettés (Хлестнутый слог)	67
24	Phrases a 2, 4 et 8 mesures. — 2-, 4- и 8-тактные предложения	68–69
24–25	Pas coupés (Разрезанные шаги). § 499	
25	Pas ballottés (Баллотировочные шаги). § 500	70
25–26	Pas de Bourée ou pas bougrés (Начиночные шаги)	71–74
27	Pas de Zéphire (Зефирный шаг)	75
27–28	Pas de basque (Басков шаг)	76–78
28	Pas de ballonné (Шаровой шаг)	79
29	Temps et pas de cuisse (Бедрочертительные слоги)	80
29	Contretemps entier (Противоударные шаги)	81
30	Temps et pas brisés (Ломаные слоги и шаги)	82
30	Ailes de pigeon ou pistole (Голубинокрылый шаг)	83
31–35	Phrases différentes (Разные предложения)	84–93
35	Exercices de tours de corps (Упражнения поворотов)	94
36–37	Enchaonements différentes (Разные сочетания)	95–100
38	Menuet de la Reine (Менуэт Королевы)	101
39–41	Menuet de la Cour (Придворный менуэт)	102–103
42–43	Gavotte de Vestris (Гавот Вестриса)	104
44	Galop (Галоп или галопида)	105
44	Valse a deux temps (Двухшаговый вальс)	106
44	Valse a trois temps (Трехшаговый вальс)	107–108
45	Polka originale (Полька)	109
45	Redowa originale (Редовак)	110
45	Redowaczka (Редовачка)	111
45	Pas de la Redowa moderne (Современный редовак)	112
45	Mazurka-Polka (Полька-мазурка)	113
46	Tyrolienne originale (Тирольен)	114
46	Valse sautillé, (Hopswalzer) (Прыжковый вальс)	115
46	Valse balancée (Двухступный вальс)	116
46	Varsovienne (Варсовьен)	117
47	Cracovienne (Краковьяк)	118
47	Valse Mazurka (Вальс-мазурка, Вальс-мазур)	119
47	Esmeralda. Galop-Polka (Эсмеральда. Полька-галоп)	120
47	Schottisch, Rheinländer, bairische Polka (Шютиш)	121
48	Valse hongroise (Венгерский вальс. Венгерка)	122
48	Pas de Mazurka (Шаги мазурка)	123
49–52	Cachucha. Solo espagnol (Качуча. Испанское соло)	124



6



7



8



9



14



15



16



17



18 19



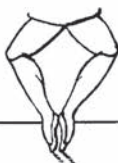
24



25



26

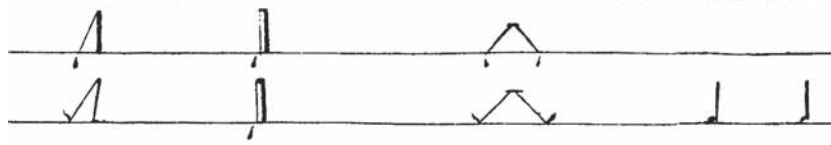
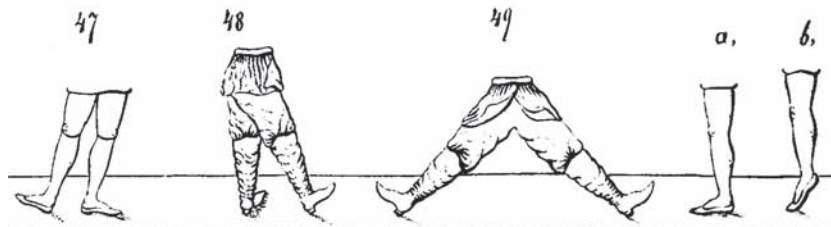
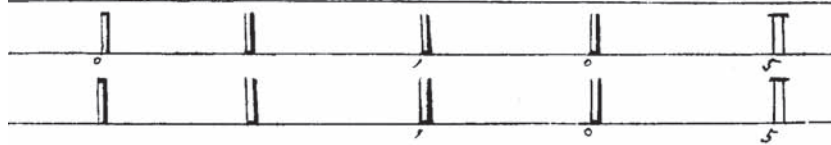
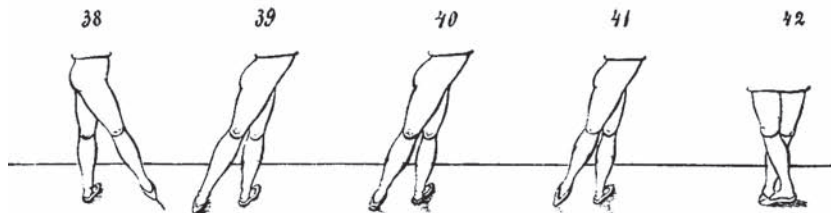
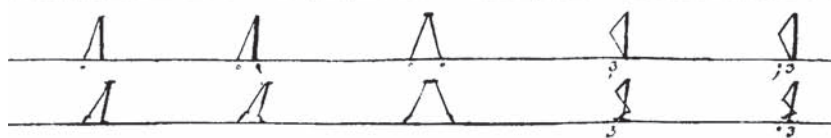
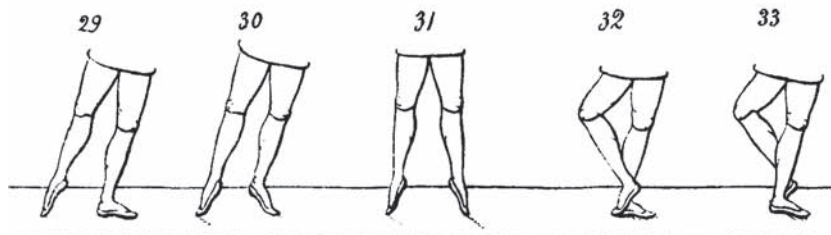


27



28





II.

34



35



36



37



43



44



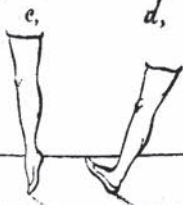
45



46



50



51

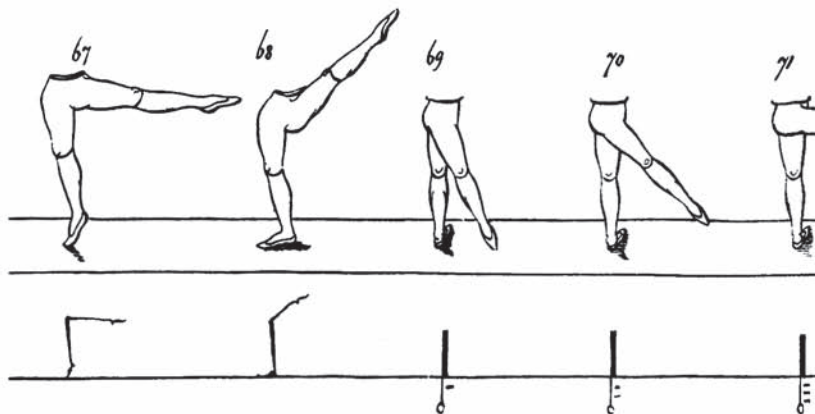
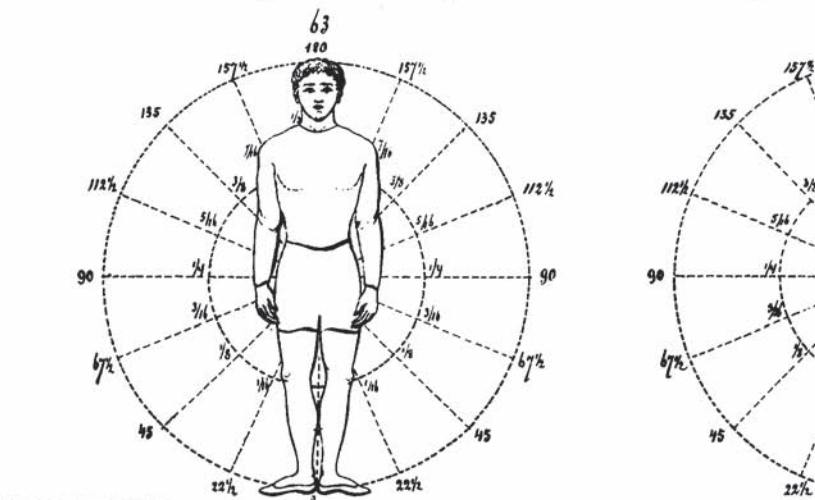
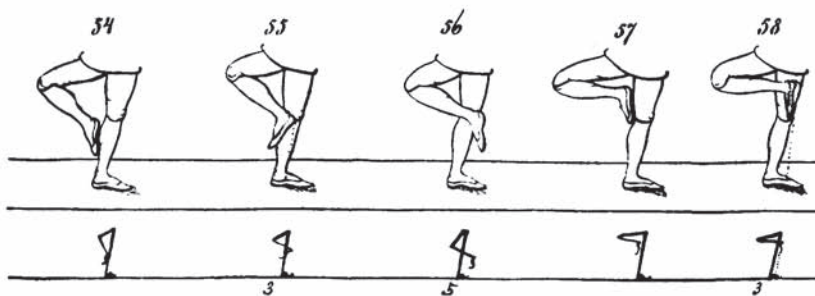


52

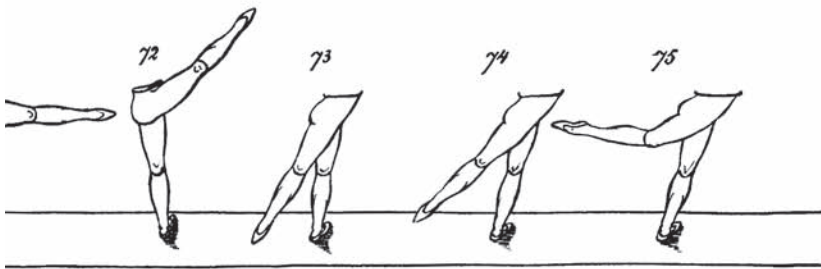
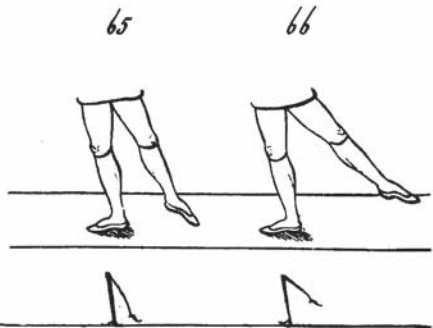
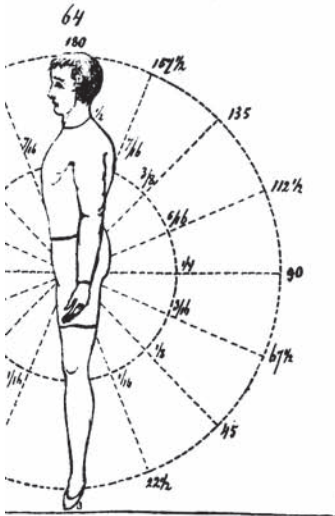
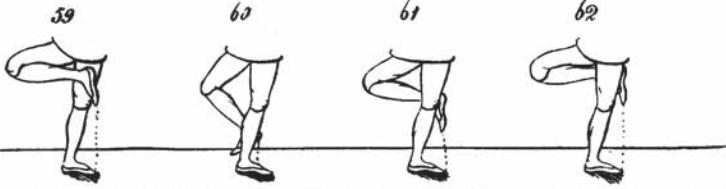


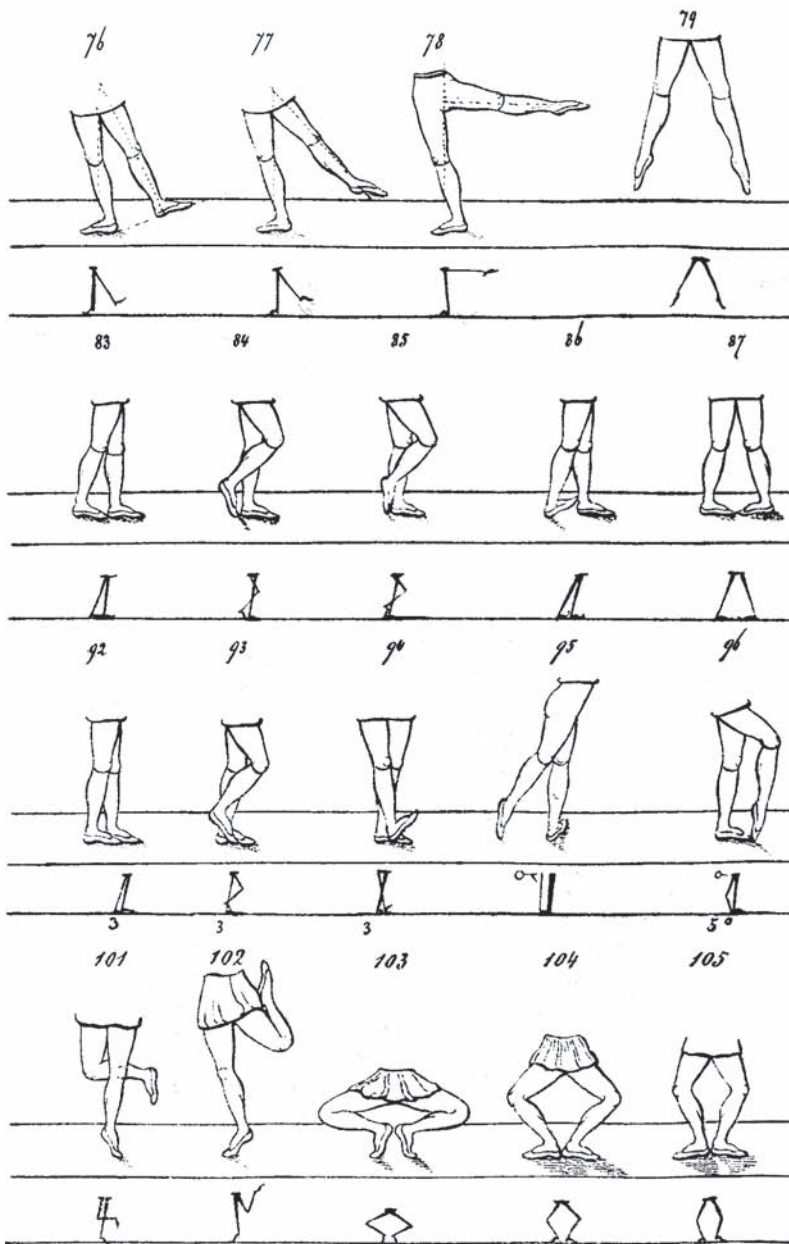
53

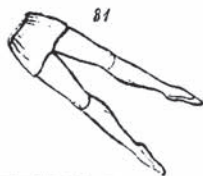
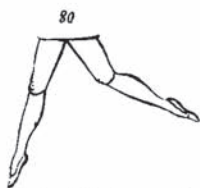




III.





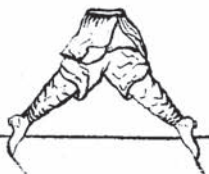


88

89

90

91



97

98

99

100



106

107

108

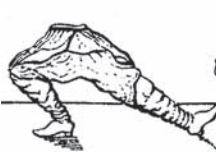
109

5

4

4

4

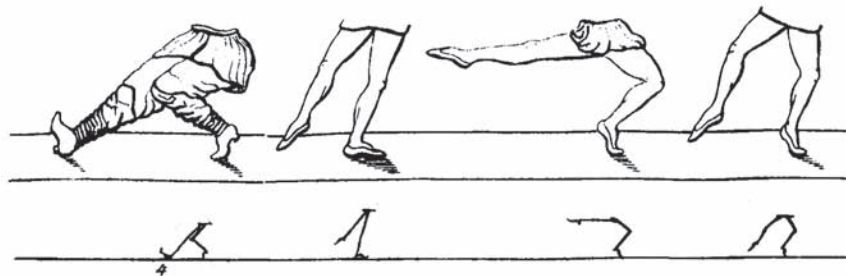


110

111

112

113

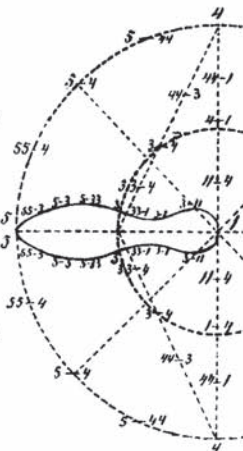
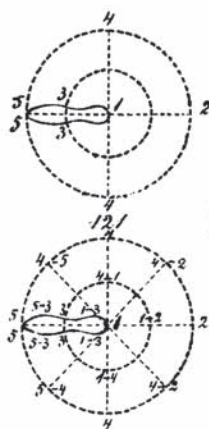
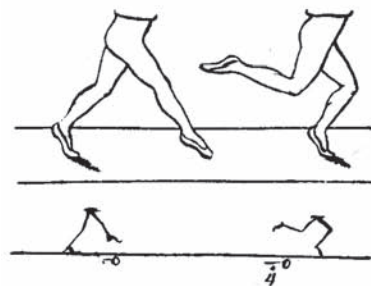


120

122

118

119



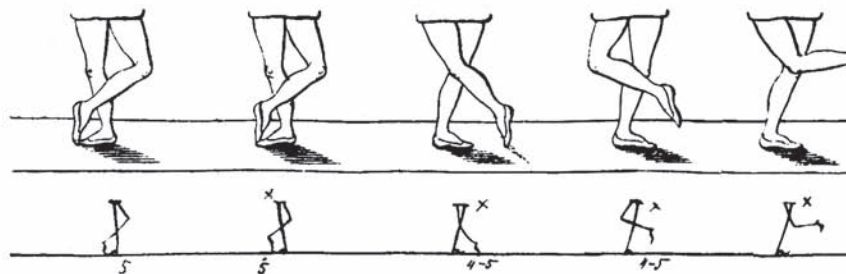
126

127

128

129

130

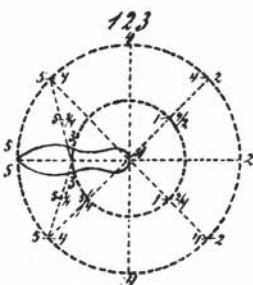
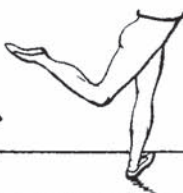
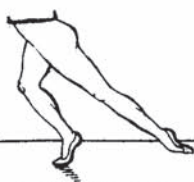


114

115

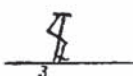
116

117



124

125



131

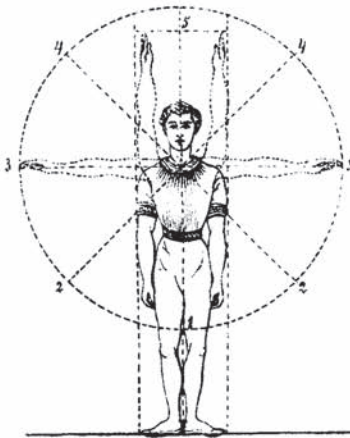
132

133

134



Fig. 135 § 268.



136 § 270.

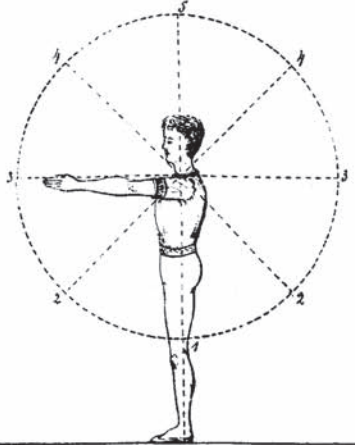


Fig. 140 § 275.

141 § 276.

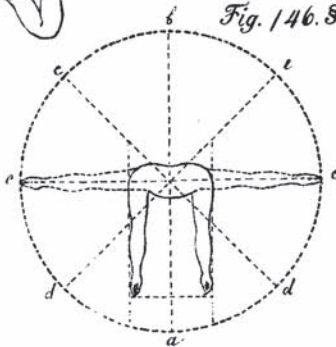
§ 272.
§ 332.



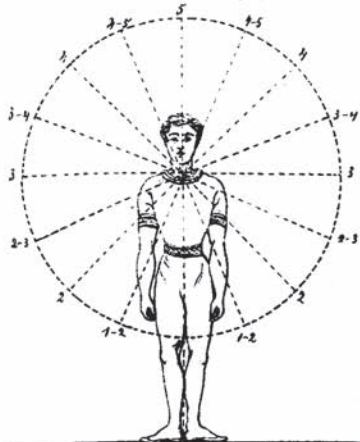
Fig. 146. § 286.
§ 336.

147 § 288.

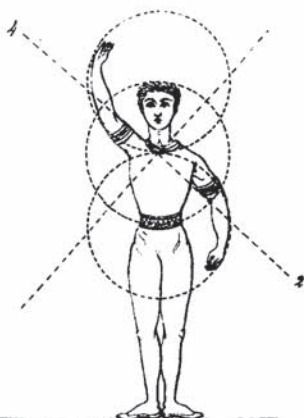
148 § 290.



138 § 273, 335.



139 § 287. VI.



142 § 277.

143 § 281.

144 § 282.

145 § 285.



149

150 § 293.

151

152 § 294.

153 § 295, 321.



Fig. 154 § 296.

155

156 § 297.

a b

a b



Fig. 159 § 299.

160

161 § 299.

a b



Fig. 164 § 291.

165

166 § 318.

167



VII.

157 § 280.

158 § 299.

a

b



162

163 § 321.



168

169

172

173

176

177



170

171

174

175

178

179



Fig. 180 § 584. F. 181 § 591. F. 182. F. 183. F. 184.

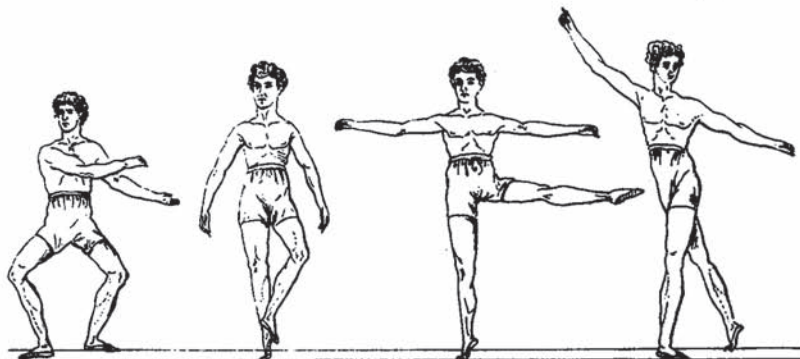
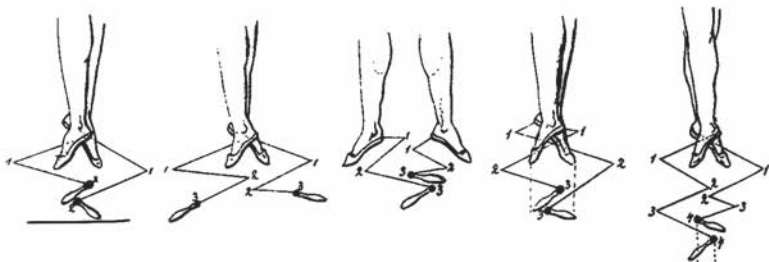


Fig. 189.

190.

191.

192.

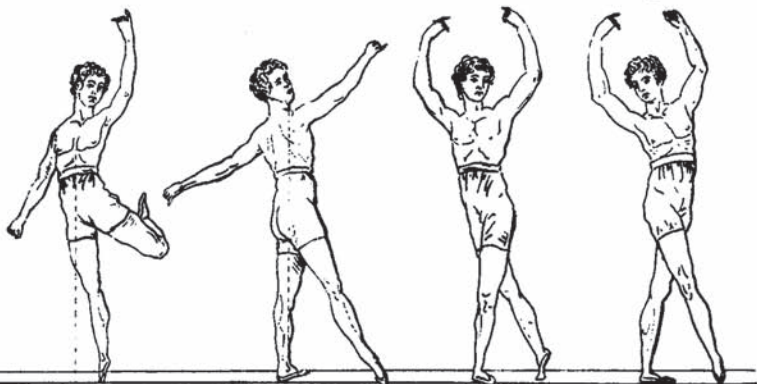
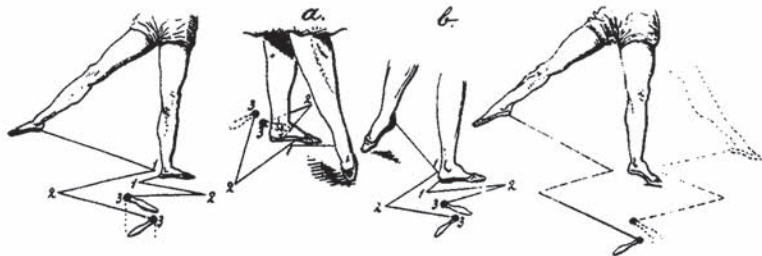


Fig. 197 § 329.

F. 185 S 594. F. 186 S 596.

F. 187.

F. 188 S 600.



193.




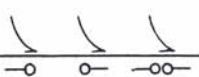

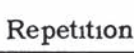

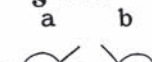




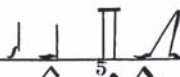

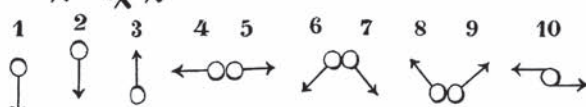














194.

195.

196.



Signes chorégraphiques

<p style="text-align: center;">§ 130 a</p> <p>Plier </p>	<p style="text-align: center;">§ 130 b</p> <p>Tendre </p>						
<p style="text-align: center;">§ 130 e</p> <p>Lever </p> <p style="text-align: center;">a -o b. o- c-oo-</p>	<p style="text-align: center;">§ 130 f</p> <p>Baisser </p> <p style="text-align: center;">-o o- oo-</p>						
<p style="text-align: center;">§ 138</p> <p>Continuer </p>	<p style="text-align: center;">§ 141.</p> <p>Repetition </p>	<p style="text-align: center;">§ 174</p> <p>Glisser </p>					
<p style="text-align: center;">§ 226</p> <p style="text-align: center;">a b </p>	<p style="text-align: center;">§ 243</p> <p></p>	<p style="text-align: center;">§ 251 et 253</p> <p>Tortiller  W Ronds </p>					
<p style="text-align: center;">g h i k l m n o p q §</p> <p></p>							
<p style="text-align: center;">§ 265</p> <p>Taper et Frapper </p>	<p style="text-align: center;">§ 266</p> <p>Froter et frotter </p>						
<p style="text-align: center;">§ 353</p> <p>Les clefs </p>							
<p style="text-align: center;">21 </p>	<p style="text-align: center;">22 </p>	<p style="text-align: center;">23 </p>	<p style="text-align: center;">24 </p>	<p style="text-align: center;">25 </p>	<p style="text-align: center;">§ 364 </p>	<p style="text-align: center;">§ 365 </p>	<p style="text-align: center;">§ a </p>
<p style="text-align: center;">§ 375</p> <p></p>	<p style="text-align: center;">§ 376</p> <p></p>	<p style="text-align: center;">§ 378</p> <p></p>	<p style="text-align: center;">§ 382.</p> <p>a  b </p>	<p style="text-align: center;">Ma mil </p>			

des mouvements des pieds

§ 130 c

S élever



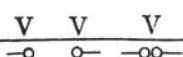
§ 130 d

s'abaisser



§ 130 g et § 247

Tourner



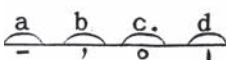
§ 130 h § 252

Dégager



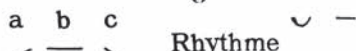
§ 175

Porter



§ 212

Rythme

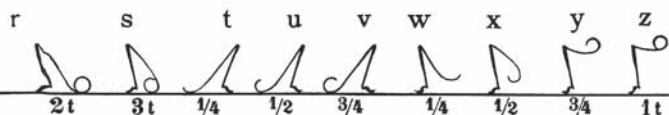


§ 261

de jambe

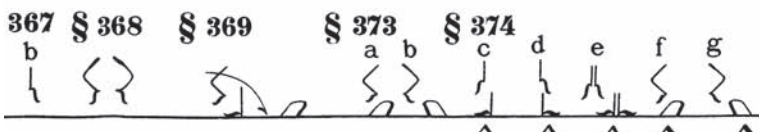
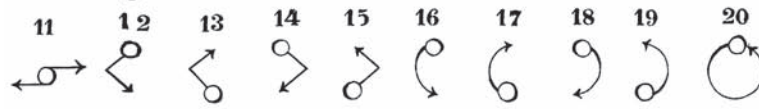
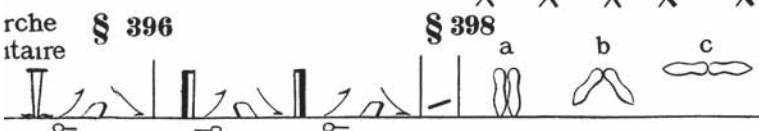


262



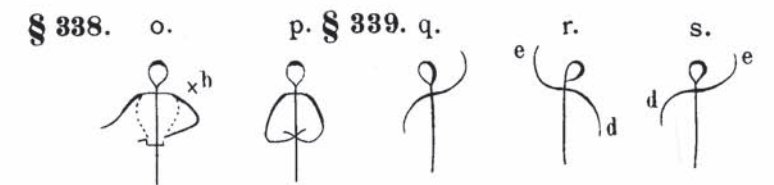
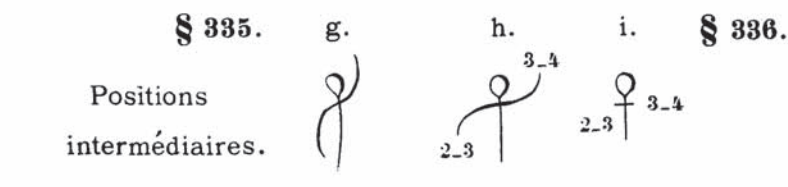
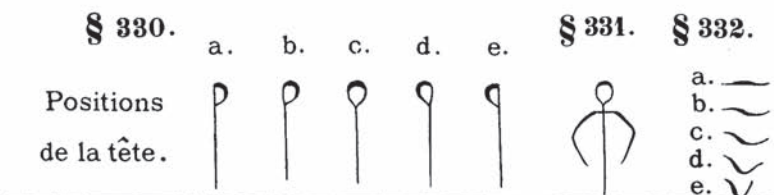
§ 267

Battre

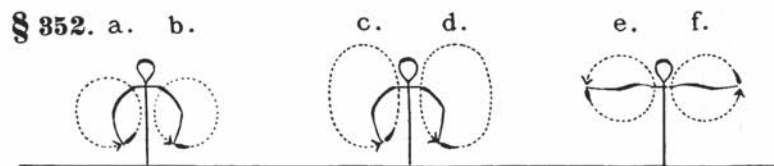
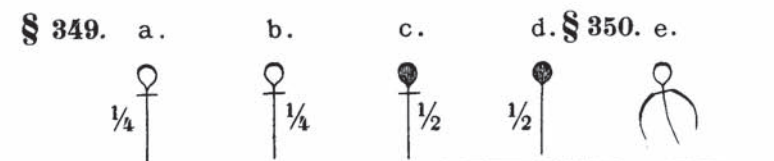
rche
itaire § 396

X

Signes chorégraphiques
de la tête, des bras,



§ 343.



des positions et mouvements des épaules et du tronc.

§ 334. Fig. 140. 141. 142. 143. 144.

Positions
des bras.



k.

l.

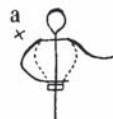
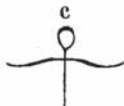
m.

§ 338.

n.



$\frac{d}{2}$



§ 340. t.

u.

v.

§ 342.

bras
droit,

bras
gauche.



§ 344.

§ 346.

§ 348.



f.

g.

h.

§ 351.

§ 351. a.



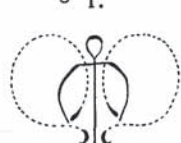
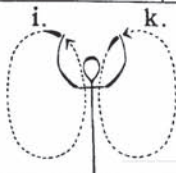
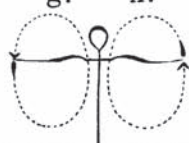
g.

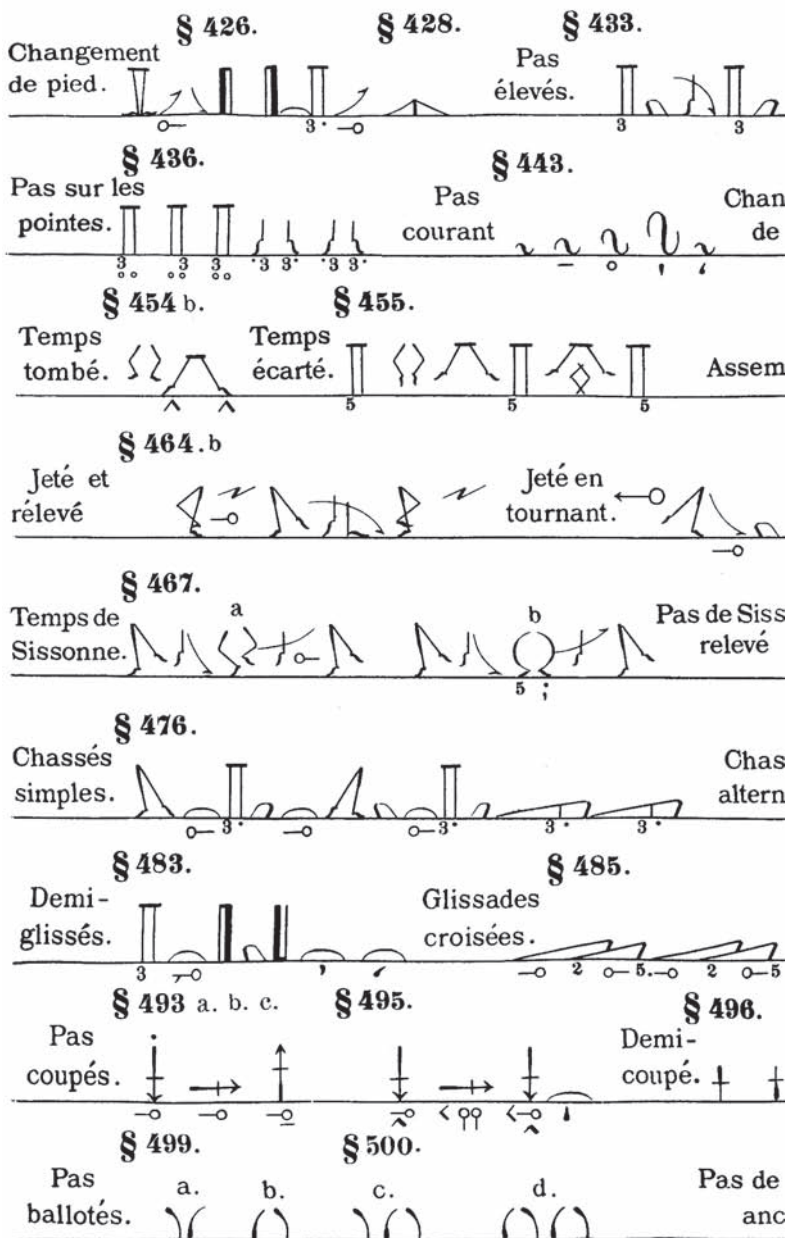
h.

i.

k.

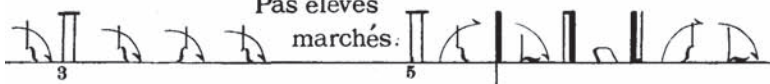
5
l.





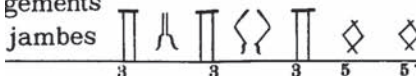
§ 434.

Pas élevés
marchés.



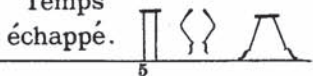
§ 451.

gements
jambes



§ 453.

Temps
échappé.

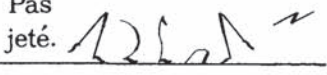


§ 458.



§ 462.

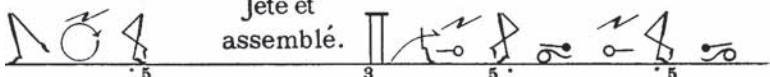
Pas
jeté.



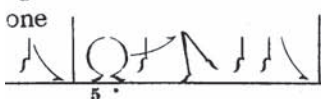
§ 463.

§ 465.

Jeté et
assemblé.

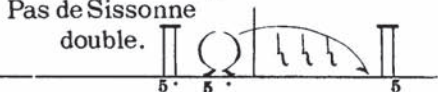


§ 470.

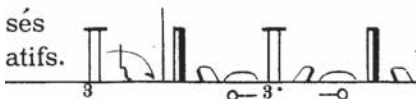


§ 471 et 472.

Rigaudon ou
Pas de Sissonne
double.



§ 478.

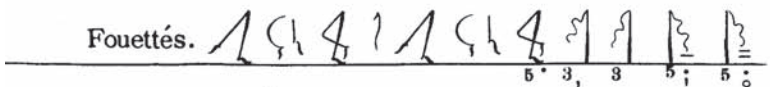


§ 479.



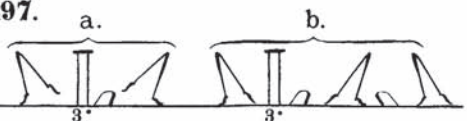
§ 487.

Fouettés.



§ 497.

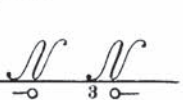
Difference entre
+ coupé et chassé.



§ 505.



§ 507.



XII

Pas § 510.

§ 512.

de Bourrée
moderne.



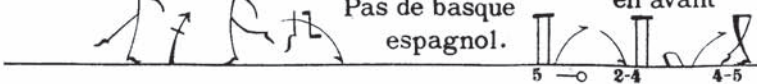
§ 520.



Pas de basque
espagnol.

§ 523.

en avant

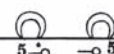


§ 529.

Pas
ballonné.



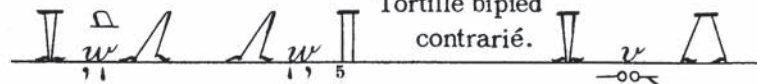
Pas
tortillé.



§ 533.

§ 534.

§ 535



Tortillé bipied
contrarié.

§ 541.

a ¹/₈

b ¹/₄

Tours de corps
sur les deux pieds.



§ 541.

§ 546.

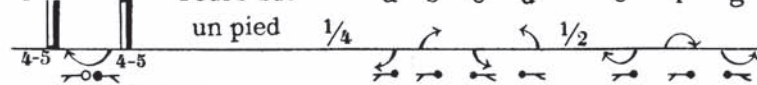
§ 548.

f

Tours sur
un pied

a b c d

e f g



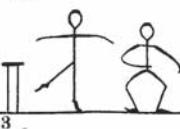
§ 559.

§ 560.

Pirouette
en dehors.



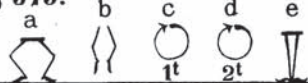
Pirouette
à la
seconde



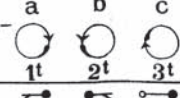
§ 575.

§ 576.

Pirouette
en l'air.



Abrévia-
tions.



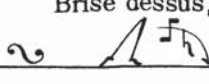
§ 595.

§ 596.

Contretemps
entier.



Brisé dessus,



§ 515 a. Pas tendu.

§ 518. Pas de Zéphire.

§ 526. a b entourant

§ 532. a b c

§ 537. Tortillé sauté pointé et talon.

c^{1/4} d^{1/8} e^{1/4} e^{1/2}

§ 549. h i k l m n o p q







§ 562. a b c d e Pirouette en dedans.

§ 578. d Temps de cuisse. § 593. Entre-chats. a b c d e

§ 603. dessous. Ailes de pigeon.


§ 614.

A

1761.	Noverre à	Paris	
1805.	Mädel „	Erfurt	
1844.	Tanzlehrer-Verein	Wien	1.
1855.	B.Klemm	Leipzig	
1861.	Bazar (pag.333)	Berlin	
1864.	Bazar (pag.347)	Berlin	
1885.	L.Manzotti	Milano	
1885.	A.Freising	Berlin	<i>HH</i>

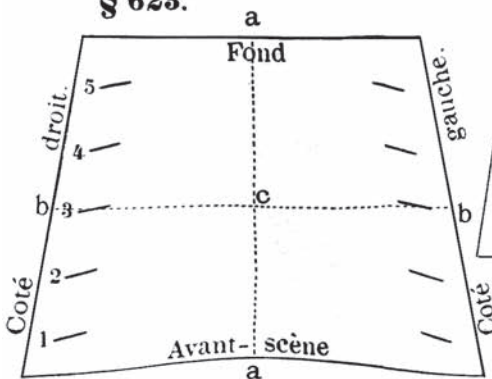
§ 618 a.



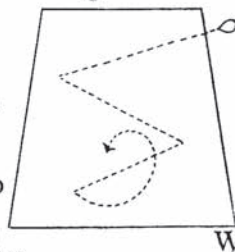
§ 618 b. 



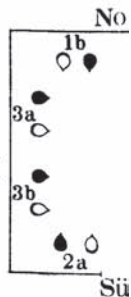
§ 623.



§ 626.



§ 633.



B

C

D

E



ABC



1



DD

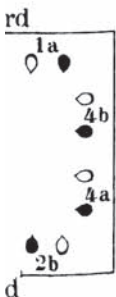
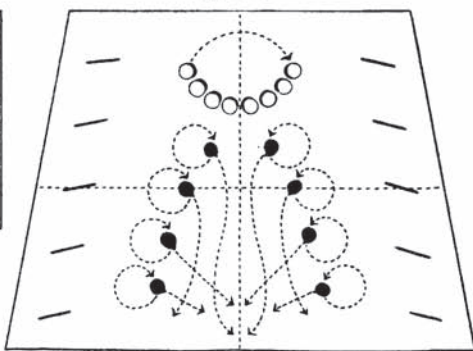
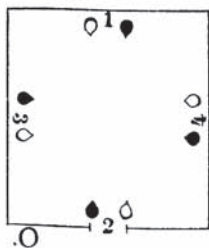


b.



§ 632.

§ 627.

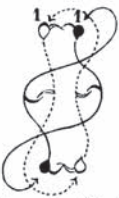
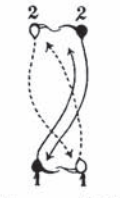
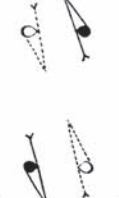
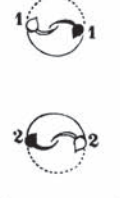


XIV.

La Contredance



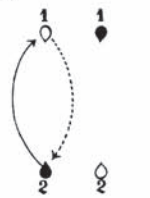
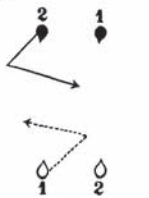
I Couplet.


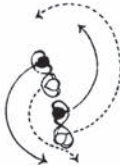
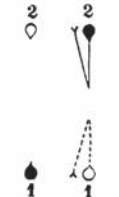

Pantalon.

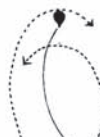
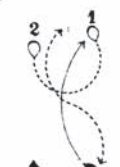

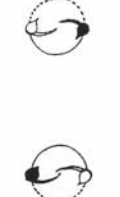
<p>I.</p>  <p>4 Mesures. (Takte)</p>	<p>II.</p>  <p>4 Mes. (Takte)</p>	<p>III.</p>  <p>4 Mes. T.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 Mes. T.</p>
--	---	---	--

II Couplet.

L'Été.

<p>I.</p>  <p>4 Mes. Takte</p>	<p>II.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>III.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 Mes.</p>
--	---	--	--

<p>III.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>V.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p>  <p>4 Mes.</p>
---	--	---	--

<p>III.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>V.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p>  <p>4 Mes.</p>
--	---	--	---

française.

<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VIII.</p> <p>4 Mes.</p>
-------------------------	--------------------------	---------------------------	----------------------------

III Couplet.

La Poule.

<p>V.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>
-------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------

IV Couplet.

La Trénis.

<p>VII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>VIII.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>
---------------------------	----------------------------	-------------------------	--------------------------





IV Couplet.

Les trois crochets au lieu de la Trénis.





<p>I.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>III.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>IV.</p> <p>4 Mes.</p>	<p>Croisé et recroisé. 8 Mes.</p>
-------------------------	--------------------------	---------------------------	--------------------------	---------------------------------------

Continuation de




V Couplet. La Pastourelle.

<p>I.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>II.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>III et IV. 2 fois</p>  <p>8 Mes.</p>	<p>V.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p> <p>4</p>
---	--	--	---	---------------------

VI Couplet La Finale. Changement des dames.

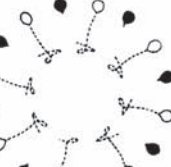
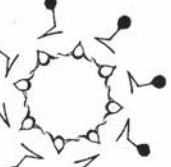

<p>I.</p>  <p>4 M.</p>	<p>II.</p>  <p>4 M.</p>	<p>III.</p>  <p>4 M.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 M.</p>	<p>L'Été.</p> <p>24M</p>
---	--	---	--	--------------------------

Finale d'un quadrille à 4 couples.

<p>I et II.</p>  <p>8 M.</p>	<p>III.</p>  <p>4 M.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 M.</p>
--	--	---

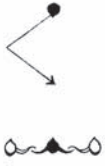
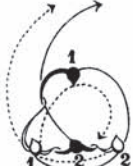


Finale d'un quadrille à 8 couples.

Les rondes


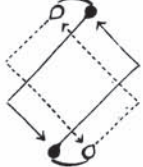

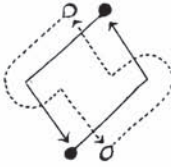
<p>I.</p>  <p>4 M.</p>	<p>II.</p>  <p>4 M.</p>	<p>III.</p>  <p>8 M.</p>
---	--	---

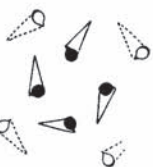

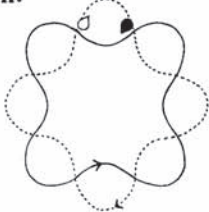
la Contredance.

XV.

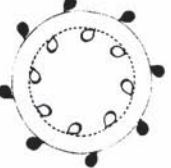

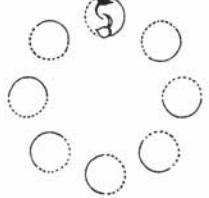
 <p>Mes.</p>	<p>VII.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VIII.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VII.</p>  <p>Demi-ronde ouverte après le Solo de la dame.</p> <p>4 Mes.</p>
--	---	--	---

Finale. Pas de Galop.

<p>I.</p>  <p>4 M.</p>	<p>II.</p>  <p>4 M.</p>	<p>III.</p>  <p>4 M.</p>	<p>IV.</p>  <p>4 M.</p>	<p>L'Été.</p> <p>24 M.</p>
--	--	---	--	----------------------------

<p>V.</p>  <p>4 M.</p>	<p>VI.</p>  <p>4 M.</p>	<p>VII.</p> 	<p>VIII.</p> <p>Promenade.</p>
---	---	--	--------------------------------

opposées.

<p>IV.</p>  <p>8 M.</p>	<p>V.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>VI.</p>  <p>4 Mes.</p>	<p>Répétition.</p>
---	---	--	--------------------

§ 197.

Arsis Thesis 1. césure - цезура.

1. mesure 2. тактъ

2ой цезуръ

3ей Т.

4ой цезуръ

2ой полголосъ

1ой полголосъ

3ей цезуръ

§ 202.

§ 203.

§ 203 a.

§ 204 a.

§ 204 b.



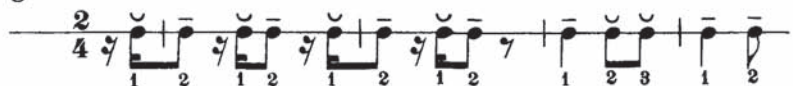
§ 204 c.



§ 204 d.



§ 486. Прозодическое изображение.



§ 788.



§ 789.



§ 790.



§ 791 a.

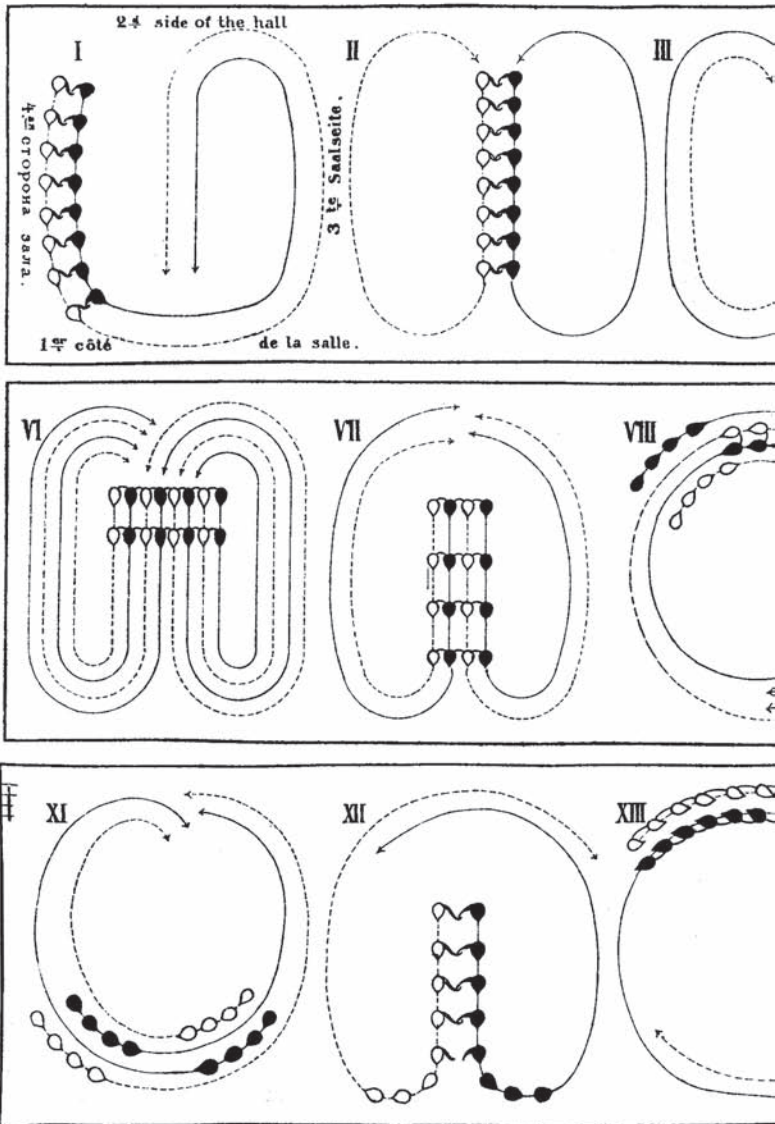


§ 791 b.



Polon

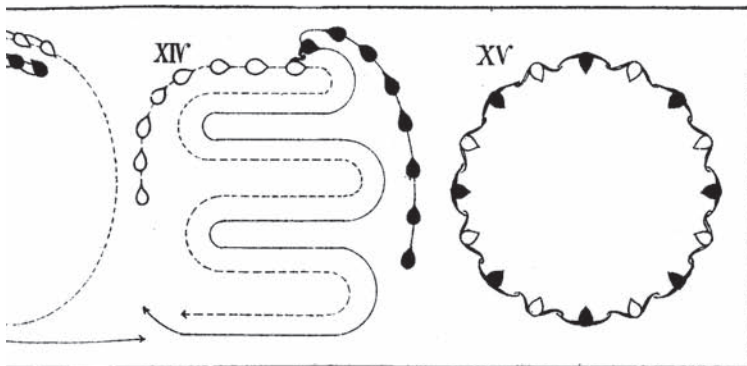
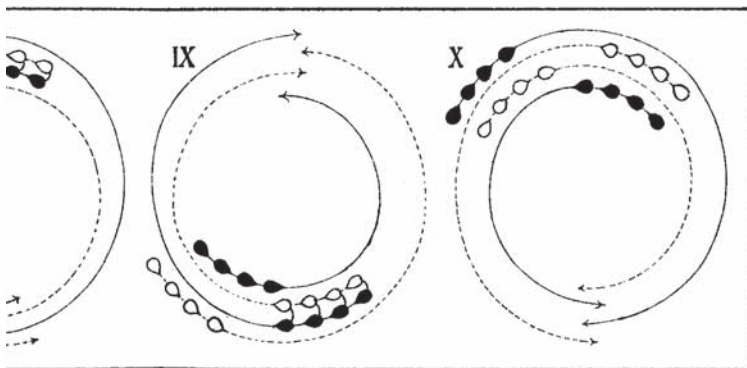
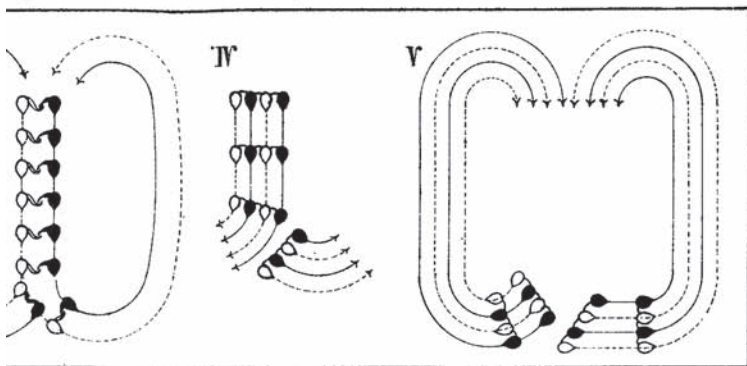
Grammaire de la danse par



aise.

F. A. Korn 8709.

XVII.



Lit. A. Schultze, Odessa

XVIII.

Blanche VII. fig. 157. a



§ 280. et fig. 157. b. § 765.

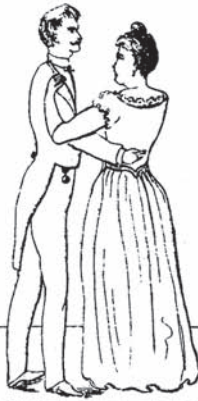


fig. 199. § 766.



fig. 204. § 880.



fig. 205. § 881.



fig. 206



fig. 200. § 766.



fig. 201. § 766.



fig. 202. § 766.



fig. 203. § 766.



§ 845. et 896. 5.



fig. 207. § 844.



fig. 208. § 846. et 880.



Exercices

§ 138. M. M. 80 à 40 = ♩

1.

§ 139. M. M. 80 à 120 = ♩

2.

§ 140. M. M. 80 = ♩

3.

§ 141. M. M. 60 = ♩

4.

§ 142. M. M. 60 = ♩

5.

préparatoires.



§ 142. M. M. 60 = 

6. 

§ 142. M. M. 60 = 

7. 

§ 142. M. M. 60 = 

8. 

§ 142. M. M. 60 = 

9. 

§ 142. M. M. 60 = 

10. 



Elévations.

§ 153. M.M. 60 = ♩

11.

§ 153. M.M. 120 à 60 = ♩

12.

§ 153. M.M. 80 = ♩

13.

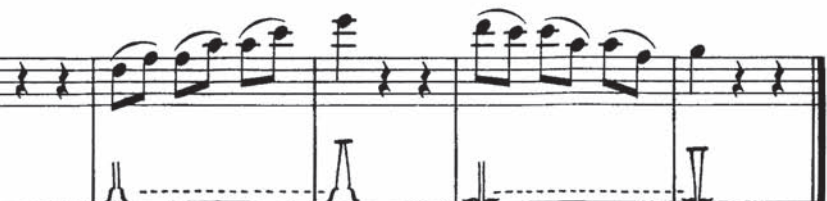
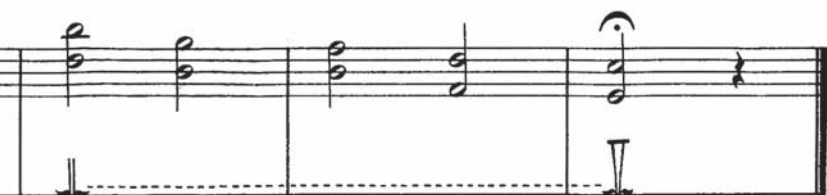
§ 153. M.M. 70 = ♩

14.

§ 153. M.M. 60 à 120 = ♩

15.

§ 152.



§ 153. M. M. 100 = 

16. 

§ 155. M. M. 70 = 

17. 

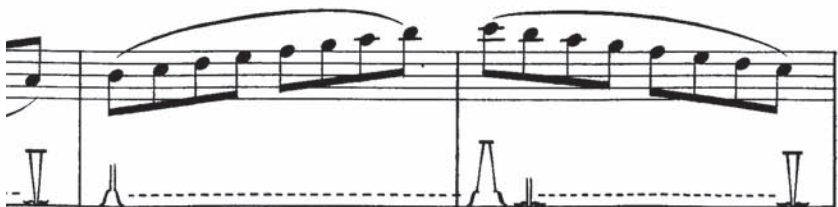
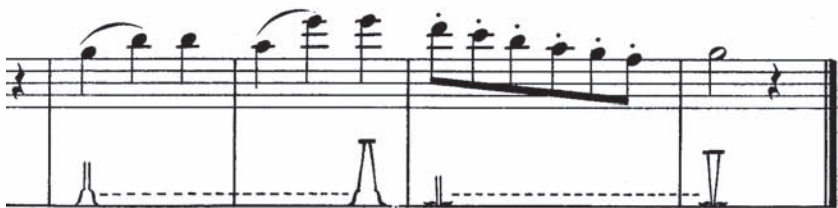
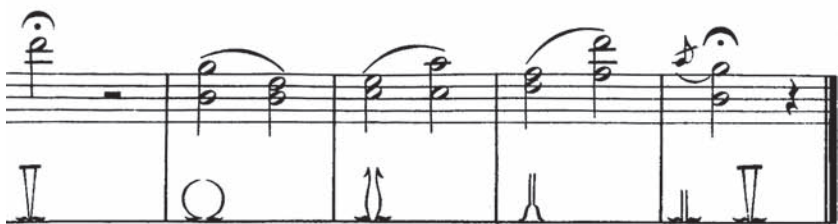
§ 155. M. M. 60-120 = 

18. 


§ 155. M. M. 100 - 200 = 


19. 































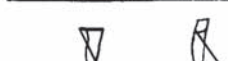



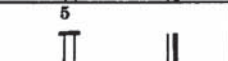



Petits battements

Rhythme. 

§ 212. M.M. 72 = 

20. 

a			
b			
c			
d			
e			
f			
g			
h			
i			
k			
l			

simples. § 209.

The musical score consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note. The lower staff contains a sequence of notes, including a triplet of eighth notes. Below the staves is a grid of 11 rows and 6 columns. The first five columns contain '+' symbols. The sixth column contains various symbols, including a vertical bar with a top bar, a curved line, and numbers 8, 5, 3, and 5.

+	+	+	+	+	⌋
+	+	+	+	+	⌋
+	+	+	+	+	⌋ 8
+	+	+	+	+	⌋ • 8
+	+	+	+	+	⌋ 5
+	+	+	+	+	⌋ • 5
+	+	+	+	+	⌋
+	+	+	+	+	⌋ 8
+	+	+	+	+	⌋ • 8
+	+	+	+	+	⌋ 5
+	+	+	+	+	⌋ • 5

Petits battements

§ 218. M.M. 72 = 

21. 

a 

b 

c 

d 

Petits battements

M.M. 72 = 

22. 



Petits battements

§ 221. M.M. 72 = 

23. 

a 

b 

croisés changés. § 217.

simples alternatifs. § 219.

alternatifs croisés. § 220.

§ 222. M.M. 72 = ♩

24.

§ 222. M.M. 72 = ♩

25.

Variation avec

Rythme.. ♩

§ 222. M.M. 100 = ♩

26.

Répétition des 8 mesures

Rythme. ♩

§ 222. M.M. 100 = ♩

27.

des intervalles.

précédentes.

Grands battements

28. M.M. 72 - 40 = ♩

The score shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "M.M. 72 - 40 = ♩". The score consists of a single melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by two measures of quarter notes. Below the staff are 12 rows of fingerings labeled "a" through "l", each showing the hand position and finger numbers for the notes in the corresponding measure of the score.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

k

l

simples. § 223-227.

The image displays a musical score for a piece titled "simples. § 223-227." The score is organized into a grid with five columns and ten rows. The top row contains a single melodic line with notes and rests. The subsequent ten rows are staves of figured bass notation, each containing a series of numbers and symbols (such as +, ÷, and V) that correspond to the notes in the melodic line above. The numbers 3, 3, 6, 5, 8, 3, 5, and 8 are placed below the staves, likely indicating specific intervals or fingerings. The notation is consistent across the rows, with the melodic line providing the primary rhythmic and pitch information.

Grands battements

29. M.M. 72-40 = ♩

§ 228. M.M. 60-80 = ♩

30.

M.M. 75-100 = ♩

31.

Grands battements

M.M. 50-100 = ♩

32.

a

b

c

d

à demi-hauteur. § 227.

First system of musical notation. The top staff shows a treble clef with notes and rests. The bottom staff shows a guitar fretboard diagram with fingerings for the first four frets, including a triplet of three notes on the third fret and a triplet of three notes on the fifth fret.


Second system of musical notation. The top staff shows a treble clef with notes and rests. The bottom staff shows a guitar fretboard diagram with fingerings for the first four frets, each marked with a '+' sign.


Third system of musical notation. The top staff shows a treble clef with notes and rests. The bottom staff shows a guitar fretboard diagram with fingerings for the first four frets, each marked with a '+' sign.


croisés et changés.


Fourth system of musical notation. The top staff shows a treble clef with notes and rests. The bottom staff shows a guitar fretboard diagram with fingerings for the first four frets, each marked with a '+' sign. The fifth fret is marked with a '3' and a '5'.

Grands battements


M. M. 60 - 100 = 


33. 

a 


b 


§ 234.

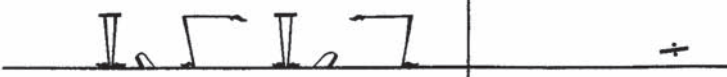
c 


d 

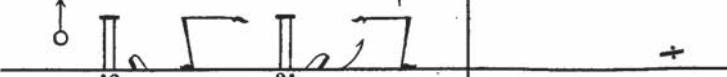
§ 235.

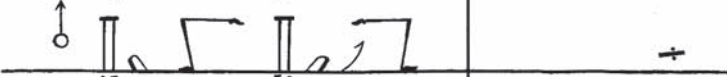
e 




a 

b 

c 

d 

e 

alternatifs. § 230.

The first system of the musical score consists of a melody line at the top and five staves of figured bass below it. The melody line contains three measures of music. The first two staves of the figured bass contain a vertical bar and a horizontal line with an arrow, followed by a plus sign (+) in the second and third measures. The third and fourth staves contain similar symbols, with the third measure including a vertical bar with a '3' below it and an upward-pointing arrow. The fifth staff contains a vertical bar with a '5' below it and an upward-pointing arrow. The bottom-most staff of the system shows a vertical bar with a '9' below it and a small circle to its right.

The second system of the musical score consists of a melody line at the top and five staves of figured bass below it. The melody line contains three measures of music. The first two staves of the figured bass contain a vertical bar and a horizontal line with an arrow, followed by a plus sign (+) in the second and third measures. The third and fourth staves contain similar symbols, with the third measure including a vertical bar with a '9' below it and an upward-pointing arrow. The fifth staff contains a vertical bar with a '5' below it and an upward-pointing arrow. The bottom-most staff of the system shows a vertical bar with a '9' below it and a small circle to its right, followed by a vertical bar with a '3' below it and a small circle to its right, and another vertical bar with a '9' below it and a small circle to its right.

Battements

34. M. M. 100 - 200 = ♩

a	
b	
c	
d	
e	
f	

Battements

35. M. M. 100 - 200 = ♩

a	
b	
c	
d	

moyens simples. § 238.

÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△ 3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ 3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ ·3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ ·3

moyens changés. § 243.

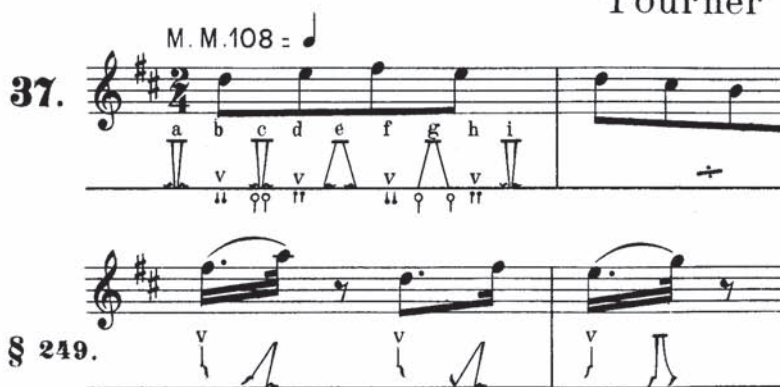
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△
÷	÷	÷	÷	{ }	△ ·3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ 3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ 3
÷	÷	÷	÷	{ }	△ ·5
÷	÷	÷	÷	{ }	△ 5


12

Battements moyens avec

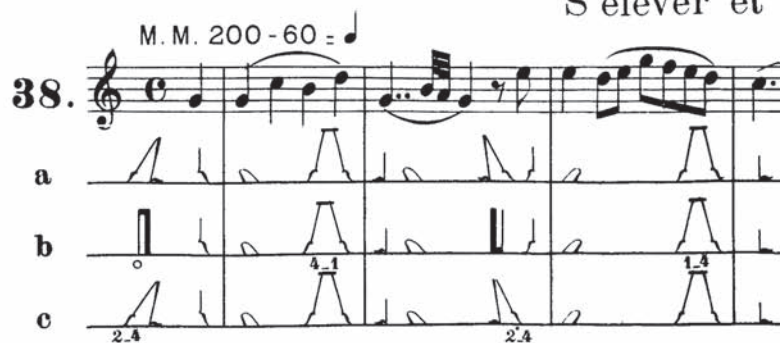
36. M. M. 100 = 

Tourner

37. M. M. 108 = 

§ 249. 

S'élever et

38. M. M. 200 - 60 = 

changement de rythme. § 245.

Two staves of musical notation. The top staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. Below the notes are handwritten rhythmic patterns: '4 1 1 1 1 1' and '4 1 1'. The bottom staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. Below the notes are handwritten rhythmic patterns: '1 1 1 1 1 1' and '4 1 1 1 1 1'.

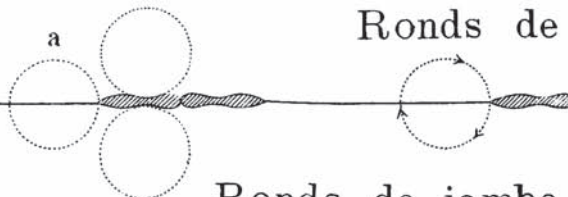
les jambes. § 247.

Two staves of musical notation. The top staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. The bottom staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. Below the notes are handwritten rhythmic patterns: '1 1 1 1 1 1' and '1 1 1 1 1 1'.

dégager. § 252.

Two staves of musical notation. The top staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. The bottom staff shows a sequence of eighth notes with a change in rhythm indicated by a '+' sign. Below the notes are handwritten rhythmic patterns: '2.4', '4.1', '1.4', and '2.4'.

§ 257.



Ronds de

39.

M. M. 50-100 = ♩

Ronds de jambe



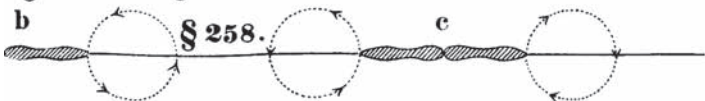
a	
b	
c	
d	
e	
f	
g	
h	

Ronds de jambe

40.

M. M. 50 = ♩







glissés latéralement.






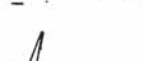



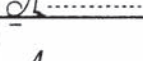
	+		
	+		
	+		 2-4
	+		 2-4
	+		 2-4
	+		 2-4
	+		
	+		

portés latéralement.


Ronds de jambe glissés


M. M. 120 = 


41. 

a			÷	÷
b			÷	÷
c			÷	÷
d			÷	÷
e			÷	÷

Petits ronds de jambe glissés

M. M. 120 = 

42. 

a			÷	÷
b			÷	÷
c			÷	÷
d			÷	÷
e			÷	÷

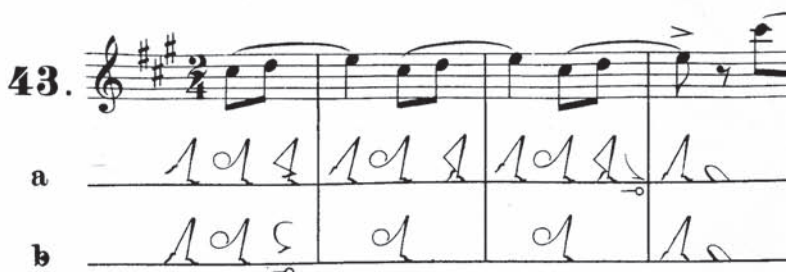
dessus en dehors et en dedans.

A musical score for a five-stringed instrument, likely a lute or guitar. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in the fourth measure. Below the staff are five horizontal lines representing strings. Each string line has a ÷ symbol in the first four measures, indicating a division or breath mark. In the fifth measure, the strings are shown with specific fingerings: the top string has a trill-like symbol, the second string has a trill-like symbol, the third string has a '3' above it, the fourth string has a '5' above it, and the fifth string has a trill-like symbol.

dessous en dehors et en dedans.

A musical score for a five-stringed instrument, similar to the one above. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in the fourth measure. Below the staff are five horizontal lines representing strings. Each string line has a ÷ symbol in the first four measures, indicating a division or breath mark. In the fifth measure, the strings are shown with specific fingerings: the top string has a trill-like symbol, the second string has a trill-like symbol, the third string has a '3' above it, the fourth string has a '5' above it, and the fifth string has a trill-like symbol.

Trois ronds de jambe portés

43. 

a

b

Ronds de jambe dessus, de

M. M. 100 = 

44. 

a

b

Ronds de jambe dessous, de

M. M. 100 = 

45. 

a

b

Grands ronds

46. 

a

b

c

de côté et un dégagement. § 263.

15

Musical notation for the first exercise. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a series of six measures, featuring eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. Below the staff, there are two rows of handwritten cursive notes, each corresponding to a measure of the melody above.

côté, dessous et un dégagement.

Musical notation for the second exercise. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a series of five measures, featuring eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. Below the staff, there are two rows of handwritten cursive notes, each corresponding to a measure of the melody above.

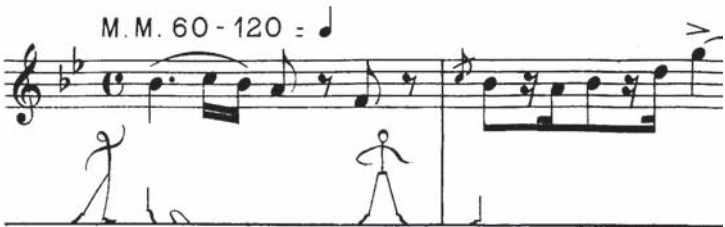
côté, dessus et un dégagement.

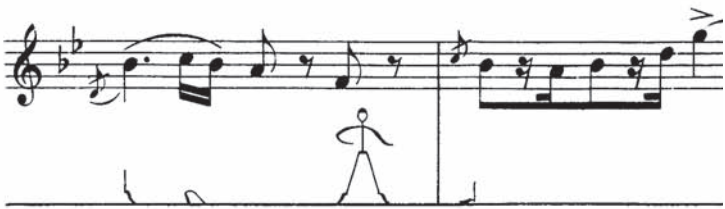
Musical notation for the third exercise. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a series of five measures, featuring eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. Below the staff, there are two rows of handwritten cursive notes, each corresponding to a measure of the melody above.

de jambe.


Musical notation for the fourth exercise. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a series of four measures, featuring eighth and sixteenth notes with various slurs and accents. Below the staff, there are three rows of handwritten cursive notes, each corresponding to a measure of the melody above.

Dégagements et

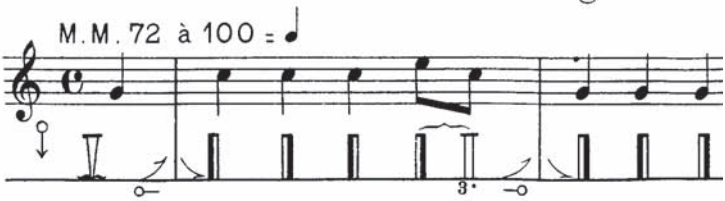
47. M.M. 60 - 120 = 

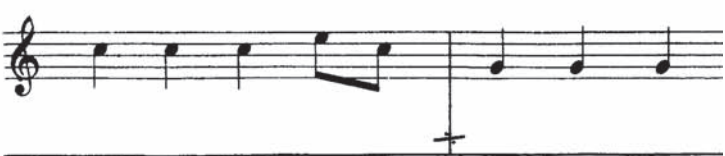


Marche

48. M.M. 80 - 120 = 

Changement

49. M.M. 72 à 100 = 



mouvements des bras. § 290.

Musical notation for 'mouvements des bras. § 290.' consisting of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, three stick figures illustrate the corresponding arm movements: the first figure has its right arm raised, the second has its right arm extended forward, and the third has its right arm raised and bent at the elbow.

Musical notation for 'mouvements des bras. § 290.' consisting of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody continues from the previous system. Below the staff, three stick figures illustrate the corresponding arm movements: the first figure has its right arm raised, the second has its right arm extended forward, and the third has its right arm raised and bent at the elbow.

militaire. § 423.

Musical notation for 'militaire. § 423.' consisting of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a more complex, rhythmic style. Below the staff, four small plus signs (+) are placed under the first four measures, and a vertical bar line is placed under the fifth measure.

de pied. § 426.

Musical notation for 'de pied. § 426.' consisting of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff, there are three pairs of vertical bars representing feet, with a '3' under the first pair and a '9' under the second pair.

Musical notation for 'de pied. § 426.' consisting of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody continues from the previous system. Below the staff, there are three pairs of vertical bars representing feet, with a '9' under the second pair and a '3' under the third pair.

Pas

§ 433. M. M. 54 = ♩.

50.

a

b

c

d

e

f

Pas élevés

M. M. 60 = ♩.

51.

5

élevés . § 430.

Musical score for 'élevés . § 430.' featuring a vocal line and six piano accompaniment staves. The vocal line consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. The piano accompaniment includes various techniques:

- Staff 1: A vertical bar with a horizontal line through it, indicating a rest or a specific fingering.
- Staff 2: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with an upward-pointing arrow.
- Staff 3: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with an upward-pointing arrow and the number '3' below it.
- Staff 4: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with an upward-pointing arrow and the number '5' below it.
- Staff 5: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with an upward-pointing arrow and the number '5' below it.
- Staff 6: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with an upward-pointing arrow and the number '3' below it.

marchés . § 434.

Musical score for 'marchés . § 434.' featuring a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line consists of a series of notes, some beamed together, with a slur over the first two notes. The piano accompaniment includes various techniques:

- Staff 1: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.
- Staff 2: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.
- Staff 3: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.
- Staff 4: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.
- Staff 5: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.
- Staff 6: A vertical bar with a horizontal line through it, followed by a note with a slur and a fermata, and a final note with a downward-pointing arrow.

Petits pas sur les pointes

52. M. M. 72 =

a

b

c

§ 436.

53.

ou pas emboîtés. § 435.

The first system consists of a treble clef staff with a melodic line. Below it are three staves. The first two staves show fingerings for the right hand, with a '+' sign indicating a specific technique. The third staff shows bowing techniques, including a circular bow stroke and a horizontal arrow pointing right.

The second system consists of a treble clef staff with a melodic line. Below it are three staves. The first two staves show fingerings for the right hand, with a '+' sign indicating a specific technique. The third staff shows bowing techniques, including a circular bow stroke and a horizontal arrow pointing right.

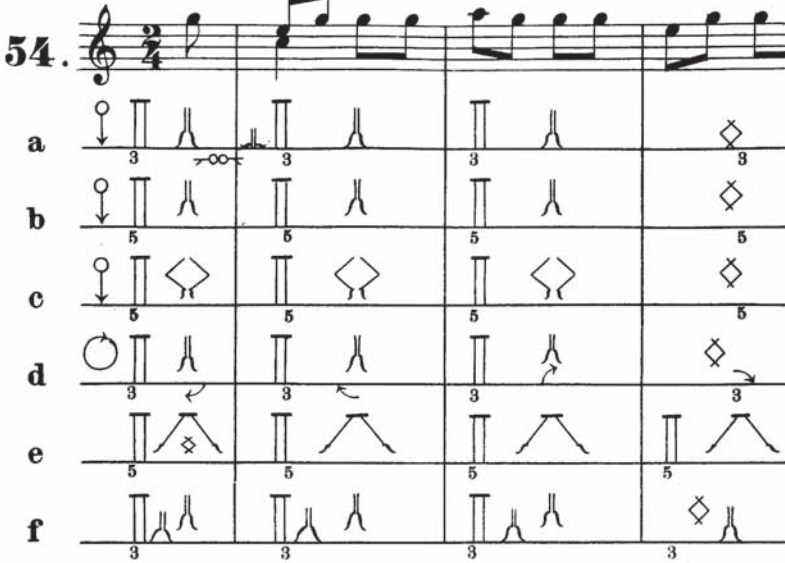
The third system consists of a treble clef staff with a melodic line. Below it are three staves. The first two staves show fingerings for the right hand, with a '+' sign indicating a specific technique. The third staff shows bowing techniques, including a circular bow stroke and a horizontal arrow pointing right.

The fourth system consists of a treble clef staff with a melodic line. Below it are three staves. The first two staves show fingerings for the right hand, with a '+' sign indicating a specific technique. The third staff shows bowing techniques, including a circular bow stroke and a horizontal arrow pointing right.

Changements de jambes

M.M. 58 - 80 = 

54.



a

b

c

d

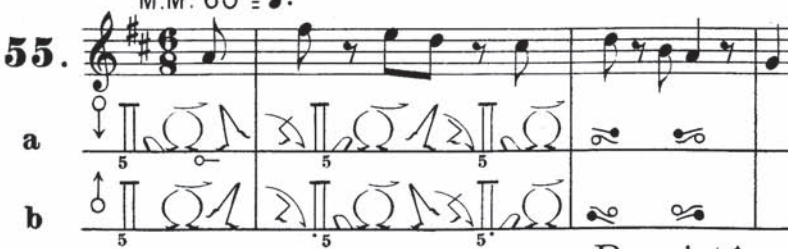
e

f

Assemblés dessus

M.M. 60 = 

55.



a

b

Pas jetés.

56.



a

b

élevés et sautés. § 451.

3 3 3 3 3

5 5 5 5 5

5 5 5 5 5

3 ←

continuation.....

3

5

3

et dessous. § 456 etc.

+ + + + + ÷

÷ ÷ ÷ + + +

§ 459-464.

z z z z z

z z z z z

Jetés simples à une

M.M. 80 =

57.

a

b

c

d

e

Jeté et

M.M. 80 =

58.

a

b

c

§ 464 c.

59.

a

b

position close. § 464 a.

Musical score for 'position close. § 464 a.' consisting of five staves. The top staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staves show rhythmic patterns: the first two staves have a simple division symbol (÷), while the last three staves show more complex rhythmic figures with wavy lines and the word 'continuat.'.

A short musical phrase consisting of a single staff with a sequence of notes and rests.

rélevement. § 464 b.

Musical score for 'rélevement. § 464 b.' consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staves are mostly empty, with only a few vertical tick marks indicating rhythmic divisions.

A second musical score for 'rélevement. § 464 b.' consisting of five staves. The top staff shows a melodic line with slurs. The lower staves contain rhythmic patterns with wavy lines and division symbols (÷). Some notes have upward-pointing arrows.

Jeté et

60. M.M. 60 = 




a

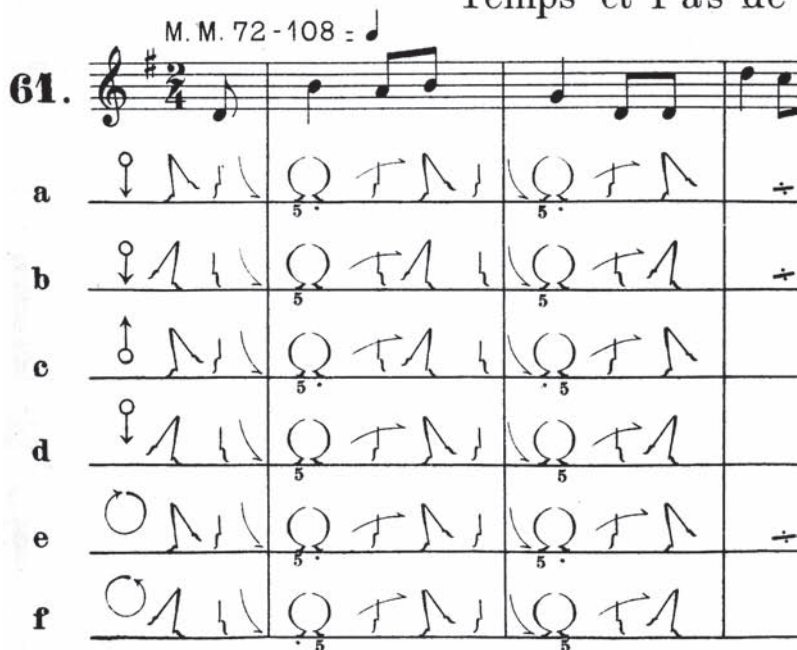
b

c

d

Temps et Pas de

61. M.M. 72-108 = 



a

b

c

d

e

f

assemblée. § 465.

Musical score for 'assemblée. § 465.' featuring a single melodic line on a five-line staff. The melody begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, with trills (tr) indicated above certain notes. Below the staff are four empty staves, each with a small cross symbol at the beginning, indicating where accompaniment would be placed.

Sissonne ou de ciseaux. § 467. etc.

Musical score for 'Sissonne ou de ciseaux. § 467. etc.' featuring a single melodic line on a five-line staff. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the staff are six staves. The first two staves contain rhythmic symbols (dividers) and vertical lines. The third and fourth staves contain complex rhythmic notation, including circles and arrows, with the number '5' written below them. The fifth and sixth staves contain vertical lines and the number '5' below them, likely indicating fingerings or specific rhythmic patterns.

Pas de Sissonne

M. M. 112-144 = ♩

62.

Pas de Sissonne

M. M. 72-108 = ♩

63.

Pas chassés

64.a

Chassés

64.b

relevé. § 470:



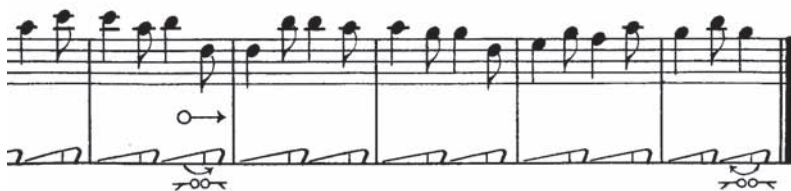
double. § 471 et 472.



alternatifs. § 475-479.



simples. § 475-479.



Demi -

65. M.M. 72 = ♩.

a

b

c

§ 485.

Pas glissés :

66. M.M. 72 = ♩.

a

Temps

67. M.M. 70 - 100 = ♩.

a

b

c

glissés. § 483.

Musical notation for glissés. § 483. The top staff shows a melodic line with slurs and grace notes. Below it are three staves of rhythmic notation with plus and minus signs.

+	+	-	+	-	+
+	+	-	-	-	-
-	-	-	+	-	+

Ecriture abrégée



glissades changées. § 485.

Musical notation for glissades changées. § 485. The top staff shows a melodic line with slurs and grace notes. Below it are three staves of rhythmic notation with plus and minus signs.

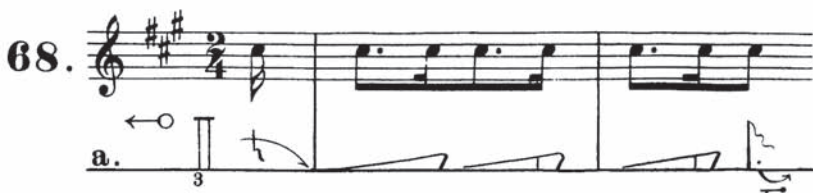
+			+	-	-

fouettés. § 487.

Musical notation for fouettés. § 487. The top staff shows a melodic line with slurs and grace notes. Below it are three staves of rhythmic notation with plus and minus signs.

+	-	-	+	-	

Première phrase à 2 mesures, § 488.

68. 

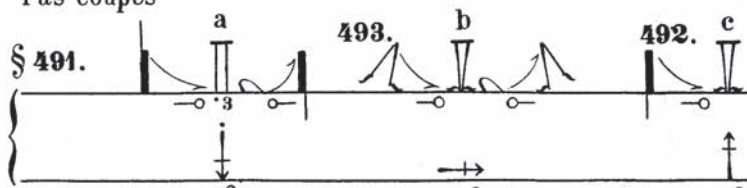
Enchaînement

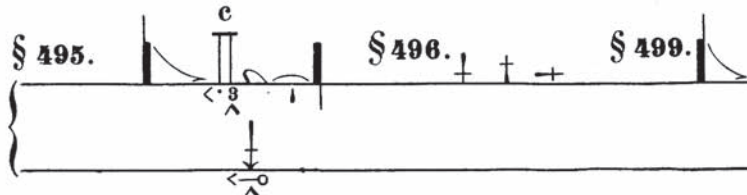
c. 

Enchaînement

69. 

Pas coupés

§ 491.  a 493. b 492. c

§ 495.  c § 496. § 499.

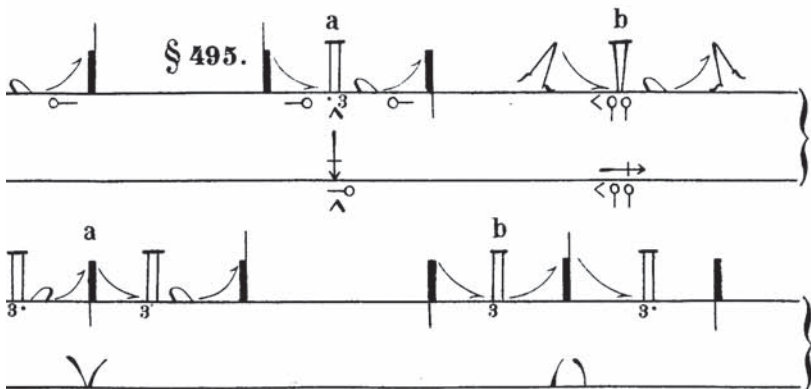
seconde phrase à 2 mesures.



à 4 mesures. § 489.



à 8 mesures. § 490.



Pas

§ 500.

A single staff of music showing rhythmic patterns. It consists of four measures, each containing a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The notes are marked with fingerings '3'. Above the staff, there are vertical lines and a 'c' indicating common time.

Phrase: 1 Pas balloté triple

M. M. 80 - 100 =

70.

Exercise 70 in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. The melody is a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes with fingerings '3'. The exercise is divided into two systems, each with two measures.

Pas de Bourrée ancien

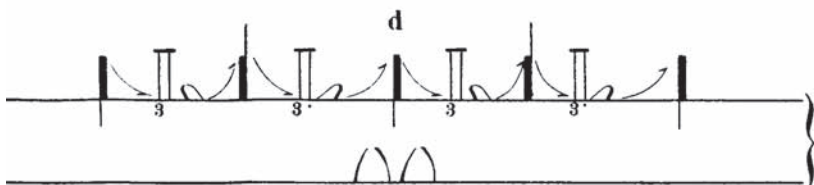
M. M. 63 =

71.

Exercise 71 in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time. The melody is a quarter note followed by eighth notes. The bass lines 'a' and 'b' consist of quarter notes with fingerings '3'. The exercise is divided into two systems, each with two measures.

nuation

ballotés.



et un temps fouetté dessus. § 500.



en avant et en arrière. § 505.



Pas de Bourrée

72.

dessous

Pas de Bourrée en rythme

73.

tinuation.

Jeté et pas de Bourrée répétés

74.

latéraux dessus et dessous. § 509.

Musical notation for § 509, featuring two staves with treble and bass clefs. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. There are handwritten annotations in the first measure of the top staff and a '5' in the first measure of the bottom staff.

de trioles dessus et dessous. § 510.

Musical notation for § 510, featuring two staves with treble and bass clefs. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. The word "con-" is written at the end of the bottom staff.

3 fois, puis jeté et assemblé.

Musical notation for the section "3 fois, puis jeté et assemblé", featuring two staves with treble and bass clefs. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. There are handwritten annotations including a squiggle and a plus sign in the first measure of the top staff, and a plus sign and a squiggle in the first measure of the bottom staff.

Pas de

M. M. 80 = ♩

75.

a

b

c

d

e

f

Zéphire

Zéphire

Pas de basque

M. M. 120-144 = ♩

76.

a

b

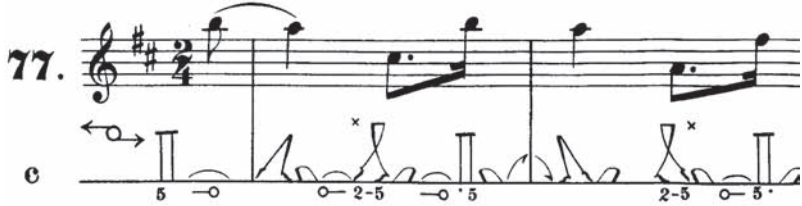
nuation

Zéphire. § 520.

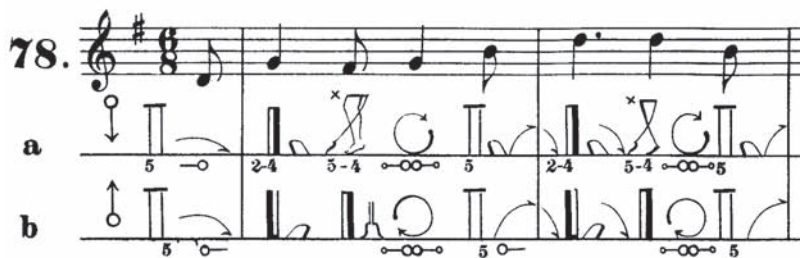
espagnol. § 522.

Pas de basque

M.M. 72-80 = ♩

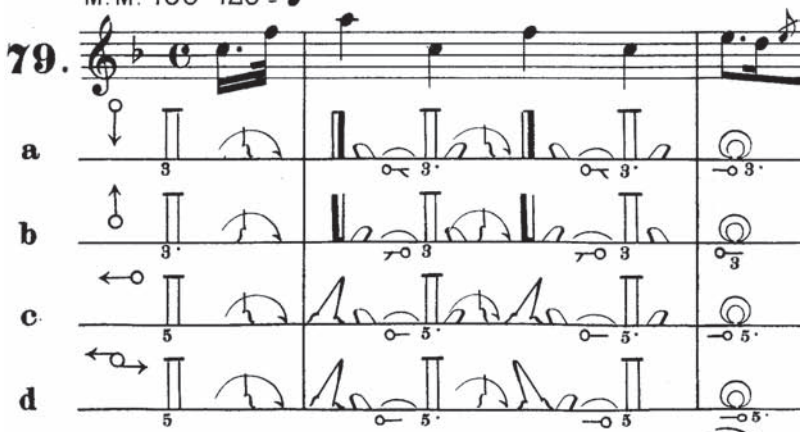
77. 

Pas de basque

78. 

Pas

M.M. 100-126 = ♩

79. 



nuation

latéral. § 523 c.

Musical notation for 'latéral. § 523 c.' showing a staff with notes and a lower staff with fingerings (circles with lines) and a final '5'.

en tournant. § 525.

Musical notation for 'en tournant. § 525.' showing a staff with notes and a lower staff with fingerings (circles with lines) and a final '5'.

ballonné. § 527.

Musical notation for 'ballonné. § 527.' showing a staff with notes and a lower staff with fingerings (circles with lines) and a final '5'.



Temps de cuisse et

M. M. 50-80 = ♩.

80.

a

b

c

d

Contretemps

81.

Contretemps. § 597.

Pas de traits de cuisse. § 577.

Musical score for 'Pas de traits de cuisse. § 577.' The score is written on a grand staff with five systems. The top system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower systems show fingerings and bowing techniques. The first two systems have a '5' under the first finger. The third system has a '5' under the first finger and a '5' under the second finger. The fourth system has a '5' under the first finger. The fifth system has a '5' under the first finger. The score ends with a double bar line.

entier. § 595.


Musical score for 'entier. § 595.' The score is written on a grand staff with two systems. The top system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower systems show fingerings and bowing techniques. The first system has a '4-5' under the first finger and a '5' under the second finger. The second system has a '5' under the first finger. The score ends with a double bar line and the word 'etc.'.


Musical score for 'entier. § 595.' The score is written on a grand staff with one system. The top system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower system shows fingerings and bowing techniques. The score ends with a double bar line.


Brisé.

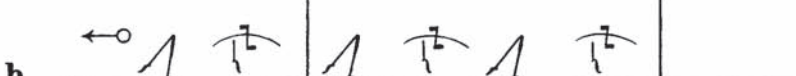
Musical score for 'Brisé.' The score is written on a grand staff with two systems. The top system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower systems show fingerings and bowing techniques. The first system has a '5' under the first finger. The second system has a '5' under the first finger. The score ends with a double bar line.


Temps et


M. M. 72-80 = 


82. 

a 

b 

c 

d 



tinuation

Ailes de pigeon

83. 



2-4 2-4



nuation

pas brisés. § 598.

Musical notation for 'pas brisés. § 598.' consisting of a staff with three measures of music, each containing a triplet of eighth notes. Below the staff are four rows of fingerings, each starting with a division sign (÷). The first row shows fingerings for the first two measures, with the word 'con.' at the end. The second row shows fingerings for the first two measures, with a double quote (") at the end. The third row shows fingerings for the first two measures, with a double quote (") at the end. The fourth row shows fingerings for the first two measures, with a double quote (") at the end.

A single musical staff showing the continuation of the triplet pattern from the previous section, ending with a double bar line.

ou pistolet. § 600.

Musical notation for 'ou pistolet. § 600.' consisting of a staff with three measures of music. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a quarter note. The third measure contains a triplet of eighth notes. Below the staff are two rows of fingerings, each starting with a division sign (÷). The first row shows fingerings for the first two measures, with the word 'conti_' at the end. The second row shows fingerings for the first two measures, with the number '5'' at the end.

A single musical staff showing the continuation of the music from the previous section, ending with a double bar line.

Phrases et

Chassés et

En avant 2 mesures

84.

a

à droite 2 mes.

b

traversé 4 mes.

c

balancé - dégagé.

§ 608.

d

enchaînements.

pas élevés.

en arrière 2 mesures

Musical notation for 'en arrière 2 mesures'. The upper staff shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. The lower staff shows a sequence of chords: a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), and a whole note chord (G2, B2, D3). There are also some markings like '3' and '3' in the lower staff.

à gauche 2 mes.

Musical notation for 'à gauche 2 mes.'. The upper staff shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. The lower staff shows a sequence of chords: a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), and a whole note chord (G2, B2, D3). There are also some markings like '3' and '3' in the lower staff.

retraversé 4 mes.

Musical notation for 'retraversé 4 mes.'. The upper staff shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on C4, a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, a quarter note on F3, a quarter note on E3, a quarter note on D3, a quarter note on C3, a quarter note on B2, a quarter note on A2, a quarter note on G2, and a quarter note on F2. The lower staff shows a sequence of chords: a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), and a whole note chord (G2, B2, D3). There are also some markings like '5' and '3' in the lower staff.

tour de main.

Musical notation for 'tour de main.'. The upper staff shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on C4, a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, a quarter note on F3, a quarter note on E3, a quarter note on D3, a quarter note on C3, a quarter note on B2, a quarter note on A2, a quarter note on G2, and a quarter note on F2. The lower staff shows a sequence of chords: a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), a whole note chord (G2, B2, D3), and a whole note chord (G2, B2, D3). There are also some markings like '5' and '3' in the lower staff.

Phrases combinées de pas

En avant, en arrière, à

85.

traversé,

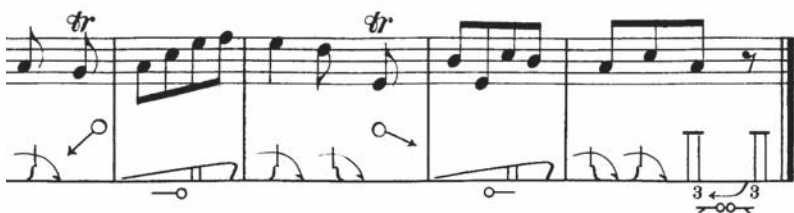
§ 609. balancé chassé,

§ 610. Balancé par un jeté-bourré

86.

chassés et de pas élevés.

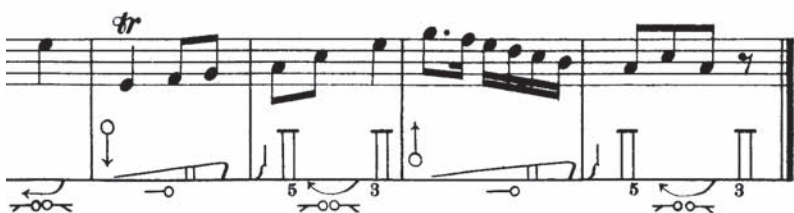
droite, à gauche.



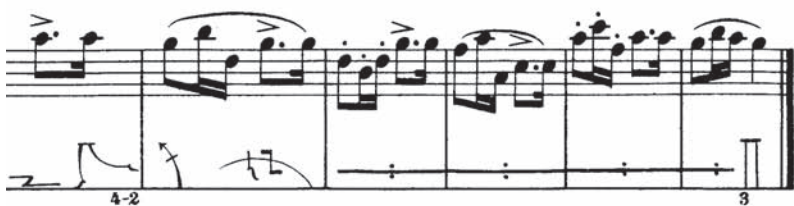
à droite et à gauche au milieu,



chassé tourné en avant et de retour.



et un pas de Zéphire.



§ 610. Balancé par un pas de

87.

§ 611. Phrases : Chassés, jeté-

88.

traversé

89.

Zéphire et un jeté-bourré.

33

assemblé, glissades etc.

retraversé

Phrase: Chassés, élevés,

90.

91.

glissades et Zéphires.

The first system shows a musical staff with notes and rests. Below the staff, there are glissade markings: a curved line with an arrow pointing up, followed by three vertical lines with upward-pointing arrows, and another curved line with an arrow pointing up.

The second system shows a musical staff with notes and rests. Below the staff, there are glissade markings: a curved line with an arrow pointing right, followed by two horizontal lines with the number '5' and upward-pointing arrows, and a curved line with an arrow pointing up.

The third system shows a musical staff with notes and rests. Below the staff, there are glissade markings: a curved line with an arrow pointing up, followed by two horizontal lines with the number '5' and upward-pointing arrows, and a curved line with an arrow pointing up. A double bar line is present at the end of the system, with a '3' below it.


The fourth system shows a musical staff with notes and rests. Below the staff, there are glissade markings: a curved line with an arrow pointing up, followed by a horizontal line with the number '5' and upward-pointing arrows, and a curved line with an arrow pointing up. A double bar line is present at the end of the system, with a '5' below it.


The fifth system shows a musical staff with notes and rests. Below the staff, there are glissade markings: a curved line with an arrow pointing up, followed by two horizontal lines with the number '5' and upward-pointing arrows, and a curved line with an arrow pointing up. A double bar line is present at the end of the system, with a '5' below it.

Phrases: Chassés, changements

92. 



93. 



Exercice de

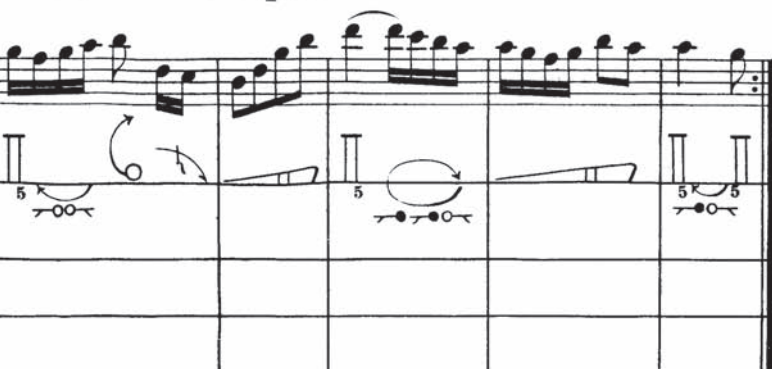
94. 

a			
b	Tours à gauche.		
c	Par 2 et 1½ tours à droite, et la répétition à gauche.		
d	" 3 "	" 2½ "	" " "

de, jambes, coupés - assemblés.



tours de corps.



Enchaînement par 4 pas de Zéphire,

95. 

96. 

97. 

98. 

99. 

100. 

101. 

1 chassé tourné et 2 coupés-assemblés.



Enchaînement : Deux jetes-bourrés,

98.

§ 612. Phrase:, 1 Glissé,

99.

§ 613. Pas de

100.

1 pirouette basque et 1 pas de Zéphire. 37

Musical notation for the first section. The first staff shows a melody with a triplet of eighth notes. The second staff shows a bass line with a triplet of eighth notes. Below the bass line are diagrams for footwork: a pirouette (a circle with an arrow) and a Zéphire step (a circle with an arrow and a vertical line). The number '3' is written below the diagrams.

2 fouettés, 1 jeté-assemblée.

Musical notation for the second section. The first staff shows a melody with a triplet of eighth notes. The second staff shows a bass line with a triplet of eighth notes. Below the bass line are diagrams for footwork: two fouettés (a circle with an arrow) and a jeté-assemblée (a circle with an arrow and a vertical line). The number '3' is written below the diagrams. The text "Retraversé par les mêmes pas." is written below the diagrams.

basque etc.

Musical notation for the third section. The first staff shows a melody with a triplet of eighth notes. The second staff shows a bass line with a triplet of eighth notes. Below the bass line are diagrams for footwork: a basque step (a circle with an arrow) and a Zéphire step (a circle with an arrow and a vertical line). The number '5' is written below the diagrams.

Musique du Menuet

101. Salut.

Commencement par le Pas grave

2^d Pas grave Pas en tournant.

Balancé Louis XIV 3 pas marchés, assemblé,
Coupé pirouette 3 pas marchés, assemblé, pirouette

Pas de Bourrée. Coupé gauche et droit

Pas Marcel. Balancé de coté et en arrière. Pas grave main

Trois temps de talon. Balancé Pas grave et tour des

Fin du menuet

de la Reine. § 723.

Fin du salut.



Pas de côté

Pas de côté



Pas de côté à droite et à gauche



Temps levé et chassé.




CODA.

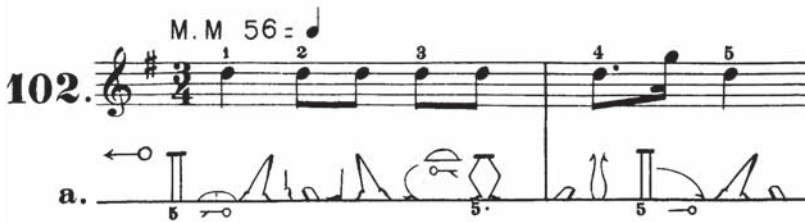


Dal segno al Coda.

Salut pour terminer.

Pas de Menuet

102. M.M. 56 = 



a.

Pas de Menuet



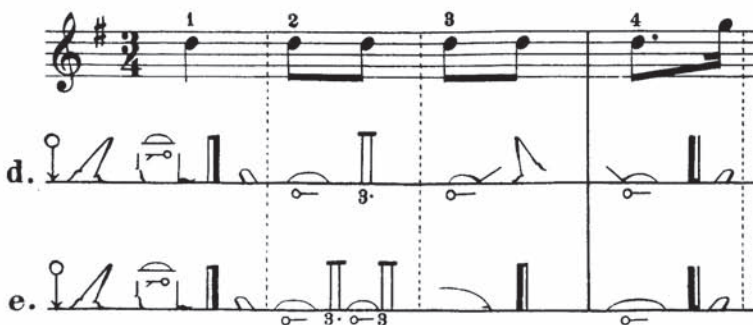
b.

Pas de Menuet en



c.

Balancé



d.

e.

à droite. § 736.

Musical notation for the right-hand exercise. The top staff shows a sequence of notes: 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6. The notes are: 6 (quarter), 1 (quarter), 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter), 5 (quarter), 6 (quarter). The bottom staff shows the corresponding fingerings and hand positions for each note.

à gauche.

Musical notation for the left-hand exercise. The top staff shows a sequence of notes: 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6. The notes are: 6 (quarter), 1 (quarter), 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter), 5 (quarter), 6 (quarter). The bottom staff shows the corresponding fingerings and hand positions for each note.

avant pour le traversé.

Musical notation for the exercise 'avant pour le traversé'. The top staff shows a sequence of notes: 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6. The notes are: 6 (quarter), 1 (quarter), 2 (quarter), 3 (quarter), 4 (quarter), 5 (quarter), 6 (quarter). The bottom staff shows the corresponding fingerings and hand positions for each note, including a cross (x) above the 5th note.

de Menuet.

Musical notation and diagrams for the exercise 'de Menuet'. The top staff shows a sequence of notes: 5, 6. The notes are: 5 (quarter), 6 (quarter). The bottom staff shows the corresponding fingerings and hand positions for each note. To the right of the musical notation are eight diagrams (I. through VIII.) illustrating various hand positions and fingerings for the exercise.

I.	II.	III.	IV.
V.	VI.	VII.	VIII.

Menuet de la

M.M. 56 =

103.

1 Couplet

●	Prélude	pour conduire	la dame à la
○	<i>Vorspiel</i>	<i>um die</i>	<i>Dame auf den</i>
●			
○	3	3	3

2 Couplet

●	<i>Schrittsatz</i>	<i>rechts</i>	Pas à droite
○	<i>dessglei</i>	<i>chen</i>	de même
●	<i>2^{ter} Schräg</i>	<i>Uebergang</i>	2 ^d Traversé oblique
○	d ^o	"	d ^o

3 Couplet

●	Balancé de menuet		
○	d ^o	"	d ^o
●	<i>Schrittsatz</i>	<i>rechts</i>	Pas à droite
○	d ^o	"	d ^o

4 Couplet

●	<i>Rechts</i>	à droite	
○	d ^o	"	d ^o
●	<i>Schrag</i>	<i>Uebergang</i>	2 ^d tra versé
○	d ^o	"	d ^o

Finale

●	Balancé finale		
○	d ^o	"	d ^o

Tour de main

Demi-tour des deux

Cour. § 726 et 743.

Musique de Mozart.

place fixée pour la danse.
bestimmten Platz zu führen.

1^{ma}
volta

2^{da}

Schrittsatz links Pas à gauche

d^o " d^o "

1^{ma}


Schrittsatz rechts Pas à droite

d^o " d^o "

2^{da}

droite

1^{ma}

Balancé de menuet  Tour de main gauche

d^o " d^o "

2^{da}

Links à gauche

d^o " d^o "

1^{ma}

Rechts à droite

d^o " d^o "

2^{da}

mains

Pas à droite

d^o gauche

Arrangement original par Pécour.

1 Couplet

Schrittsatz links Pas à gauche

d° " d°

2 Couplet

Links à gauche

d° d°

Rechts à droite

d° d°

continuation du tour de main gauche.

3 Couplet

d° " "

Links à gauche

d° d°

4 Couplet

Links à gauche

d° d°

Rechts à droite

d° d°

Finale

• Révérence au public, comme à l'introduction

Verbeugungen wie bei der Einleitung

Chorégraphie de F. A. Zorn.

<i>Schrittsatz</i>	<i>rechts</i>	Pas à droite	
d ^o		d ^o	"
<i>1^{er} Schräg Uebergang</i>		1 ^{er} traversé.	
d ^o		d ^o	"

<i>3^{ter} Uebergang</i>	3 ^e traversé oblique		
d ^o	"	d ^o	"
<i>Links</i>	"	à gauche	
d ^o	"	d ^o	"

<i>Schrittsatz</i>	<i>rechts</i>	Pas à droite	
d ^o	"	d ^o	"
1 ^{er} traversé			
d ^o	"	d ^o	"

<i>3^{ter} Uebergang</i>	3 ^e traversé		
d ^o	"	"	"
<i>Links</i>	"	à gauche	
d ^o	"	"	"

et à la dame, puis la reconduire à sa place

<i>und.</i>	<i>Schluss</i>	<i>beglei-</i>	<i>tung</i>	
-------------	----------------	----------------	-------------	--

La Gavotte de G. Vestris.

104. Introduction. Menuet de la Reine. M.M. 56 = ♩

Prélude. Le cavalier conduit la dame à

Gavotte. M.M. 76 = ♩

Rôle du danseur. La

1 Fig.

2 Fig.

1 Fig. Solo du danseur.

2 Fig. Solo de la dame

1 Fig.

2 Fig.

3 tours.

Complet

§ 754 - 761. Chorégraphie de F. A. Zorn.

la place fixée pour le commencement.

dame fait les mêmes pas du pied opposé.

3t.

Couplet

1
3^e Fig.
4^e Fig.
Répétition avec l'autre pied.....

2
3^e Fig.
4^e Fig.
Répétition de l'autre pied.....

3
3^e Fig.
4^e Fig.

Couplet

1
3^e Fig.
4^e Fig.
continu ation avec l'autre

2
3^e Fig.
4^e Fig.
continuation dos à dos vis à vis

3
3^e Fig.
4^e Fig.

La finale se fait comme l'introduction

pied

par la 1^{ère} partie du menuet de la Reine.

Galop d'

§ 763. M.M. 126 = ♩

105.

§ 764. § 770. § 774.

I. II. III.

Valse à deux temps ou

§ 785. M.M. 72 = ♩

106.

Valse à trois

§ 793. M.M. 54 à 72 = ♩

107.

§ 800.

108.

Amazones.

par E. Titl.

Musical score for 'Amazones' by E. Titl. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a melody with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. There are two circular diagrams with arrows: one with an arrow pointing right and one with an arrow pointing left, positioned between the two staves.

§ 774. § 774. § 774.

IV. V. VI.

Three diagrams labeled IV, V, and VI, each showing a circular pattern with a spiral line. Diagram IV shows a spiral starting from the top right and moving counter-clockwise. Diagram V shows a spiral starting from the bottom right and moving counter-clockwise. Diagram VI shows a spiral starting from the bottom right and moving clockwise.

valse aux pas chassés.

Musical score for 'valse aux pas chassés'. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. There are six circular diagrams with arrows, each labeled with a number from 1 to 6, positioned between the two staves.

ou à six temps.

Musical score for 'ou à six temps'. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. There are three circular diagrams with arrows, each labeled with a number from 1 to 3, positioned between the two staves.

Polka

§ 801. M.M. 88 à 108 = ♩

109.

Redowa

§ 813.

110.

Redowaczka

§ 814.

111.

Pas de la

§ 817. M.M. 144 = ♩

112.

Mazourka

§ 826. M.M. 140 = ♩

113.

originale.

par E. Titl.



originale.



originale.



Redowa moderne.



Polka.



Tyrolienne

§ 831.

M. M. 50 = ♩ .

114.

La valse

§ 834.

M. M. 144 = ♩ .

115.

La valse

§ 835.

M. M. 69 = ♩ .

116.

La Vars

§ 838.

M. M. 120 à 144 = ♩ .

117.

originale .



sautillée.



balancée.



ovienne.



Craco

§ 844.

M.M. 100 à 108 =

118.

Valse

§ 846.

M.M. 144 =

119.

§ 849.

§ 850.

Rythme.

Esme

§ 852.

M.M. 92 à 100 =

120.

§ 856.

M.M. 54 =

Schot

121.

§ 858.

viennese.

Musical score for 'viennese.' featuring a melody on a single staff and accompaniment on two staves. The melody includes a triplet of eighth notes. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs.

Mazourka.

Musical score for 'Mazourka.' featuring a melody on a single staff and accompaniment on two staves. The melody is characterized by a series of eighth notes with a key signature change to one sharp. The accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs.

ralda.

Musical score for 'ralda.' featuring a melody on a single staff and accompaniment on two staves. The melody is characterized by a series of eighth notes with a key signature change to one sharp. The accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs.

tisch.

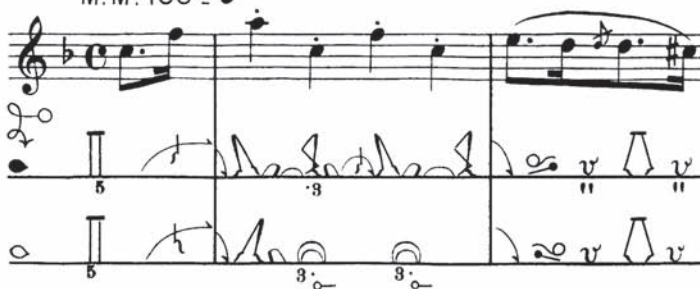
Musical score for 'tisch.' featuring a melody on a single staff and accompaniment on two staves. The melody is characterized by a series of eighth notes with a key signature change to one sharp. The accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs.

Valse

§ 864.


M.M. 108 = 

122.




tinuation

§ 880.

M.M. 144 à 176 = 

Pas de

123.



a

b

c

d

e

f

p q q

2-4

45

hongroise.

Musical score for 'hongroise.' consisting of three systems. The first system has three staves. The top staff is a single melodic line with a triplet of eighth notes, followed by quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves contain various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like '<pp>' and 'con-'. The second system continues the melodic line with similar triplet and quarter note patterns. The third system concludes the piece with a final triplet of eighth notes.

Mazourka.

Musical score for 'Mazourka.' consisting of a single system with five staves. The top staff is a single melodic line starting with a triplet of eighth notes, followed by quarter notes, and ending with a double bar line. The four lower staves contain various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like '<pp>' and '4²2'. The notation includes many slurs and accents, suggesting a complex rhythmic or phrasing structure.

La Cachucha.

§ 926. Castagnettes.

M. M. 60 =

124 **Complets**

Fig. 1.

1.				
2.				
3.				
4.				

Castagnettes.

Complets

1.				
2.				
3.				
4.				

The first system of exercise § 921 consists of five measures. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The stick figure is positioned below the piano part, with its arms and legs corresponding to the notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are circled, and there are arrows pointing to specific parts of the figure. The exercise is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

The second system of exercise § 921 also consists of five measures. It follows the same format as the first system, with a piano part on a grand staff and a stick figure below. Fingerings and circled notes are present. The exercise continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Castagnettes.

Castagnettes.

Fig. 2.a.

1.

Fig. 2.

2.

Fig. 2.a.

3.

Fig. 2.a.

4.

Castagnettes.

Fig. 2.b.

1.

2.

Fig. 2.b.

3.

Fig. 2.b.

4.

Castagnettes.

Couplets

1.	Fig. 3.			
2.	Fig. 3.			
3.	Fig. 3.	0	1 2 3	4 5 6 7 8 9 10
4.	Fig. 3.			

Révérence à droite

Couplets

1.				
2.				
3.				
4.				

Révéré

This system contains a piano accompaniment at the top and four staves of dance notation below. The dance notation uses stick figures to represent body positions and movements, with various musical symbols such as notes, rests, and circled figures integrated into the notation.

Révérence à gauche

This system contains a piano accompaniment at the top and four staves of dance notation below. The notation continues from the first system, including stick figures and musical symbols. The final staff of the dance notation includes the instruction "Coda."

Coda.

rence au parterre et sortie par des pas ballonnés

Castagnettes.

Complets

Fig. 4. ← ○

1.

Fig. 4. ← ○

2.

Fig. 4. ↑ ○

3.

4.

Complets

1.

2. Coupé-tortillé, coupé p.d. basque, frappé-ramassé, frappé piro

3. continuation des mêmes pas - - - -

4.

The first system consists of five measures. The top staff shows a melody with eighth-note patterns. The second staff shows a piano accompaniment with a trill. The third staff contains five diagrams illustrating the trill's fingering and articulation, with annotations such as "4-5", "5", "11", "12", and "x".

The second system consists of five measures. The top staff shows a melody with eighth-note patterns. The second staff shows a piano accompaniment with a trill. The third staff contains five diagrams illustrating the trill's fingering and articulation, with annotations such as "5", "5-4", and "5".

nette. Coupé-tortillé, coupé-basque, frappé-pirouette,



СОДЕРЖАНИЕ

ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА	3
Полвека танца	3
Школа танцев.....	4
Пляшущие человечки.....	5
Альберт Яковлевич, учитель танцев.....	7
Структура книги	9
Общественные танцы XIX века	10
Немного о терминологии	10
Менуэт и гавот	11
Кадриль.....	12
Вальс	13
Мазурка и котильон	14
Полонез.....	15
Малые танцы	16
Другие танцы.....	17
«Грамматика» сегодня	17
ПРЕДИСЛОВИЕ	19
ВВЕДЕНИЕ	35
Танцевальное искусство как предмет воспитания	38
Разделение танцев	43
Раздел I	
ГРАММАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА	48
Метода.....	48
Грамматика танцев	49
Положение тела	50
Раздел II	
ПОЛОЖЕНИЯ НОГ	52
Простые положения.....	52
Первые позиции.....	55

Вторая позиция.....	56
Третья позиция	57
Четвертая позиция.....	58
Пятая позиция	59
Пяточные позиции.....	60
Воздушные позиции.....	61
Высота воздушных позиций	62
Полувысокие замкнутые воздушные позиции	62
Высокие замкнутые воздушные позиции	63
Открытые воздушные позиции	63
Позиции на воздухе (Positions en l'air).....	66
Внутренние позиции	66
Позиции при согнутых и вытянутых ногах	68
Промежуточные позиции.....	71
Скрещенные позиции.....	72
Удлиненные позиции	73
Параллельные позиции.....	73

Раздел III

ДВИЖЕНИЯ.....	75
Объяснение простых движений	76
Приседание (Plier)	76
Вытягивать (allonger), выпрямлять (redresser), протягивать (tendre).....	76
Узкоходость и широкоходость (jarreté et arqué)	76
Повышаться (s'élever)	77
Понижаться (s'abaisser)	78
Поднимать (lever)	78
Опускать (baisser).....	78
Поворачивать (tourner).....	78
Дегажировать (dégager)	79

Раздел IV

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.....	81
Важное предварительное замечание	81
Приседания (Plies)	82
Подготовительные упражнения (Exercices préparatoires)	83
Повышения и понижения (Élévations).....	87
Сложные движения на сгибания и повышения	89
Упражнения на поднимание и опускание	90
Сверху и снизу (Dessus et dessous).....	92
Направление	92

Раздел V	
РЕГУЛИРОВАНИЕ ТАНЦЕВ ВРЕМЕНЕМ.....	94
Измерение быстроты движений, шаговый слог или прием Tempo	95
Метроном.....	95
Такт, акцент, синкопа, ритм, каданс	96
Предложение — phrase	98
Соединение нескольких предложений, шаговое сочетание (Enchaonement)	98
Ошибочные композиции музыки для танцев	99
Раздел VI	
LES VATTEMENTS И Т. Д.	103
Упражнения на поднимание и опускание	103
Дурные привычки.....	103
Порядок расположения наименований	104
Переменные скрещенные ударяния (Petits battements croisés changés)	105
Маленькие переменносторонние ударяния (Petit battements alternatifs)	105
Большие ударяния (Grands battements).....	107
Средние ударяния (Battements moyens), или так называемое battements sur le cou-de-pied.....	111
Раздел VII	
УПРАЖНЕНИЯ НА ПОВОРАЧИВАНИЕ НОГ	114
Дегажировать (Dégager)	115
Описываемые ногой круги (Ronds de jambe)	116
Разные особенности движений.....	120
Раздел VIII	
ВВЕДЕНИЕ	122
Положения и движения верхней части тела (Positions et mouvements du corps et des bras)	122
Положения рук (Positions des bras)	124
Движения рук	130
Сгибание и выпрямление	132
Положения и движения головы (Tenue et mouvements de la tête)	134
Движения туловища и плеч (Mouvements du torse et épaulements).....	135
Гармония. Согласование	136
Атитуда, группа, картина (Attitude, groupe, tableau).....	136

Хореографические знаки для положений и движений верхней части тела (Signes choréographiques des positions et mouvements de la tête, des bras, des épaules et du tronc)	137
Промежуточные позиции (Positions intermédiaires)	137
Суженные и расширенные позиции.....	138
Знаки, служащие для изображения оппозиционных позиций	139
Подпертые положения (Demi-bras)	139
Знаки, служащие для изображения движений рук	139
Положение головы.....	140
Знаки для изображения поднимания плеч.....	141
Знаки для изображения кругов, описываемых руками.....	142
Ключ (La clef)	142

Раздел IX

СЛОЖНЫЕ ДВИЖЕНИЯ	145
Подразделение сложных движений	145
Музыкальный и танцевальный слог, шаг (Temps, pas)	146
Объяснение выражений, употребляемых в различных танцах (Termes de danse)	146
Levé и élevé	147
Прыгать (sauter)	148
Pas sauté — шаг вприпрыжку.....	148
Скакать (bondir)	148
Sauter, bondir	149
Скачок (bond), переброс (jet)	149
Падать (tomber)	149
Terre à terre.....	151
Грация — прелесть движений.....	152

Раздел X

ШАГИ (PAS)	153
Направление	154
Шаговое время	154
Необходимые особенности шагов	154
Величина шагов: большой, средний и малый шаги	155
Укороченные и удлиненные шаги.....	156
Простые и составные шаги.....	156
Направление шагов	156
Прямолинейные и криволинейные шаги.....	156
Одноприемные и многоприемные шаги, то есть односложные и многосложные	157
Мерило быстроты, темп (Tempo)	157

Побочные особенности шага	158
Значение слова pas	158
Названия шагов	159
Ходобный шаг (Pas allé)	160
Движения рук во время ходьбы	161
Маршировочный шаг (Pas marché)	162
Перемена ноги (Changement de pied)	163
Систематическое расположение шагов при преподавании	164
Повысительные шаги (Pas élevés)	164
Маршировочный повысительный шаг (Pas marché élevé)	165
Носковой шаг (Pas sur les pointes)	166
Маленькие носковые шаги	166
Беглые шаги (Les pas de course)	167
Перестановка ног или ступней (Changement de jambes ou de pieds)	169
Выскальзывания (Echappé)	170
Шаг падения (Pas tombé)	170
Шаг раздвигания (Pas écarté)	170
Сдвигание (Assemblé)	171
Перебросочные шаги (Pas jetés)	172
Temps et pas de Sissonne ou de ciseaux	173
Исполнение шага на месте	174
Ножницеобразные шаги с переповышением (Pas de ciseaux relevés)	175
Двойной ножницеобразный шаг (Pas ou temps de Sissonne ou ciseaux double)	176
Pas de Rigaudon	176
Гоночные шаги (Pas chassés)	177
Простые гоночные шаги вбок (Chassés simples de coté)	178
Переменносторонние гоночные шаги (Pas chassés alternatifs)	179
Переменносторонние гоночные шаги вправо по кругу (Pas chassés alternatifs autour de la salle a droite)	179
Скользимые шаги (Les pas glissés или glissades)	180
Половинные скользимые шаги (Demi-glissés)	180
Целые скользимые шаги (Pas glissés entiers)	181
Переменные скрещенные скользимые шаги (Glissés croisés changés ou glissades croisées)	181
Хлестнутый слог (Temps fouetté)	182
Разрезанный шаг (Pas coupé)	184
Половинный разрезанный шаг (Demi-coupé)	185
Баллотирочный шаг (Pas balloté)	186
Pas de bourrée	187

Современный начиночный шар (Pas bourré moderne)	189
Pas tendu et pas de Zéphire	190
Pas de Basque	192
Шаровой шар (Pas ballonné)	194
Крутимые шаги (Pas tortillés)	195
Tortillé bipied simultané et similaire.....	196
Tour tortillé.....	197
Повороты корпуса (Tour de corps).....	197
Полные и неполные повороты	198
Повороты на обеих ногах	198
Повороты на одной ноге	199
Роль шагающей ноги	200
Повороты на воздухе (Tour en l'air)	200
Пируэт (Pirouette)	200
Исполнение пируэтов.....	202
Пируэты на воздухе (Pirouettes en l'air)	205
Хореография пируэтов	206
Бедрочертительный слог (Temps de cuisse)	207
Битые шаги (Pas battus).....	208
Крестовый скачок (Entrechat).....	209
Половинное противоударяние (Demi-contretemps).....	211
Противоударный шар (Contretemps entier)	211
Ломаный слог и шар (Temps et pas brisé).....	212
Голубинокрылый шар (Ailes de pigeons (Pistolet)).....	213

Раздел XI

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СЛОГИ И ШАГИ

В ПЕРИОДИЧЕСКОМ СОЧЕТАНИИ.....	215
--------------------------------	-----

Раздел XII

ЧЕРЧЕНИЕ ФИГУР	222
----------------------	-----

Раздел XIII

CONTREDANSE ИЛИ QUADRILLE?	227
----------------------------------	-----

Теория расположения пар в кадрили.....	228
Порядок расположения пар.....	230
Фигурная строфа, куплет (Couplet).....	231
Подразделение времени. Такт.....	233
Сигнал (Ritournelle)	234
Вступление, прелюдия (Prélude).....	234
Стоять или сидеть?	237
Первый куплет (фигурная строфа)	238
Второй куплет. Лето (L'Été)	242

Третий куплет. Курица (La Poule)	244
Четвертый куплет. La Trénis	246
Пятый куплет. Пастушка (La Pastourelle)	249
Заключительный куплет. La finale	250
Роза (La Rose)	251
Moulinet des dames	252
Grandes rondes etc.	254
Противоположные кругоходы (Les rondes opposées)	257
Гирлянда (La Guirlande)	258
Полонез (La Polonaise)	260
Раздел XIV	
MENUET DE LA REINE	266
Придворный менуэт (Menuet de la Cour)	266
Pas de menuet	269
Исполнение фигур менуэта	271
Представление дам	273
Раздел XV	
GAVOT (LA GAVOTTE)	276
Куплет и фигура	277
Раздел XVI	
ОБЩЕСТВЕННЫЕ КРУГОВЫЕ ТАНЦЫ	282
Галоп (Le galop). Галопида (La galopade)	282
Вальс-галоп	286
Направление движения. Путь вальса	286
Вальс (La Valse)	288
Двухшаговой вальс (La valse à deux temps)	289
Трехшаговой вальс (La valse à trois ou à six temps)	290
Вальс в обратную сторону (La valse à l'envers)	292
Полька (La Polka)	292
Редовак (Redowa)	295
Редовачка (Redowaczka)	296
Современный редовак (Pas de la redowa moderne)	296
Мазурка-полька или полька-мазурка (La Mazurka-polka)	298
Тирольен (La Tyrolienne)	300
Tyrolienne de l'Académie	301
Прыжковый вальс (Hops-walzer)	302
Двухступный вальс (La Valse balancée)	303
Вальс в $\frac{5}{4}$ такта (Valse en cinq temps)	304
Sicilienne et Impériale	304
Варсовьен (La Varsovienne)	304

Краковяк (Cracovienne)	306
Вальс-мазурка (Valse de mazurka)	308
Полька-галоп, Эсмеральда (L'Esmeralda)	310
Schottisch, Rheinländer, Bayrlsche Polka	311
Венгерский вальс (Valse hongroise)	314
Котильон (Le Cotillon)	317
Мазурка (La Mazurka)	318
Сдвигание, сталкивание (Assemblé)	326
Шаговые предложения (Phrases)	327
Бокоударный шаг (Hołupiec. Le pas battu latéral)	327
Un pas battu, ordinaire, boiteux et assemblé	329
Шаг впритопку (Pas frappé)	330
Толчковый шаг (Pas coupé poussé)	331
Гоночный шаг (Pas chassé)	331
Бокогоночный шаг (Chassé latéral, или chassé de coté)	332
Ножницеобразный шаг (Pas de ciseaux)	332
Фигуры мазурки	333
Введение	333
Различные расположения для фигур котильона и мазурки	334
Размеры помещения	336
Большие или маленькие круги?	337
Введение	339
Пример хореографического способа начертания движений туловища	341
La Sachucha (качуча)	342
Исполнение качучи	344
ПРАВИЛА ПРИЛИЧИЯ	353
Приветствия и поклоны (Révérences)	354
Подразделение поклонов	354
Поклоны мужчин стоя	354
Руки	355
Взор	355
Расстояние	355
Подготовительные движения	355
Поклоны во время прохождения кого-либо	356
Приветствия, исполняемые мужчинами сидя	359
Поклоны дам. Поклоны, исполняемые стоя	359
Первый прием	359
Второй прием	359
Третий прием	360
Подготовительные и заключительные движения	360
Положение рук	360

Приветствие дамы во время прохождения мимо приветствуемого ею лица.....	360
Поклоны дам, исполняемые сидя.....	361
Роль возраста.....	361
Применение выражений уважения.....	362
Передача письма, прошения и т. п.	362
Визиты.....	369
Правила приличия за столом.....	371
На балах.....	376
Поведение кавалеров по отношению к дамам.....	377
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	386
БИБЛИОГРАФИЯ ЦОРНА.....	387
БИБЛИОГРАФИЯ РЕДАКТОРА.....	388
АТЛАС К ГРАММАТИКЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ.....	389
Содержание атласа.....	390

Альберт Яковлевич ЦОРН

**ГРАММАТИКА
ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА
И ХОРЕОГРАФИИ**

Издание второе, исправленное

Albert Yakovlevich TSORN

**GRAMMAR OF DANCING ART
AND CHOREOGRAPHY**

Second edition, revised

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Верстка *Д. А. Петров*
Корректоры *Е. В. Тарасова, О. В. Гріднева*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 29.06.11.

Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 28,56. Тираж 1500 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru