

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

На правах рукописи

ЕРЕМИНА-СОЛЕНИКОВА Евгения Владимировна

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА:
ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Меньшиков Леонид Александрович

Санкт-Петербург — 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТАНЕЦ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....	17
1.1. Танец в картине мира XVIII века	17
1.2. Танец и бал в российской культуре первой половины XVIII века	26
ГЛАВА 2. БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА.....	42
2.1. Полонез (Танец Польский)	42
2.2. Менуэт	49
2.3. Контрдансы	59
2.4. «Показательные» танцы	76
2.5. Русские национальные танцы.....	83
2.6. «Цепочечные» и прочие танцы	90
ГЛАВА 3. ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ТАНЦА В РОССИИ	104
3.1. Первые танцевальные учителя	104
3.2. Западные системы преподавания в работе первых российских танцмейстеров	133
3.3. Первые программы обучения танцу в российских учебных заведениях	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	163
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	169
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	185
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Схема менуэта в картинках (из книги К. Томлинсона «Искусство танца»).....	200
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Схемы контрдансов (из книги Р.-О. Фёйе «Хореография»).....	204
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Схема контрданса La Bavaroise	206
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Схемы сценических танцев, использовавшихся в преподавании хореографии в XVIII веке	207
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Список танцмейстеров, работавших в Санкт-Петербурге в первой половине — середине XVIII века	223
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Список скрипачей, работавших при танцмейстерах в Санкт-Петербурге в первой половине — середине XVIII века.....	237
ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Список подмастерьев, обучавшихся мастерству танцмейстера у Андрея Нестерова.....	238
ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Документы о работе танцмейстеров в Сухопутном шляхетном корпусе в 1732–1759 годах (РГВИА. Ф. 314)	241

ВВЕДЕНИЕ

Первая половина XVIII века — важное для истории русской культуры время. Петр Первый своими реформами преобразил жизнь страны, многие явления в искусстве видоизменились, некоторые впервые вошли в русскую жизнь. К последним относятся и европейские танцы — как балетные, так и бальные. Л. Д. Блок писала, что «в начале XVIII века бальный танец — кульминация форм “общественной” жизни, незаменимое средство показать свою “ценность”, свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями»¹. Ее мнение отражает важность танца для того времени. Он был средством репрезентации, общения, а не только искусством. Это заставляет обратить пристальное внимание на традиции исполнения и преподавания хореографии, ибо они помогают раскрыть важные аспекты жизни, мировоззрения и особенностей коммуникации людей того времени.

От более раннего времени почти не сохранилось сведений о бытовых танцах в высшем обществе России: есть только упоминание об исполнении «степенных польских танцев» при дворе Алексея Михайловича. Можно быть уверенным, что, работая с материалом первой половины XVIII века, мы имеем дело с начальными этапами бытования этой традиции в России. Здесь мы можем проследить процесс переноса с запада и адаптации к русским реалиям европейской танцевальной практики. Возможность начать изучение русских бальных танцев «с начала» позволяет создать базу для изучения их развития в последующие периоды.

XVIII век в русской истории был бурным временем. Императоры часто сменялись, каждый новый сохранял что-то от новшеств предшественника, привносил что-то свое. Уже к концу правления Елизаветы Петровны можно говорить о сложившейся бальной и танцевальной практике в Российской империи. Это время стало верхней границей работы.

¹ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 207.

Актуальность темы исследования. В настоящее время хореографическое наследие XVII–XVIII веков очень востребовано. В мировой практике многие театры обращаются к спектаклям прошлого, восстанавливая их². На российской сцене в 2007 году была представлена опера Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или Хитростью приобретенный трон» в постановке немецкого оперного режиссера и хореографа Клауса Абромайта³. Большое значение традиции бального танца имеют для драматического театра: включение в спектакли по пьесам XVIII века и посвященным XVIII веку, подлинных танцев эпохи создает колорит и позволяет по-новому интерпретировать известные произведения.

В России старинные танцы широко внедрены в бытовую культуру. Многие вновь обратились к балам как способу проведения досуга, как связи с прошлым. Практически в любом городе есть клубы «старинных бальных танцев», балы популярны как вариант проведения корпоративных мероприятий, ими часто отмечаются важные даты, желающим регулярно предлагают посетить бал (существуют варианты для людей с разной степенью подготовки). Одним из типов такого досуга является реконструкция старинных танцев. В рамках современной бальной культуры востребованы сведения о хореографии ушедших эпох и принципах ее исполнения.

Исследование комплекса работ танцмейстеров XVIII века, посвященных бытовому танцу, позволит составить представление о танцевальном искусстве XVIII века. Работы танцевальных учителей изучены недостаточно. Они находятся в центре внимания в исследовании, дающем оценку малоизвестным ранее источникам. В России любили бальные танцы, но из-за отсутствия танцевальных учебников неизвестно, в каких формах они бытовали. В диссертации предпринята попытка изучить проблему, используя западные источники и свидетельства, содержащиеся в исторических документах, вы-

² Например, таким событием стала постановка-реконструкция оперы «Атис» Ж.-Б. Люлли в парижской Опера Комик в 2011 году.

³ Опера написана в 1710 году, поставлена в 2007 году в Москве в театре «Новая опера» и в Петербурге в Михайловском театре.

яснить, как и что танцевали в России в первой половине XVIII века.

Степень разработанности темы исследования. Как тема, представляющая самостоятельный интерес, история социальных танцев выделилась только в конце XIX века. Первые очерки были помещены в работах Вл. Михневича и Л. П. Стуколкина, однако в них в основном содержались данные о танцевальной культуре, практически без анализа танцевального материала⁴.

В многотомном труде С. Н. Худекова бальным танцам (особенно бальным танцам XVIII–XIX веков, времени, когда уже сформировался балет) посвящено мало места. Однако то немногое, что описывал автор, разобрано очень тщательно. Так, например, очерк истории контрдансов, помещенный во 2-м томе, основывается на изучении танцевальных книг XVIII века (в том числе редких рукописных), содержит анализ основных форм и типов танцев, панораму их распространения в Европе. Можно считать, что С. Н. Худеков первым в России начал научное изучение бальных танцев⁵.

Однако после революции 1917 года это направление в истории танца оказалось не востребовано. Бальные танцы являлись, прежде всего, частью культуры высшего общества, а изучение этой культуры не было интересно в Советской России. Единственная книга, вышедшая до Великой Отечественной войны, в которой уделяется внимание бальным танцам — это работа М. С. Друскина «Очерки по истории танцевальной музыки»⁶.

В середине XX века бальные танцы прошлого стали центром работ хореографов Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской. Их усилиями дисциплина «историко-бытовой танец» заняла место в программе учреждений, обучающих танцу — от балетных ВУЗов до районных домов культуры, при которых существовали кружки по интересам. Первыми мето-

⁴ *Михневич Вл.* Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете // Исторические этюды русской жизни. СПб.: Типография Ф. Сущинского, 1882. Т. 2. С. 192–377; *Стуколкин Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки; Лань, 2010. С. 65–88.

⁵ *Худеков С. Н.* Техника танцев при Людовике XV // *Худеков С. Н.* История танцев. Т. 2. СПб.: Тип. «Петерб. газ.», 1914. С. 338–341.

⁶ *Друскин М. С.* Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: [Ленингр. филармония], 1936. 204 с.

дическими пособиями стали книга Н. П. Ивановского «Бальный танец XVI–XIX веков» и книга М. В. Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец»⁷. Прежде всего эти учебные пособия были предназначены преподавателям и учащимся, осваивающим искусство сценического танца. Обе книги отличает наличие исторических справок общего характера (что естественно для книги хореографа, написанной для хореографов), проникнутых бережным отношением к истории танца. В конце XX века тема бальных танцев зазвучала по-новому. Старинные танцы, их восстановление по источникам включаются в программы высших учебных заведений. Очень интересна работа А. Н. Шульгиной (отраженная в ее книге)⁸.

В начале XXI века активно развивается изучение старинных танцев с точки зрения исторической науки. Первые работы на эту тему, написанные О. Ю. Захаровой⁹ и А. В. Колесниковой¹⁰, рассматривали танцы прежде всего как часть культуры, заостряя внимание на их месте в бальной зале, танцевальном этикете и пр. В последние годы в нашей стране активно проводятся исследования истории бальных танцев — эволюции отдельных видов танцев, особенностей хореографии разных периодов, биографии ведущих мастеров танцев прошлого. Результаты работы ученые обсуждают на Международной конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков, проводимой Санкт-Петербургским клубом старинного танца. Начиная с 2011 года, эта конференция проводится совместно с Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой.

История бытового танца XVIII века освещена в литературе скудно. В основном представлены работы зарубежных авторов, таких как М. Ден-

⁷ *Ивановский Н.* Бальный танец XVI–XIX веков. Калининград: Янтарный сказ, 2004. 207 с.; *Васильева-Рождественская М. В.* Историко-бытовой танец: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2005. 385 с.

⁸ *Шульгина А. Н.* Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX века — начало XX века. М.: Один из лучших, 2005. 84 с.

⁹ См., напр., *Захарова О. Ю.* Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. 446 с.

¹⁰ *Колесникова А.* Бал в России. XVIII — начало XIX века. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 304 с.

Смит¹¹, Г. Джордано¹², из российских авторов — М. Вознесенского¹³.

Целый комплекс статей иностранных авторов посвящен менуэту, среди них особое место занимает работа Д. Саттон¹⁴, которая собрала все версии происхождения этого танца, но историю менуэта в XVIII веке не рассматривала. Подробно менуэт был исследован Т. Расселом в первом томе двухтомника, посвященного книге Г. Тауберта «Совершенный танцмейстер»¹⁵ (второй том — перевод этого труда¹⁶). В работе разобрана эволюция форм менуэта в первой четверти XVIII века, используемые шаги и фигуры. Автор исследования ограничился подробным разбором менуэта по описанию Тауберта, лишь вскользь остановившись на французских источниках. Вопрос о формах менуэта в России на данный момент не поднимался.

Полонезам посвящена книга американского исследователя польского происхождения Р. Цвейки¹⁷. Она отдана истории танца, полонезы XVIII века освещаются в основном на базе информации, излагаемой в книге Тауберта, разбираются свидетельства о существовании этого танца в немецких и польских землях и используемые шаги. Полонезу в России посвящена единственная статья М. Вознесенского¹⁸, в которой он собрал все найденные им упоминания в мемуарной литературе, дал оценку распространенности этого танца в России, но практически не затронул вопроса о формах его бытования.

¹¹ *Dean-Smith M.* Playford's English Dancing Master. 1651. A Facsimile Reprint with an Introduction, Bibliography and Notes. London, 1957. 90 p.

¹² См., напр., *Giordano G.* «Fleurs des dances» per un matrimonio alla Corte di Parma. Le «Contredances» di Jean Claude de La Fond // *Giordano G.* Corte, teatro e danza popolare in Italia. Documenti e prospettive di indagine, Chorégraphie. Roma: Meltemi, 2007. P. 7–24.

¹³ *Вознесенский М.* Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия // Русские мемуары. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadril_01_07.htm; *Вознесенский М.* Полонез. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317>.

¹⁴ *Sutton J.* The Minuet: An Elegant Phoenix // *Dance Chronicle.* 1985. № 3/4. P. 119–152.

¹⁵ *Russel T.* The compleat dancing master: A translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister. In 2 vol. N. Y.: Peter Lang, 2012. Vol. 1. 174 p.

¹⁶ *Russel T.* The compleat dancing master: A translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister. In 2 vol. N. Y.: Peter Lang, 2012. Vol. 2. 1015 p.

¹⁷ *Ćwięka-Skrzyniarz R.* Polonaise. Story of a dance. N. Y., 2002. 396 p.

¹⁸ *Вознесенский М.* Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

Тема контрдансов, самых распространенных в первой половине XVIII века танцев, мало поднималась в отечественной литературе. Кроме Худекова, ей уделяли внимание только Друскин (писал о музыке этих танцев)¹⁹ и Васильева-Рождественская (предприняла попытку реконструкции нескольких французских контрдансов)²⁰. Русские контрдансы специально никем не исследовались. В Западной Европе контрдансы исследованы лучше. Наиболее изученные контрдансы — английские — освещены в сериях статей, поднимающих частные вопросы (работы К. Марш, С. де Гьярдиолы, К. Келлер²¹). Исследование, содержащее подробный разбор танцевального материала в исторической перспективе, посвящено только французским танцам²². Немецкие, датские, итальянские контрдансы и контрдансы других стран освещены в литературе недостаточно, в основном они упоминаются в общих работах по истории танца соответствующих территорий.

Исследования биографий преподавателей танца проводились только на иностранном материале. Прежде всего, это статья М. Гофф о танцмейстерах Лондона, в которой она сформулировала принципы поиска материалов, восстановила биографии ведущих лондонских мастеров 1700–1740-х годов, описала основные тенденции в жизни преподавателей в Англии²³. При работе с российскими источниками использован этот опыт работы с материалом.

В России вопрос о восстановлении биографий первых танцмейстеров поднимался М. В. Борисоглебским в примечаниях к первому тому «Материала-

¹⁹ Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: [Ленингр. филармония], 1936. С. 25–27.

²⁰ Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2005. С. 20, 138–154.

²¹ March C. J. The Lovelace manuscript. A Preliminary Study // *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert. Tagungsband zum 1. Rothenfelser Tanzsymposion* 9.–13. Juni 2004.: Tagungsband. Freiburg i. Br.: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2004. P. 81–90; *Guardiola S. Real Regency Dancers Don't Turn Single: Ten Tips for Judging Authenticity* // *Capering & Kickery*, March 12, 2008; *Keller K. Social Change as Reflected in The Dancing Master*. 2001. URL: <http://www.colonialmusic.org/Resource/SocialChange.pdf>.

²² *Guilcher J.-M. La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. Bruxelles, 2003. 238 p.

²³ *Goff M. Dancing-masters in Early Eighteenth-century London* // *Historical Dance*. 1994. № 3. P. 17–23.

лов по истории русского балета»²⁴. Обращаясь к запискам исследователя, можно отметить, что он собрал важные факты, которые послужили базой для начала поиска. Он не приводил документов, подтверждающих опубликованные факты, многие из которых разнятся с данными, сохранившимися в документах и в исследовании В. Н. Всеволодского (Гернгросса)²⁵. У последнего в книге «История театрального образования в России» собрано некоторое количество данных о жизни танцмейстеров начала XVIII века, при этом цели восстановить их биографии Всеволодский (Гернгросс) не ставил.

Вопросы методики рассматриваются в общих работах, посвященных истории бытового танца: Н. П. Ивановского, М. В. Васильевой-Рождественской, А. Шульгиной, П. Цвейки. О методике преподавания танца в XVIII веке писали К. Абромайт, Д. Тропп. Для исследования вопросов связи бытового танца с балетом привлекались работы Л. Д. Блок, В. М. Красовской, М. В. Богословского, Л. Д. Пылаевой, Л. П. Стуколкина, С. Н. Худекова, К. Абромайта, А. Дейе, М. Гофф, В. Хилтон. Для понимания общего контекста развития танца использовались работы по философии танца Ю. И. Слонимского, А. Ричардсон, по истории театра Л. М. Стариковой и работы по философии, культуре и эстетике XVIII века Т. Адорно, Л. П. Мориной, Д. Рикуперелли, Э. Фукса, У. Хогарта, А. Швейцера.

Источниковедческая база исследования обширна и специфична. Так, методике преподавания танца посвящены многочисленные трактаты XVIII века, прежде всего — хорошо известные исследователям работы Р.-О. Фёйе, П. Рамо, Ж.-Ж. Новерра, Г. Магри, Г.-А. Галлини, Н. Мальпье. Однако эти теоретические труды не освещают все вопросы хореографии XVIII века. Для составления истории танца этого периода потребовалось изучение работ К. Томлинсона, Г. Тауберта, А. Д., Н. Дюкса, К. Фелдштейна, Ф. Нивелона, писавших работы не для артистов, а для представителей выс-

²⁴ Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938.

²⁵ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. Т. 1. [СПб.], 1912.

шего света, желающих изучать танцы.

Не менее важны сборники с описаниями танцев, распространенные в европейских странах с середины XVII века. Это публикации сольных танцев, выпущенные Р.-О. Фёйе, Э. Исааком, Л. Пекуром, сборники массовых танцев Ж. Дезе, П. Томпсона и других авторов и издателей.

Необходимость использования западного корпуса источников применительно к российской действительности обосновывается тем, что в России была выпущена всего одна книга — И. Кускова — с описанием менюэта и правил этикета. Сборников описаний танцев в России до сих пор не обнаружено. На этом фоне большое место в исследовании заняли изучение официальных документов и мемуаров, в которых упоминаются бальные танцы (например, дневников Ф. Берхгольца, А. Т. Болотова и других).

Объектом исследования является российский бальный танец XVIII века.

Предмет исследования — формы и система бытования и преподавания бальных танцев в России первой половины XVIII века.

Целью исследования стало представление целостной картины развития бальных танцев первой половины XVIII века, выявление танцев, исполнявшихся в России в этот период, форм их бытования, причин их востребованности, особенностей преподавания бального танца в России в этот период, перечня танцмейстеров, работавших в России, методик, которыми они пользовались, использовавшихся программ преподавания бального танца.

Задачи исследования:

1. Определить место бальных танцев в культуре первой половине XVIII века, выявить основные тенденции развития русской бальной культуры этого периода.

2. Выявить основные бальные танцы, бытовавшие в России в первой половине XVIII века, время их появления в стране, описать этапы смены танцевальной моды.

3. Сравнить традиции бытования различных бальных танцев в Россий-

ской империи и в странах Западной Европы в первой половине XVIII века.

4. Реконструировать формы, в которых могли бытовать бальные танцы в России в первой половине XVIII века.

5. Определить методические основы, программы преподавания танцев в Российской империи в первой половине XVIII века.

6. Выявить неизвестные ранее факты о преподавателях бального танца, работавших в Санкт-Петербурге при первых императорах.

Научная новизна исследования:

1. Установлено, что развитие бального танца в России в первой половине XVIII века определено западными методиками и учебниками этого времени, в том числе и в первую очередь учением Г. Тауберта о прозаическом и поэтическом танце, что бальный танец в Российской империи функционировал как средство самопрезентации человека.

2. Описана история формирования бальной культуры в России от первых ассамблей времени Петра Великого до официальных и частных балов и маскарадов времени правления Елизаветы Петровны.

3. Выявлены основные танцы, представленные на балах в России в первой половине XVIII века — полонезы, менуэты, контрдансы, «показательные» танцы, русские национальные танцы, танцы немецкой традиции.

4. Для каждой из групп танцев, присущих российским балам первой половины XVIII века, собраны упоминания в российских источниках, которые сопоставлены с материалами танцевальных книг и манускриптов, созданных в Западной Европе.

5. Выявлены формы, в которых в России исполнялись бальные танцы в первой половине XVIII века.

6. Восстановлены элементы биографий тридцати одного танцмейстера, работавшего в Санкт-Петербурге в первой половине XVIII века, двух помогавших им скрипачей и двенадцати подмастерьев, учившихся преподаванию танца у Андрея Нестерова. Проведен анализ социального положения танцмейстеров: их происхождения, мест работы, условий труда.

7. Изучены и определены методические основания работы танцмейстеров в России в первой половине XVIII века.

8. Восстановлены первые программы преподавания танцев в нашей стране, включавшие в себя поэтапное освоение менуэта, показательных танцев, сценических контрдансов и балета.

9. Введен в научный обиход большой пласт российской мемуаристики, не рассматривавшейся как источник по изучению танцевальной культуры.

10. Введены в научный оборот архивные материалы Сухопутного Шляхетного корпуса, Императорского двора и Академической гимназии, практически не привлекавшие внимания исследователей в контексте истории бальных танцев и их преподавания в России в первой половине XVIII века.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в исследовательскую практику введён большой пласт российской мемуаристики, которая прежде не рассматривалась как источник по изучению истории танца, а также архивные документы, проливающие свет на историю формирования традиции преподавания танца в России. Полученные в ходе исследования результаты и сделанные выводы обогащают имеющиеся сведения о практике бальных танцев в России, традиции их исполнения и преподавания. Материалы диссертации могут послужить основой для изучения российской бальной хореографии, дополнить знания об искусстве танца XVIII века.

Практическая значимость работы. Приведенные в диссертации данные могут использоваться: 1) для разработки лекционных курсов по истории хореографии, истории искусства и культуры России; 2) в научных исследованиях по изучению хореографического искусства XVIII века, при изучении быта эпохи Петра Великого и его наследников; 3) как материал для энциклопедических и справочных изданий.

Выявленные материалы могут использоваться при реконструкции хореографии XVIII века, в частности, при постановках опер и балетов того времени. Опыт описания и реконструкции танцев представляет практический интерес для хореографов бального танца, преподавателей средних и высших

учебных заведений, а также педагогов, занятых в системе дополнительного образования как материал, который они могут использовать в своих курсах.

Методология и методы исследования. Для исследования истории российских бальных танцев первой половины XVIII века применен комплексный подход, при котором анализ бальных и балетных танцев осуществляется во взаимосвязи с философией, культурой и историей общества.

В исследовании использовался подход к анализу танцев, при котором для достижения разностороннего освещения предмета исследования применялись культурно-исторический, историко-генетический подходы и методы сравнительного анализа и исторической реконструкции:

– культурно-исторический подход использован при изучении места танцев в культурном пространстве, отражения ими потребностей людей XVIII века, воплощения в этих танцах сценических образов, при рассмотрении воплощения идей времени в бытовой и балетной хореографии, системы бытовой и бальной культуры;

– историко-генетический подход — при выявлении происхождения бальных танцев в России, его истоков;

– метод сравнительного анализа — при сопоставлении программ танцев разных периодов и стран;

– метод исторической реконструкции — при восстановлении русской танцевальной культуры первой половины XVIII века на основании западных танцевальных учебников и русских мемуаров и архивных документов.

Теоретико-методологической основой исследования послужили фундаментальные труды Л. Д. Блок и В. М. Красовской²⁶, создавших методику

²⁶ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. 318 с.; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. СПб.: Планета музыки; Лань, 2009. 446 с.; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. 510 с.; Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. 312 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. 676 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. СПб.: Планета музыки; Лань, 2009.

работы с несохранившимися танцевальными формами, известными по записям современников. Важным оказался метод восстановления танца по изобразительным источникам, предложенный Л. Д. Блок и развитый в работе И. Р. Скляревской²⁷.

Положения, выносимые на защиту:

1. В первой половине XVIII века танцевальная культура в России стремительно развивалась, чему способствовала заинтересованность императоров и императриц в ее развитии. Мероприятия, содержавшие бальные танцы (балы и маскарады) стали неотъемлемой частью как развлечений, так и придворных и частных церемониалов.

2. Россия восприняла европейский танцевальный репертуар в период, когда новые вкусы европейского общества только формировались, что существенно облегчило развитие бальных танцев в России. Российские бальные танцы развивались, прежде всего, под влиянием немецких аналогов, и в меньшей степени — французских. Английское влияние на развитие бальных танцев в России было крайне незначительно.

3. Основными бальными танцами, исполнявшимися в России, были полонезы (появились в нашем обществе в конце XVII века), менуэты (появились в 1710 году), контрдансы (распространялись с 1720-х годов), специально сочиненные показательные танцы (достоверно известны с 1730-х годов как учебные композиции), русские народные танцы (в облагороженном виде исполнявшиеся при дворе с 1730-х годов), немецкие танцы или *kettentanz* (популярные при Петре I).

4. В России с 1732 по 1762 года сформировалось сообщество профессиональных преподавателей танцев, а сами бальные танцы вошли в программу учебных заведений. Предпринимались попытки создать систему подготовки танцевальных преподавателей.

520 с.; *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Планета музыки; Лань, 2009. 665 с.

²⁷ *Скляревская И. Р.* Тальони. Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 359 с.

5. В своей работе танцмейстеры, преподававшие в России, опирались на передовые методики обучения первой половины XVIII века, созданные Р. Фёйе и Г. Таубертом. В Санкт-Петербурге преподаватели работали по программе, предполагавшей ступенчатое обучение: менуэт — сольные танцы — контрданс — балет, что позволяло добиться высоких результатов у учеников.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности результатов исследования определена широким кругом источников, использованием в исследовании большого количества известных и ранее неизвестных архивных материалов, европейских танцевальных учебников XVIII века, мемуаров, привлечением большого числа научных трудов, касающихся темы появления, развития и преподавания бального танца в России и в Европе, на русском, английском и французском языках.

Основные положения диссертации были освещены в докладах на международных конференциях: «Ежегодная конференция по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в 2011, 2013, 2014, 2019, 2021 годах; научные чтения «Ребенок в современном мире» в Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена в 2011 году; конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Современное состояние и перспективы» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в 2013 году; научная конференция «Петровское время в лицах» в Государственном Эрмитаже в 2013, 2014, 2019, 2020, 2021 годах, XIV Международный Петровский конгресс в 2021 году, заседание Dolmetsch Historical dance society в 2021 году.

Основные темы исследования отражены в публикациях автора: «Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века», «Об источниках изучения русского танцевального искусства первой четверти XIX века», «К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке», «Андрей Нестеров — первый русский танцмейстер», «Подготовка танцмейстеров

в России в XVIII веке: опыт Сухопутного Шляхетного корпуса»²⁸ и прочих работах. Материалы диссертации использовались автором при подготовке курса «Старинные бальные танцы», прочитанного студентам в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в 2012–2014 годах.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой 12 мая 2021 года.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списков использованных источников и литературы, восьми приложений, содержит 264 страницы текста, 3 таблицы, 114 иллюстраций.

²⁸ *Еремина-Соленикова Е. В.* Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 220–238; *Еремина-Соленикова Е. В.* Об источниках изучения русского танцевального искусства первой четверти XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 154–166; *Еремина-Соленикова Е. В.* К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 38–50; *Еремина-Соленикова Е. В.* Андрей Нестеров — первый русский танцмейстер // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3. С. 84–90; *Еремина-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 138–143.

ГЛАВА 1. ТАНЕЦ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

1.1. Танец в картине мира XVIII века

Мировоззрение эпохи Просвещения определяла новая философия. «Суть представления о человеке заключалась, конечно, в том, что человек образует единое целое с природой и разделяет с ней те единые закономерности развития, которые, благодаря стараниям Бэкона и руководству Ньютона, обнаружило естествознание»²⁹. Новое мировоззрение строилось как бы с нуля³⁰. Входит в моду обсуждение трактатов об общественном устройстве, о разуме, об искусстве, о рациональном поведении. Развиваются «основанные на разуме этические идеалы, касавшиеся эволюции индивида к подлинному человечеству, его положения в обществе, материальных и духовных задач самого общества»³¹. Человек стал пониматься как хозяин своей судьбы и строитель идеального общества³².

Другим фактором, влияющим на мировоззрение эпохи, был абсолютизм — мир трактовался как «грандиозная... пьеса, и потому каждый, кто в ней участвует, обязан позировать и представлять»³³. Правитель стал «сошедшим с неба солнцем». Каждый стремился если не быть кем-то, то казаться. Формировался язык символов, помогавший выразить то или иное стремление. В моду вошли зеркала, в переписке и дневниках люди акцентировали внимание на своих чувствах, старались показать себя не такими, как в жизни. Выдуманные отношения входят в реальную жизнь. Отсюда происходит унаследованное от XVI века отношение к жизни как к театру. «Весь мир — театр. В нём женщины, мужчины — все актеры», — объявил У. Шек-

²⁹ Гирц К. Г. Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. С. 43.

³⁰ Философия культуры. Становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. С. 33.

³¹ Швейцер А. Культура и мировоззрение // Швейцер А. Культура и этика [Электронный ресурс]. URL: <https://www.libfox.ru/51589-albert-shveytser-kultura-i-etika.html> (дата обращения: 17.05.2021).

³² Швейцер А. Обоснование этики в XVII и XVIII столетиях // Швейцер А. Культура и этика [Электронный ресурс]. URL: <https://www.libfox.ru/51589-albert-shveytser-kultura-i-etika.html> (дата обращения: 17.05.2021).

³³ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. М.: Республика, 1994. С. 27.

спир³⁴. Эта позиция получила развитие в мировоззрении XVIII века, когда для людей стали крайне важными презентация себя, создание образа человека как совершенного творения природы.

Мировоззрение эпохи формировалось преимущественно высшим словом. Труд был презираем, поэтому все стремились показать, что они — не грубые крестьяне, а галантные люди³⁵. Галантность в речи, в поведении, в позе, в движении — цель, к которой стремился человек этого времени. Ключевым было понятие «благородный человек», в котором благородство происхождения соединялось с благородством мыслей и благородством облика. Костюмы эпохи всячески подчеркивали, что носители культуры не приспособлены для труда — кринолины, кружева, тяжелые сложные прически, корсеты, которые носили и мужчины, и женщины, затрудняли движение.

Одним из зримых проявлений мировосприятия являлась культура почитания женщины, которая «обладает только достоинствами, она добродетельна и прекрасна, и притом прекрасна каждая»³⁶. Женщина по природе капризна и своенравна, каприз является нормой жизни, вычурность и «капризность» направляют искусство.

Человек должен быть активным, постигать окружающий мир и получать от познания удовольствие. Живописец и теоретик искусства XVIII века У. Хогарт писал: «Искания — дело всей нашей жизни. Каждая возникающая трудность дает своего рода толчок уму, повышает удовольствие и превращает то, что иначе казалось бы тяжелым трудом, требующим усилий, в забаву и развлечение»³⁷.

Жизнь понимается как единый бесконечный праздник. «Начало XVIII века во Франции было ознаменовано сменой строгого придворного этикета совершенно противоположной атмосферой: легкомыслия, жажды на-

³⁴ Шекспир У. Как вам это понравится // Шекспир У. Собрание сочинений. Т. 13. СПб.: КЭМ, 1994. С. 101.

³⁵ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. С. 30.

³⁶ Там же.

³⁷ Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. С. 130.

слаждений, развлечений, роскоши не столь тяжеловесной, как в ушедшую пору, и жизненного распорядка не столь торжественного»³⁸. То же самое можно сказать и о России. Эта черта восприятия жизни проходит через всю эпоху, отражаясь в культуре. Эстетические воззрения влияли и на искусство танца: «В хореографическом искусстве происходит много преобразований, реформ. Они были выражением прогрессивных идей, художественно-эстетических воззрений передовых мыслителей»³⁹.

Человек Нового времени строил танец, как и поведение в целом: «Человек в полной мере может проявлять себя в движении, и в этом смысле к движению относятся все правила о том, как достигается красота или безобразия»⁴⁰. В танце отражались торжественность и пышность, каприз и вычурность, стремление казаться молодым, веселье и галантность. «Самый привлекательный человек может изуродовать свою внешность, принимая позы, при которых его тело и конечности будут представлены простыми линиями»⁴¹. Здесь нашли отражение эстетические искания эпохи.

Танец в XVIII веке (даже социальный, танец бальных залов) имел фиксированное место в картине мира, воспринимался как театральное представление. К нему применялись характеристики театра⁴². «Длительно сменялись фигуры одна другой, перемены доходили до сорока. И этот “великолепный праздник” и приучил глаз к тому, что движение для выразительности не нуждается ни в драматической содержательности, ни в виртуозном блеске. Тут и выработалась возможность того жанра, который возглавлял весь танец XVIII века; мы говорим, конечно, о *danse noble* (благородный танец)»⁴³.

³⁸ Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. М.: Высш. шк., 2000. С. 274.

³⁹ Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1987. С. 102.

⁴⁰ Хогарт У. Анализ красоты. С. 196.

⁴¹ Там же. С. 194.

⁴² Театр был сущностью жизни людей того времени — это, к примеру, видно в рассуждениях из «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, где пародийно описано то, что было характерно для современников: каприз при чтении проповеди принимает совершенно определенную, характерную для ораторов позу (Алексеев М. П. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // Хогарт У. Анализ красоты. С. 71–72).

⁴³ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. С. 108.

По мнению Д.-А. Галлини⁴⁴, танец должен выражать душу так же, как поэзия, живопись и музыка. Инструментом для этого служило тело человека. Театральное тело было более выразительно, а сила нетеатрального заключалась в его простоте. На этом основании Галлини предлагал разделить театральный и социальный танец⁴⁵. Жак Бонне, подробно описывая в своем труде⁴⁶, какими должны быть выражения любви и нежности, гнева или боязни, устанавливал границу между балетом и простым танцем⁴⁷. Готфрид Тауберт описывал такие формы социального танца, как прозаический и поэтический танец. Под прозаическим танцем Тауберт понимал умение сидеть, стоять, ходить, кланяться почтенным и представительным образом⁴⁸. По его словам, преподаватель прежде всего должен обучить начинающего ученика преподносить себя почтенно во всех действиях⁴⁹. Поэтический танец, по Тауберту, в противовес танцу прозаическому, исполняется под музыку⁵⁰ и берет свое начало в искусстве поэзии⁵¹. Жесты и шаги в танце схожи с тем, как слова в стихах укладываются в метрическую систему⁵².

В XVIII веке в городской среде танцы были распространены и на театральных подмостках, и в постановках, украшающих важные церемонии, и на официальных мероприятиях, сопровождавшихся короткими «балами» (а фактически — были обязательной частью церемонии, самопрезентацией участников как общественных людей; таким, к примеру, был «бал» на свадьбе Петра III и Екатерины II, продолжавшийся час и состоявший из одних поло-

⁴⁴ Об этом писал Галлини: *Gallini A. Treatise on the art of Dancing. London: Printed for the Author, 1762.*

⁴⁵ В этом смысле идеи Галлини опередили время и воплотились уже в XIX столетии.

⁴⁶ *Бонне Ж. Общая история танца. Париж, 1723. Цит. по: Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. С. 223.*

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ *Russel T. The compleat dancing master. A translation of Gotfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister. Vol. II. New York: Peter lang, 2012. P. 340; Шабалина Т. В. Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 277.*

⁴⁹ *Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 341.*

⁵⁰ *Шабалина Т. В. Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта. С. 277.*

⁵¹ *Russel T. The compleat dancing master. A translation of Gotfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister. Vol. I. Translation. New York: Peter Lang, 2012. P. 420.*

⁵² *Ibidem.*

незов), и на танцевальных вечерах «в свое удовольствие»⁵³. Танцы на всех уровнях пересекались друг с другом, зависели от моды и оперировали системой символов. Это было естественно для времени — в XVIII веке публичная культура оперировала ныне непонятными символами, перетекавшими из придворной жизни в искусство и обратно⁵⁴, танцы же были частью и придворной жизни, и искусства. Именно поэтому, говоря о танце XVIII века, невозможно до определенного момента провести разделение на бытовой танец и балет: все танцующие — и профессиональные актеры, и обычные люди — воплощали одни и те же идеи.

Важным символом в искусстве стало прекрасное тело, но отличие от предшествующих эпох (эта идея вернулась в европейскую культуру в эпоху Ренессанса), воплощением прекрасного тела в XVIII веке было тело движущееся⁵⁵. Движущееся тело было одним из явлений Природы, чье совершенство в XVIII веке не оспаривалось. Описания танцев того периода трактуют танец как воспроизведение природы в идеальном виде⁵⁶. По Тауберту, искусство танца, прозаического и поэтического, является дарованным Богом средством улучшения физических и моральных качеств человечества, способным восстановить человеческое совершенство или хотя бы двигаться в этом направлении. Менуэт Тауберт рассматривал как возрождение человека⁵⁷. Красота природы и даруемое визуальное наслаждение одинаково подходили и для сцены, и для самопрезентации придворного. Поэтому в обществе были распространены сольные, презентационные танцы — менуэты, бурре, жиги, куранты и пр. Для начала «большого» XVIII века было характерно рас-

⁵³ Первые публичные балы в саду Ранелаг в Париже прошли во второй половине XVIII века (*Вилье Г.* Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб.: Ред. «Нового журн. иностр. лит.», 1902. С. 82).

⁵⁴ *Richardson A.* An Aesthetics of Performance: Dance in Hogarth's Analysis of Beauty // *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, is essential reading for those involved in the study and practice of dance. 2002. Vol. 20. № 2. October. P. 47, 70.

⁵⁵ Этому, например, посвящен трактат Д. Уивера «Анатомические и механические лекции о танце», исследующий биомеханическое тело как идеал прекрасного (*Weaver J.* Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing. London: Printed for J. Brotherton et al., 1721).

⁵⁶ *Richardson A.* An Aesthetics of Performance. P. 80.

⁵⁷ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. I. P. 128–129.

пространение их во всем обществе — так, на балах Людовика XIV, которым подражали все, первая часть отводилась под поочередное исполнение сольных танцев придворными в порядке, зависящем от их (придворных) ранга, эта половина бала являлась театрализованным представлением общества⁵⁸. Позже, когда из-за падения исполнительского уровня, сложные танцы стали уделом или актеров, или людей, которые, не будучи актерами, изучали танцы для показательных выступлений на балах (порой в надежде, что это поможет их карьере⁵⁹), театрализованная презентация стала обязательной составляющей любого танцевального собрания. Более того, идеи «театральности» и «показательности» находят воплощение и в массовых танцах — контрдансах: для большинства из них характерно наличие в каждой группе людей одной активно танцующей пары⁶⁰. Остальные исполняют мало фигур, или, по большей части, любуются манерой первой пары и сложностью композиции.

В XVIII веке люди искали коды во всем, и в том числе, считалось естественным стремление читать символику тела⁶¹. Здоровое тело было воплощенным проявлением благородного человека. Аристократические требования включали идею здоровья, идеального сложения и гармоничного внешнего вида — то, что по-русски называется «стать»⁶². А танец стимулировал и помогал выработать хорошую осанку, грациозность и элегантность, необходимые для этого⁶³. Многочисленные руководства по изучению танцев, публиковавшиеся в XVIII веке (порой декларируемые как руководства

⁵⁸ Описание такого бала (правда, эпохи Людовика XV) помещено П. Рамо в книге «Учитель танцев» (См. *Rameau P. Le maître a danser*. Paris: Rollin fils, 1748. P. 49–52).

⁵⁹ Многие девушки, которые желали получить место фрейлины, дополнительно занимались с танцмейстерами, которые ставили с ними сольные танцы. Эти танцы исполнялись на придворных балах, чтобы украсить и разнообразить их. Об этом см.: *Thorp J. «So Great a Master as Mister Isaak»: an exemplary dancing-master of late Stuart London // Early Music*. 2007. Vol. XXXV. № 3. P. 436.

⁶⁰ Речь идет только о контрдансах, сочиненных в конце XVII — XVIII веке, так как при сочинении контрдансов в XIX–XXI веках их авторы опирались на иные принципы.

⁶¹ *Хогарт У.* Анализ красоты. С. 129.

⁶² *Richardson A.* An Aesthetics of Performance. P. 47.

⁶³ *Шабалина Т. В.* Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта. С. 278; *Nivelon F.* The Rudiments of Genteel Behavior. Paul Holberton Publishing, 1737.

по изучению танца и стати)⁶⁴ регулярно использовали понятия, свойственные благородному поведению — уверенность в себе и легкость в манерах, — и воплощали их в специфических движениях и позициях тела⁶⁵. «Танцевание» было единственным, что вырабатывало искомую легкость манер, а она, в свою очередь, выражала соответствие природе⁶⁶. Помимо рекомендаций по танцу, в ряде источников XVIII века присутствует информация, характеризующая способы одеваться и использовать предметы⁶⁷. О том, что Тауберт дает описания костюмов, упоминает и Л. Д. Блок⁶⁸.

Танец был одним из способов выработать навыки самопрезентации и сам являлся самопрезентацией⁶⁹. Например, К. Томлинсон в «Искусстве танца» представлял комплекс инструкций по изучению танца и выработке стати, через эти инструкции он побуждал читателя увидеть самого себя как образ, картину, чтобы человек мог удовлетворить зрителя и соответствовать строгой критике⁷⁰. И другие руководства содержат утверждения о ценности танца для самоутверждения, для продвижения в жизни, для произведения хорошего впечатления на окружающих⁷¹. Тауберт считал, что галантный рыцарь, который не демонстрирует свою известность в ходе военных действий и в искусстве, всегда будет являться рыцарем лишь в собственных глазах⁷².

Другими социальными явлениями, воплотившимися в танце, были семейная жизнь и заключение брака. Женщины, по мнению философов XVIII века, — существа легкомысленные и любящие развлечения, а через

⁶⁴ *Nivelon F.* The Rudiments of Genteel Behavior.

⁶⁵ *Richardson A.* An Aesthetics of Performance. P. 67.

⁶⁶ *Ibidem.* P. 72.

⁶⁷ *Шабалина Т. В.* Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта. С. 277.

⁶⁸ *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. С. 124–125.

⁶⁹ Кроме уже приведенного примера с девушками, желавшими быть фрейлинами, можно вспомнить мемуары Екатерины II, в которых она вспоминала, что регулярно занималась с придворным танцмейстером Жаном-Батистом Ланде, и все во дворце считали это достойным делом для Великой Княгини.

⁷⁰ *Tomlinson K.* The art of dancing. London: Printed for the author, 1735.

⁷¹ *Richardson A.* An Aesthetics of Performance. P. 54, 69–70.

⁷² *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 180.

любовь и развлечения они приходят к танцу⁷³. Танец ассоциировался с представлениями о любовной свободе. Примером может быть сатирическая поэма Неда Варда «Танцевальная школа», в которой наивные женщины Чипсайда, приведшие своих дочерей в школу, чтобы поучиться хорошим манерам, попали в обстановку карнавальности, в которой складывались брачные отношения⁷⁴. Танец ассоциировался с охотой, и часто это была охота на брачного партнера. Порой эти идеи выражались буквально. Например, существует контрданс «Свадьба рейнджеров», опубликованный в 1750 году в «Лондонском журнале»⁷⁵. В этом танце сначала дама преследует кавалера, затем — кавалер даму, затем они выполняют действия совместно. Интересно то, что остальные пары остаются зрителями, присутствующими на свадьбе, но ничего не делающими — все время, пока они не переходят в качество активных пар (а в контрдансе любая пара рано или поздно танцует партию активной), они просто стоят, и активные танцующие с ними не взаимодействуют.

В XVIII веке любой спектакль — как спектакль на подмостках, так и тот, который ежедневно разыгрывал любой благородный человек, и даже сыгранный просто с целью наслаждения, — обязательно сопровождался моралью (зачастую выраженной в символах). Танец трактовался авторами романов и пьес, зрителями, исполнителями как пример интриги — он символизировал сложность взаимоотношений и построение общения в социуме (примером может быть таблица из «Анализа красоты» У. Хогарта, где изображено общество, танцующее контрданс)⁷⁶.

В комической драме с ее типичными сатирическими темами городской свободы, карабканья вверх по социальной лестнице, охоты на брачного партнера, социальный танец использовался не только как вставленный для украшения спектакля фрагмент, но и как способ представить смешение рациональных эгоистических интересов и других форм человеческой природы

⁷³ Richardson A. An Aesthetics of Performance. P. 49–50.

⁷⁴ Ibidem. P. 50.

⁷⁵ The London Magazine, Or Gentleman's Monthly Intelligencer. 1750. Vol. 19. P. 88.

⁷⁶ Хогарт У. Анализ красоты. Вклейка на с. 129.

и стремление к наслаждению человека XVIII века. В контексте комической интриги он являл собой понятный символ обыгрываемого комплекта приобретенных умений и капризов фортуны.

Чаще всего такое место отводилось контрдансу, что неудивительно, ведь контрдансы были популярны, отображали все капризы моды и ассоциировались с городским бытом. Контрданс идеально подходил для того, чтобы быть символом и воплощать образ человеческой жизни: 1) это был танец для многих исполнителей (минимум — 6 или 8), в ходе которого все общались и взаимодействовали друг с другом; 2) это был «танец траектории» (в отличие от сольных танцев, ориентированных на демонстрацию техники исполнения), основной акцент при исполнении которого делался на сочетании сложных и простых траекторий и умении мастерски, не помешав другим, пройти свою партию; 3) в контрдансе всегда были активные и пассивные пары — то есть распределение танцующих, позволяющее показать как главных героев, так и второстепенных персонажей⁷⁷.

Значение «изображающего социум танца» позволило контрдансам прожить долгую жизнь на сцене: в XVIII веке ими заканчивалась почти каждая пьеса. Кроме уважения к традиции, в этом присутствовало и морализирующее напоминание о сложности жизни и непредсказуемости фортуны.

Социальная составляющая (танцующая, люди играли в жизнь, исполняли полноценную пьесу) стимулировала сочинение «тематических» контрдансов, к примеру, изображающих представление морески⁷⁸ или китайских придворных⁷⁹. Изобразительные танцы были популярны на балах. Сценические контрдансы делали акцент на сложности и виртуозности исполнения⁸⁰.

⁷⁷ Отождествление контрданса и жизни сохранялось и после XVIII века — например, роман Джейн Остин «Доводы рассудка» построен по принципу котильонов (один из типов контрдансов). Об этом см.: *Wilson C. A. Dance, physicality, and social mobility in Jane Austen's Persuasion // Persuasions: The Jane Austen Journal. 2003. Vol. 25. P. 55–75.*

⁷⁸ *Dubreil P. La Hessoise Darmshtadt. Munich, 1718. P. 25.*

⁷⁹ Танец сочинен в 1779 году французским танцмейстером Дельпешем, показан в рамках международной конференции «all'ungaresca — al español», Rothenfels, 2012, реконструирован Уве Шлоттермюллером.

⁸⁰ *Еремина-Соленикова Е. В. Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой*

Контрданс и в искусстве, и на сцене, и в жизни был, прежде всего, инструментом для изображения чего-либо: в комической драме он мог использоваться для сопровождения финального решения о вступлении в брак, а мог быть только украшением — отражением Двора, социальных амбициозных интриг⁸¹. Был и еще один смысл, который современники видели в контрдансах: социальные танцы ассоциировались с сохранением деревенских нравов, представлялидвигающийся вариант «живописных руин», в них любители старины искали связь с прошлым. Впрочем, сильного распространения эти трактовки танцев не получили.

Выводы к параграфу 1.1

В танцах в XVIII века нашло отражение мировоззрение этого времени. Прежде всего — театральность жизни и требования общества, предъявляемые к образу благородного человека. В танце нашло место и отношение к женщине, и стремление к природности и естественности, как их понимали в XVIII веке. Именно танец был шансом продемонстрировать себя: сольные танцы давали возможность предстать в образе совершенного человека, а групповые (контрдансы) — отразить социальные взаимодействия и связи. Танец помогал выработать стиль, столь необходимую как для самовыражения, так и для представления себя в обществе.

1.2. Танец и бал в российской культуре первой половины XVIII века

К началу XVIII века Россия находилась в состоянии значительной политической и культурной изоляции от Европы. В XV веке, после турецких завоеваний на Балканах, она осталась единственной свободной православной страной. В результате расцвела идея о богоизбранности страны, народа и царя. Российское царство проводило политику, консервирующую традиции —

трети XVIII века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 220–238.

⁸¹ *Richardson A. An Aesthetics of Performance. P. 62.*

отличались быт, одежда, развлечения русских. Женщины высшего общества вели замкнутую жизнь, даже на пирах не показываясь рядом с мужчинами. В такой атмосфере в России не было традиции балов, только посиделки в том или ином кругу. Невозможно отрицать наличие у русских танцев, но свидетельств об их исполнении в высшем обществе до XVIII века крайне мало.

Такое положение не могло существовать бесконечно, поскольку, несмотря на консерватизм, Россия имела контакты с Западной Европой, не была абсолютно изолированным государством. В XVII веке, в правление Алексея Михайловича и, особенно, Федора Алексеевича (старшего брата Петра I) появилась мода на «западное» — западную одежду, обычаи, стихосложение. В это время Россия заимствовала многие культурные явления из Польши, причем на нескольких уровнях сразу: пришли стиль барокко (как в архитектуре, так и в живописи), мода, силлабическое стихосложение. Из Польши при Алексее Михайловиче были заимствованы и танцы. Яков Штелин в середине XVIII века писал, что при царском дворе танцевались «степенные польские танцы»⁸². Видимо, речь идет о каком-то варианте полонеза (Танца Великого). Непонятно, могли ли его исполнять без участия женщин (на Руси на пирах и свадьбах мужчины и женщины сидели в разных палатах), но учитывая, что при Алексее Михайловиче при дворе были и другие явления, нарушающие привычные нормы, например, театр, можно предположить и участие женщин в совместных с мужчинами танцах.

Но все же внедрение танцевальной культуры и танцевальных мероприятий в России связано с именем сына Алексея Михайловича — императора Петра I. Для того чтобы понять, почему Петр активно продвигал в России западную танцевальную культуру, надо понимать условия, в которых он вырос. В 10 лет Петр, совместно с братом Иваном, был помазан на царствование, но реальной власти не имел — ситуация была подобна началу царствования Людовика XIV, только Петр увлекся не танцами, а военным, а потом и корабельным делом. Во дворце процветали интриги, образованием и разви-

⁸² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. С. 149.

тием будущего царя занимались мало — наставник его братьев Симеон Полоцкий был отослан от двора за недостаточную «православность» идей, Петра учили грамоте придворные дьяки, а наукам не учил никто. Младший царь с матерью проживали не в Кремле, а во дворце в Подмоскowie, за его деятельностью наблюдали, но никак не вмешивались. Предоставленный сам себе Петр стал активно посещать немецкое предместье, находившееся неподалеку. Первоначальной целью царя было обучение необходимым для его «потешных» армии и флота ремеслам, но Петру понравился немецкий образ жизни, в том числе и танцевальные вечеринки⁸³. Поэтому позже он активно внедрял этот вид досуга среди подданных. Хотя и распространено мнение, что танцевальные ассамблеи появились только после второго путешествия Петра за границу (1716 год)⁸⁴, существует много свидетельств, что западные танцы прививались в русском обществе раньше⁸⁵. Вдова старшего брата Петра Ивана V, царица Прасковья, хоть и вела в Измайлово подчеркнuto «старорусский» образ жизни, нанимала дочерям учителя танцев (в конце 1690-х — начале 1700-х годов)⁸⁶. Так было положено начало формированию бальной культуры России.

Петр Великий за время своего долгого правления внедрил много принципиально новых традиций. На Руси с XII века развивалась идея «сильного правителя», который имеет единоличную власть, никем не ограничиваемую. Сакрализация царской фигуры и абсолютная власть давали возможность самодержцу менять что угодно. Поэтому политика в России, в том числе и в такой области, как танцевальная культура, сильно зависела от воли монарха. В период с рубежа XVII–XVIII веков по 1762 год (воцарение Екатерины II) — на Российском троне побывало семь императоров, но только трое из них — Петр Великий, Анна Иоанновна и Елизавета Петровна долго правили

⁸³ *Комиссаренко С. С.* Культурные традиции русского общества. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003. С. 125.

⁸⁴ Там же. С. 127.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ *Всеволодский (Гернгрос) В. Н.* История театрального образования в России. Т. 1. (XVII и XVIII вв.). СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1913. С. 202.

и повлияли на танцевальную культуру страны. В книге Шарля Паули «Элементы танца» 1756 года говорилось, что в Петербурге уже спустя четыре недели танцуют то же, что и в Версале⁸⁷. За шестьдесят лет в России танцевальная культура прошла путь к соответствию европейским канонам.

Светские увеселения с танцами начали распространяться с правления Петра I. Но балов в его время было мало, Петр предпочитал ассамблеи — свободные светские собрания, включавшие в том числе и танцы.

Бытует мнение, что Петр I вдохновился идеей ассамблей, побывав во Франции в 1717 году. Однако первые две ассамблеи датируются 1714 годом, сведения о них имеются в «Походных и путевых журналах императора Петра I» того же года. В одноименном документе от 1715 года также значатся две ассамблеи, проведенные Петром I в феврале⁸⁸.

Указ Петра I об ассамблеях «О достоинстве гостевом, на ассамблеях быть имеющем» вышел 25 ноября 1718 года и явился причиной глубинных изменений в сфере досуга горожан⁸⁹. В документе регулировалось поведение гостей⁹⁰. Для женщин стало доступным присутствие на общественных мероприятиях; допускалось посещение ассамблей и для всякого, кто был благообразно одет, исключение составляли слуги и крестьяне⁹¹. Собрания проходили не только в Москве, но и в Санкт-Петербурге⁹². По велению Петра I ассамблеи также стали проводиться в монастырях, что было чрезвычайно диковинно и неслыханно. Местом проведения первой такой ассамблеи стал Донской монастырь, а после они организовывались и в других обителях Москвы⁹³.

⁸⁷ «On dansoit à Peterbourg la même danse qu' on avoit dansée à Versailles il y a quatre semaines». — «Мы танцевали в Петербурге тот же танец, что танцевали в Версале четыре недели назад». (*Pauli C. Elemens de la danse treshumblement dediés à tous ceux de quelque rang et qualité qu'ils soient qui lui font l'honneur de se servir de son instruction et qui frequentent ses leçons pour la danse. Leipsic, 1756. P. 56*).

⁸⁸ *Комиссаренко С. С. Культурные традиции русского общества. С. 127.*

⁸⁹ Там же. С. 128.

⁹⁰ *Елатомцева Т. О первых балах в России [Электронный ресурс]. <http://books.reenactor.ru/?bookid=797> (дата обращения 28.01.2020).*

⁹¹ *Комиссаренко С. С. Культурные традиции русского общества. С. 135–136.*

⁹² Там же. С. 137.

⁹³ Там же. С. 138.

К кругу приближенных Карла Фридриха, герцога Голштинского, жениха Анны Петровны, относился Ф. В. Берхгольц. В своем дневнике он описал, как проводились ассамблеи. Время и место назначались централизованно и оглашались прилюдно⁹⁴. Все придворные Петра I по очереди проводили ассамблеи в своих домах⁹⁵. Для этого, как правило, освобождались четыре комнаты: для танцев, для бесед, для курения и питья спиртных напитков и для игр в шахматы и шашки. За неимением достаточного количества комнат ассамблея могла проходить в одной, о чем пишет Берхгольц: «В комнате, где дамы и где танцуют, курят табак и играют в шашки, отчего бывает вонь и стукотня, вовсе не уместная при дамах и музыке»⁹⁶.

Как правило, ассамблеи проходили зимой. Летом же император проводил праздники в Летнем саду и в акватории⁹⁷. Летний сад также послужил местом проведения празднеств по случаю именин царя и победы в Полтавской битве. «Праздник начинался около пяти часов вечера, после обеда; к этому времени на обширной лужайке сада — Царицыном лугу — выстраивались Преображенский и Семеновский полки; царь угощал солдат, поднося им собственноручно в деревянных чашах вино и пиво. Приглашенные гости должны были добираться до места, как до некоего острова исключительно водным путем — по Неве. Затем, сойдя на берег, принять чарку вина из рук императрицы или ее дочерей. Дальнейшее веселье тоже было сильно регламентировано»⁹⁸.

Петр любил устраивать маскарады, шествия и аллегорические действия и организовывал подобные мероприятия всякий раз, как только тому благоволили обстоятельства. Знаменитый московский маскарад в честь Ништадского мира был дан в начале 1722 года. Одежания гостей подвергались тща-

⁹⁴ Комиссаренко С. С. Культурные традиции русского общества. С. 137.

⁹⁵ Бокова В. Балы и праздники в России. М.: Аргументы и факты, 2000. С. 2.

⁹⁶ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721–1725 // Неистовый реформатор. Ч. 1. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 340.

⁹⁷ Елатомцева Т. О первых балах в России [Электронный ресурс]. <http://books.reenactor.ru/?bookid=797> (дата обращения 28.01.2020).

⁹⁸ Там же.

тельному осмотру со стороны Петра I за некоторое время до начала события; в случае недочетов в костюмах царь обязывал их устранить⁹⁹. Гостям было необходимо носить маски. Есть сведения о том, что 11 февраля 1724 года, в день маскарада, сенаторы проводили очередное заседание, будучи в масках, что представляется курьезным, но типичным для времени. Обществу приходилось принаравливать к новым нормам поведения, манерам одеваться, ведению дел. Маскарады для большинства были тягостными и дорогостоящими, но со временем становились неотъемлемой частью жизни¹⁰⁰.

Племянница Петра Анна Иоанновна, с одной стороны, была воспитана в Москве, в старых русских традициях, а с другой — прожила почти двадцать лет в Курляндском герцогстве. В результате ее культурная политика и личные предпочтения были смесью русских и западных черт и устремлений. И именно в ее правление в России складывается придворное общество с теми культурными и социальными устоями, которые были присущи западным монархиям того времени. Анна любила роскошь, современники отмечали, что ее двор великолепием превосходил все европейские. При Анне в России появилась мода: не только на одежду, но и на литературу, музыку, манеры. При Анне шло активное освоение и изучение Российской империи — экспедиции отправлялись в Сибирь, их материалы ценятся до сих пор, активно пополнялись коллекции Кунсткамеры¹⁰¹.

При Анне в России появились первые постоянные театральные труппы — немецкая и итальянская. Анна учредила и Танцевальную школу (ныне Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). К русскому двору прибыли европейские знаменитости: композитор Ф. Арайя и труппа Ф. К. Нейбер¹⁰². При дворе постоянно ставились оперы и балеты, танцевали в них зачастую кадеты Сухопутного Шляхетного корпуса (*далее в тексте — Корпус*)

⁹⁹ Елатомцева Т. О первых балах в России.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Бердников Л. Свадьбы пели и плясали. Анна Иоанновна как автор и исполнитель // Вестник культурологии. 2013. № 3 (66). С. 158.

¹⁰² Старикова Л. М. Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. 2017. № 3–4. С. 184, 189.

— наследники знатных российских фамилий. При Анне Иоанновне, а не при Петре I, появилось обучение танцам в учебных заведениях — в том же Корпусе, позже — в Морском корпусе. В Академической гимназии (*далее в тексте — Гимназия*) танцы преподавать начали во время Екатерины I¹⁰³.

Придворная жизнь при Анне стала разнообразней. Во-первых, исчезли ассамблеи, то есть собрания без специальной программы, имевшие в своем проведении определенные вольности. Последний раз ассамблея при дворе состоялась в 1739 году¹⁰⁴. Но зато появилась такая форма придворной жизни, как куртаги — собрания при дворе, возглавляемые императрицей, на которых велись беседы и обсуждения¹⁰⁵. Куртаги просуществуют вплоть до конца XVIII века¹⁰⁶, они станут регулярными еженедельными собраниями, не отменявшимися даже в Великий пост.

При Анне Иоанновне активно распространялись балы. При Петре I они обычно включались в последовательность свадеб, теперь же прочно вошли в дворцовый церемониал. Появилась традиция сопровождать танцами важные события — тезоименитство, празднования годовщины коронации, важные религиозные праздники, например, день покровителя России апостола Андрея или день покровителя Петербурга святого князя Александра Невского¹⁰⁷, которая сохранялась вплоть до правления Николая II. Даты, с которыми связывались церемониальные балы во дворце, за два столетия менялись, но сама традиция оставалась нерушимой. На такие балы приглашались дворяне первых пяти или шести классов, иностранные министры¹⁰⁸.

Важной частью культурной жизни при Анне стали маскарады. Их любил еще Петр I, но при первом императоре маскарады были похожим на бедствие, захватывавшее двор и улицы городов, с большим количеством возлия-

¹⁰³ *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц. С. 192.

¹⁰⁴ Запись от 8 июля // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1739 года. СПб., 185?. С. 38.

¹⁰⁵ *Скопцова Е. А.* Куртаги как одна из форм светского придворного общения в России XVIII в. // Вестник Мордовского университета. 2014. № 3. С. 58–62.

¹⁰⁶ Там же. С. 59.

¹⁰⁷ Например, [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1737 года. СПб., 185?. С. 3–4, 10, 13, 20–21, 38, 45, 47.

¹⁰⁸ Там же.

ний. Танцы в петровские маскарады включались мало. В аннинское же время маскарады стали танцевальными, но по-прежнему проводились с необыкновенным размахом и роскошью¹⁰⁹.

Самым известным был маскарад, приуроченный к «Ледяной свадьбе». Князь М. А. Голицын во время пребывания за границей женился на католичке. В глазах православной императрицы это было преступлением. Неизвестно, что случилось с первой женой Голицына. Но в качестве наказания и для утверждения православия Голицына женили на крещеной калмычке, жившей при дворе, и устроили им шутовскую свадьбу. В XVIII веке в Петербурге был очень морозный климат, по Неве зимой ездили на санях, изо льда делали скульптуры. Анна Иоанновна повелела построить для новобрачных Ледяной дом. В нем было все, необходимое для краткосрочного проживания, даже баня. Из ледяных пушек палили, ледяные фонтаны-дельфины изрыгали огонь. В доме не стоял смертельный холод, хотя вряд ли он был натоплен так же, как настоящие дворцы. Свадьба длилась несколько дней, а подготовка к ней — гораздо дольше. Из всех губерний Российской Империи выписали представителей коренного населения, одели их в национальные костюмы, приготовили национальную музыку и пищу. Собрать их пришлось с трудом — в архивах Соляной канцелярии сохранились многочисленные отписки¹¹⁰, что в том или ином селе никто не пляшет и не играет на рожках. Костюмы брались в коллекциях Академии наук. Свадьба (кроме венчания) включала костюмированное шествие, в начале которого новобрачные ехали в клетке на слоне, за ними тянулась вереница представителей разных народностей. На пиру перед императрицей и двором исполняли национальные танцы¹¹¹.

До Петра I театральных представлений практически не было¹¹². Развитие театра показывает уровень развития и светской культуры, и придворного

¹⁰⁹ *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц. С. 177–221.

¹¹⁰ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: Докум. хроника, 1730–1740 / Сост. Л. М. Старикова. Вып. 1. М.: Радикс, 1995. С. 674, 690–692.

¹¹¹ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: Докум. хроника. С. 641–713.

¹¹² *Старикова Л. М.* Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц в петровскую эпоху // Вопросы театра. 2017. № 1–2. С. 141–142.

церемониала. В 1740-е годы неотъемлемой частью последнего стал театр. С этого времени спектакли при дворе (как и балы) могли состояться только в случае, если их посетила императрица, либо наследник престола, либо его жена. Ближе к концу царствования Елизаветы Петровны ситуация изменилась, и придворные развлекательные мероприятия можно было проводить в отсутствие императорской фамилии. Основные события были, как и прежде, связаны с важными датами в жизни двора, но при Елизавете внимание больше уделялось придворному театру и представлениям — итальянским или русским. При Дворе постоянно работала итальянская компания, в которой было много балетных танцовщиков и танцмейстеров — это и Жан-Батист Ланде, и Антонио Ринальди (Фузано), и многие другие. Русские танцовщики, а в правление Елизаветы Петровны русская балетная школа успешно развивалась, также поступали в Итальянскую компанию. Учителя из итальянской компании преподавали при Дворе — этим занимались и Ланде, и Фузано. Позже на должность придворного танцмейстера, учившего фрейлин, стали принимать русских танцовщиков. С 1748 года этим занимался Михаил Литров, танцевавший в итальянской компании. Уровень требований и обучения «рядовых» придворных не известен, но Павла, будущего наследника престола, выучили достаточно хорошо — на балу он «делал антраша a la Façon, попрыгивал и из угла в угол перескакивал»¹¹³.

Также при Елизавете активно развивалась практика обучения русских специалистов в области танца. Традицию, по которой приехавший в Россию иностранный мастер должен был передавать знания русским ученикам, ввел Петр I. В области танца это начало развиваться при Анне Иоанновне, когда Ланде открыл Танцовальную школу для русских детей, а при Елизавете Петровне практика подготовки учеников стала нормой и у танцмейстеров в учебных заведениях¹¹⁴.

¹¹³ Порошин С. Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича, наследника престолу Российского. СПб., 1844. С. 224–225.

¹¹⁴ Лещинский А. А. Танец в системе обучения актера в России в XVIII веке // Театр. Жи-

Развивалась и культура балов. Балы стали играть заметно меньшую роль в придворной жизни. Церемониальные балы проводились реже, чем при Анне Иоанновне. В камер-фурьерских журналах подробно описываются обе-ды, посвященные разным событиям, достаточно подробно — театральные представления, а информация о балах ограничивается подчас одной строкой «а пополудни в обыкновенное время был бал»¹¹⁵. Если куртаги и театральные представления действительно проводились на регулярной основе, то балы назначались от случая к случаю. Например, в 1749 году было всего 8 придворных балов¹¹⁶. Но активно проводились балы частные. В отличие от жизни императрицы, жизнь придворных не записывалась в журналы, так что о ней можно судить лишь по мемуарам. Но и имеющиеся данные показывают, что подданные императрицы активно танцевали. К примеру, Елизавета Петровна регулярно ходила на балы с ее ближайшим окружением¹¹⁷. А Екатерина II в своих записках отмечала, что в честь ее свадьбы практически все придворные стали активно давать балы¹¹⁸.

Изменилась и свадебная традиция. Если при Петре I были свадебные балы, то при Елизавете в подробных описаниях свадеб, дававшихся во дворце, танцам отведена относительно скромная роль. И в завершении первого, и в завершении второго дня в камер-фурьерских журналах писалось, что «после стола были танцы в галерее». То есть танцы все еще являлись обязательной частью свадьбы, но уже не играли важной роли¹¹⁹.

При Елизавете активно развивалась культура маскарада — и публично-го, и придворного. Так, итальянский антрепренер Локателли, построив в Мо-

вопись. Кино. Музыка. 2009. № 3. С. 166–167.

¹¹⁵ См., напр., запись от 30 ноября 1756 // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1750 года. СПб., 1857. С. 127.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Например, в 1755 году императрица «выход имела» на частные балы 25.01, 22.02, 26.02, 28.02. (См.: [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года. СПб., 1857. С. 15, 23, 25).

¹¹⁸ *Екатерина II*. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1907. С. 73.

¹¹⁹ *Алякринская М. А.* Танец как элемент государственной политики в русской культуре первой половины XVIII века // *Управленческое консультирование*. 2012. № 1. С. 208.

скве театр, чтобы поправить свое финансовое положение, попросил разрешение на устройство публичных маскарадов¹²⁰. Большинство маскарадов в Петербурге и Москве (в зависимости от того, где в это время жила императрица со двором) проводилось во дворце, хотя по сути, количеству посетителей и способу получения билетов они были публичными. Официальное объявление о маскараде делалось накануне или за несколько дней, но изредка, когда императрица хотела видеть какие-то особые маски, о них сообщали заранее, чтобы участники успели подготовить костюмы.

В маскараде могли принять участие любые лица дворянского сословия, но малолетних детей брать запрещалось¹²¹. Билеты на маскарад получались в придворной конторе, в некоторые учреждения (например, в Корпус) посылалось уведомление, составлялись списки желающих, по которым и проходили¹²². Велся строгий учет, например, про маскарад 10 сентября 1755 года написано, что «всех было 935 персон, а в раздаче было билетов 1622; за тем не явилось 687 билетов»¹²³. Во дворец прибывали к строго оговоренному подъезду маскированными, в сенях стояли дежурные офицеры, перед которыми маски снимались, чтобы можно было удостовериться личность. Стандартное описание масок гласит: «Съезжаться пополудни в 7-м часу, в приличных масках, а в платье, кто в каком похочет, только кроме пилигримского, и арлекинского, и непристойных деревенских, и не иметь при себе никакого оружия, то есть сабель, кинжалов и прочего, под опасением штрафа; при том же дамским персонам быть на самых малых фижбейнах и не иметь киординаров, то есть, чтоб волосы по спине попущены не были»¹²⁴. Но иногда вводились специальные требования, например, «и при том, что все были в баутах, которые бы были до самой маски, чтоб щек и шеи не было видно»¹²⁵.

¹²⁰ Чежина Ю. И. К истории русского маскарада середины — второй половины XVIII столетия: традиции и новации // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Сер. 2. 2009. Вып. 3. С. 142.

¹²¹ Там же. С. 143.

¹²² Там же.

¹²³ 10 сентября 1755 года // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года. СПб., 1857. С. 88.

¹²⁴ 18 января 1755 года // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года. СПб., 1857. С. 11.

¹²⁵ 14 декабря 1751 года // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года. СПб., 185?. С. 122.

В 1745 году маскарады были сделаны регулярными, но чаще все-таки шли по неравномерному графику. Проводились они в основном в январе и феврале — в период между Рождественским и Великим постами¹²⁶. Это хорошо соотносилось с народным календарем: в зимнее время сельскохозяйственные работы отсутствовали, зато шли многочисленные гуляния. В правление дочери Петра I закрепились традиции, что именно период с января по март был основным временем проведения балов¹²⁷.

Маскарады при Елизавете Петровне шли всю ночь: гости собирались около 8 часов вечера и разъезжались утром. Из развлечений основным были танцы: в залах можно было потанцевать под несколько оркестров, в галереях стояли ломберные столы. Ужин зависел от статуса приглашенных: обычные гости довольствовались буфетом, где брали блюда самостоятельно, персоны, принадлежавшие к первым четырем классам, обедали в особой зале, в присутствии императрицы¹²⁸.

Маскарады были чем-то средним между танцевальным вечером и театрализованным представлением. Это было особенно заметно при Петре I, в момент интеграции этой культуры в русские традиции. При нем маскарады или были стихийными, когда по Москве гуляла компания всешутейшего и всепьянейшего собора, или публичными, которые ограничивались тем, что маски по пушечному выстрелу собирались на Троицкой площади в Петербурге, укрытые плащами. Под барабанный бой по сигналу императора плащи сбрасывались, и все видели до тысячи масок, поставленных живописными группами, по номерам. Через некоторое время, когда все желающие изучили маски, следовал торжественный пир¹²⁹.

¹²⁶ *Чежина Ю. И.* К истории русского маскарада. С. 143.

¹²⁷ *Алякринская М. А.* Танец как элемент государственной политики. С. 210.

¹²⁸ *Манкевич И. А.* Праздники в стиле барокко: «Веселящийся» Петербург в эпоху императрицы Елизаветы Петровны // Вестник СПбГУКИ. 2004. № 1. С. 68; *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Рождение «русского для представлений трагедии и комедии театра» // Вопросы театра. 2019. № 1–2. С. 240.

¹²⁹ Компания Машкарада в С.-Петербурге 1723 году // Юность державы. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 179–196; *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских сто-

В правление Анны Иоанновны маскарады были обязательной частью официальной придворной жизни, туда являлись по указу в определенном костюме¹³⁰. Следующая императрица допустила в маскарады не только ближайший круг, но и «всех желающих дворян», а также, изредка, представителей других сословий, например, купцов, однако разным сословиям предписывалось веселиться в разных помещениях¹³¹. Появилась возможность для самовыражения в моде на маскарадные платья¹³².

Петровские маскарады во многом смыкались с русской традицией святочного ряженья. Это проявлялось и в костюмах, и в поведении участников, поощряемых государем, который в таких действиях активно участвовал. Маски надевались по святочной традиции, чтобы стать кем-то иным, примерить на себя новую роль и личину¹³³. Во время Анны Иоанновны святочная линия, несмотря на любовь императрицы к российским традициям, ослабевала. Двор ориентировался на венецианский карнавал¹³⁴. При Елизавете Петровне в придворных маскарадах ярче проявляются черты европейского карнавала, когда маску надевают, чтобы стать никем, неузнанным, одним из толпы¹³⁵.

В течение первой половины XVIII века в русском обществе расцвела танцевальная, бальная культура. От первых ассамблей «по принуждению» до эпохи, когда большие маскарады «для всего дворянства» и балы, даваемые всеми желающими, стали нормой, прошло всего около пятидесяти лет (два поколения, в том числе и два поколения на троне — Анна Иоанновна и Елизавета Петровна были двоюродными сестрами).

Танец стал неотъемлемым элементом жизни высшего общества России XVIII века и не просто находил отражение в мировоззрении эпохи, но пере-

лиц в эпоху Елизаветы Петровны. С. 242.

¹³⁰ *Чежина Ю. И.* К истории русского маскарада. С. 146.

¹³¹ *Алякринская М. А.* Танец как элемент государственной политики. С. 210–211; *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. С. 244.

¹³² *Чежина Ю. И.* К истории русского маскарада. С. 146.

¹³³ Там же. С. 140, 147.

¹³⁴ Там же. С. 146.

¹³⁵ *Манкевич И. А.* Праздники в стиле барокко. С. 62.

давал его в наиболее полной мере. Восприятие жизни как театра и праздника, появление языка символов, стремление предстать не тем, кем являешься в реальности, проявление благородства происхождения и образованности, выраженных в умении красиво двигаться и держать себя — все эти стороны мировоззрения и этикета XVIII века транслировались посредством танца.

Выводы к параграфу 1.2

Начало развитию танцевальной культуры в России положил Петр I, в правление которого широкое распространение и влияние на развитие танца получили ассамблеи. Благодаря им женщины стали допускаться на общественные мероприятия, а общество в целом освоило светские манеры обхождения, разговора, выбора одежды. Петр I ввел и маскарады, балансировавшие между театральным представлением и формой досуга. При нем это были увеселительные действия, проходившие с большим размахом, при Анне Иоанновне они сделались более танцевальными, не теряя роскошества, а в эпоху Елизаветы Петровны пережили расцвет, приобретя масштабность за счет допуска широкого круга лиц и вобрав в себя черты венецианского карнавала.

Характерное для петровской эпохи проведение исключительно свадебных балов, где танцевальная часть считалась обязательной, во время правления Анны Иоанновны сменилось проведением балов, сопутствовавших важнейшим придворным событиям. При Елизавете Петровне традиция свадебных балов сохранилась, а значение специфических танцев для церемонии уменьшилось. У обеих императриц были свои предпочтения относительно увеселительных мероприятий: при Анне Иоанновне прекратили давать ассамблеи, зато появились куртаги; Елизавета Петровна любила частные балы, регулярно принимая в них участие.

Скорость развития танцевальной культуры в России, начиная с рубежа XVII и XVIII веков и до 1762 года, является беспрецедентно высокой. Россия за шесть десятилетий прошла путь, который начался с полного отсутствия европейских влияний и привел к высочайшим европейским стандартам.

Выводы к главе 1

Человек эпохи Просвещения сопоставлял себя с Создателем и считал себя вправе распоряжаться собственной жизнью и улучшать жизнь общества. В танце человек представал лучшей версией себя, активным и полным жизни. Танец XVIII века был тесно связан со сценой и неизменно воспринимался как театральное представление. основополагающими для понимания связи танца и эстетических исканий XVIII столетия явились понятия прозаический и поэтический танец Готфрида Тауберта. Прозаический танец отвечал за навык преподносить себя и изысканно двигаться в повседневной жизни, становясь инструментом достижения человеческого идеала. Поэтический танец, являясь продолжением танца прозаического, был как презентацией исполнителя в рамках балов, так и отражал остросоциальные темы и настроения.

До начала рассматриваемого столетия Россия не поддерживала активных контактов с Западной Европой в области культуры, а традиции проведения досуга, испытывая ограничивающее влияние церкви и царя, были консервативными. Период от рубежа XVII–XVIII веков до 1762 года примечателен беспрецедентным развитием бальной культуры в России — от появления первых западных танцев до их исполнения на уровне высочайших европейских канонов. Первые ассамблеи проведены в 1714 году. В целом организация ассамблей и поведение участников были строго регламентированы указами Петра I. Маскарадам при Петре I было присуще малое количество танцев, но в это же время получили распространение балы, которые чаще всего были свадебными. А культурная политика и личные предпочтения Анны Иоанновны — это синтез русских и западных черт, что было обусловлено средой, в которой она формировалась. В эпоху ее правления исчезли ассамблеи — проведение последней датируется 1739 годом. Появились и получили широкое распространение куртаги. Регулярно проводились балы, и появилась традиция сопровождать танцами празднование важных дат. Частные балы стали характерной чертой правления Елизаветы Петровны. Маскарады при-

обрели большую танцевальность. На данные мероприятия при Елизавете Петровне допускался более широкий круг публики. Таким образом, за первую половину XVIII века бальная культура не только заняла важное место в русском обществе, но и получила существенное развитие.

ГЛАВА 2. БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА¹³⁶

2.1. Полонез (Танец Польский)

Основу танцевальной культуры страны или эпохи составляют танцы и люди, их исполняющие. Россия, в начале XVIII века воспринявшая европейскую танцевальную культуру, переняла многие идеи у тех стран, с которыми поддерживала отношения, и откуда приезжали преподаватели танцев: из прибалтийских земель, традиционно населенных немцами, из самих немецких земель, из Голландии и Франции. Поэтому российский танцевальный репертуар был похож на репертуар этих стран. Однако существовали и национальные особенности.

В России в первой половине XVIII века был популярен полонез. При-

¹³⁶ В главе использованы результаты научных работ, выполненных автором диссертации лично или в соавторстве и опубликованных в следующих статьях: *Еремина-Соленикова Е. В.* Старинные бальные танцы. Новое время. СПб.: Планета музыки, 2010. 252 с.; *Еремина-Соленикова Е. В.* Английские контрдансы на ранних этапах своего развития // Материалы третьей конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. 6–7 февраля 2010 г. СПб.: КультИнформПресс, 2011. С. 24–64; *Еремина-Соленикова Е. В.* Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 220–238; *Еремина-Соленикова Е. В., Филимонов Д. А., Стратилатов Б. Г.* Был ли танец гротфатер известен при дворе Петра I? // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 70: Петровское время в лицах–2013: К 400-летию Дома Романовых (1613–2013). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 159–161; *Еремина-Соленикова Е. В.* Об источниках изучения русского танцевального искусства первой четверти XIX в. // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 154–166; *Еремина-Соленикова Е. В.* Танцы петровского времени // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 73: Петровское время в лицах–2014: К 300-летию победы при Гангуте (1714–2014). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 181–187; *Еремина-Соленикова Е. В.* Танцы, посвященные Петру Первому // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 101: Петровское время в лицах–2019. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 130–132; *Еремина-Соленикова Е. В.* Полонез в России и Германии в первой половине XVIII века // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб., 2019. С. 294–299; *Еремина-Соленикова Е. В.* Русские национальные танцы при императорском дворе в первой половине XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 107: Петровское время в лицах–2020. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. С. 229–234; *Еремина-Соленикова Е. В.* Немецкие танцы при дворе Петра I // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 109: Петровское время в лицах–2021: К 300-летию заключения Ништадского мира и создания Российской империи (1721–2021). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. С. 148–152.

вычная для нас форма названия — это поздний вариант XIX века, в XVIII веке его называли Танец Польский или просто Польский. Большинство упоминаний о полонезах в России дают мемуары, по этим источникам можно выделить отдельные черты танца. Церемониальные полонезы на свадьбах в петровское время танцевались в три или пять пар, причем состав этих пар был строго регламентирован, а перед ними выступал церемониймейстер. Это позволяет предположить, что данные танцы содержали фигуры (если бы речь шла о привычном для XIX века чинном проходе колонны, участие церемониймейстера было бы не нужно). Не исключено, что данные фигуры не были сложными — ибо их предполагалось исполнять родителям женихов и невест на свадьбах¹³⁷, то есть людям, систематически не обучавшимся танцам. У Берхгольца, который описал эту традицию, есть много упоминаний о полонезе как о свадебном танце (но к ним не прилагалось ни схемы, ни подробностей) и (меньше) как о танце на ассамблеях и праздниках¹³⁸.

Другое упоминание — это полонезы, из которых состоял один из балов на свадьбе Петра III и Екатерины II¹³⁹. Описание танца было настолько необычно, что некоторые исследователи считают, что речь шла о кадрилиях, исполнявшихся на музыку полонеза (что технически возможно)¹⁴⁰. Тем более что в записках С. А. Порошина отмечено, что 21 октября 1765 года на придворном балу танцевали «польский в четыре пары с шеном»¹⁴¹. Танец в квадратном сете обязательно включает фигуры, взаимодействие между парами.

О стиле исполнения полонезов можно судить только по косвенным источникам, так как ни одного описания не сохранилось. Русский «Польский» отличался от его современника — польского «Танца Великого». Как отметил

¹³⁷ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Юность державы. Ч. 2. С. 236–238.

¹³⁸ Вознесенский М. В. Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца. [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

¹³⁹ Екатерина II. Записки императрицы Екатерины II. С. 71.

¹⁴⁰ Мнение Зои Ольденбург, приведено в: *Ćwięka-Skrzyniarz R. Polonaise. Story of a dance.* N. Y., 2002. P. 189.

¹⁴¹ Порошин С. А. Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества. С. 471.

М. В. Вознесенский: «Сравним высказывания о нем [в 1697 г. — Е. Е.-С.]: русский автор — “сам его величество танцевал польский”; старшая курфюрстина — “мы исполнили русские танцы, которые я предпочитаю польским”. То есть танец, который для членов российского посольства являлся “польским”, курфюрстина таковым не считала. Оригинальная трактовка польского вероятно сохранялась в 1720-х годах, так что некоторые иностранцы, в частности принцы Гессенские, танцующие другие более сложные танцы “довольно хорошо”, будучи в 1723 году при русском дворе в Петербурге со сравнительно простым “польским никак не могут совладать”»¹⁴².

В России полонезы часто включали в себя фигуры. Хотя уже в петровское время могли танцеваться полонезы на двенадцать пар, как танец-шествие (при такой форме фигуры могли и отсутствовать)¹⁴³. У Берхгольца сохранилось упоминание прыжков в полонезе¹⁴⁴. Иностранцы мало помогают в восстановлении формы русского полонеза.

В Польше, на родине танца, описаний не сохранилось, а упоминания в газете «*Kurier Polski*», издававшейся в Варшаве, позволяют установить, что это был церемониальный танец, медленный (что отличало его от «прыгающего» полонеза при Петре I), представлявший собой шествие, во главе которого шла самая статусная из присутствующих пар (даже королевская)¹⁴⁵.

В Германии, куда полонез попал в начале XVIII века, он упоминался в трудах некоторых танцмейстеров, в том числе и в масштабной книге Г. Тауберта, который работал в Лейпциге, столице Саксонии, тесно связанной с Польшей династическими узами. Тауберт писал, что в Данциге все танцуют только польские танцы¹⁴⁶. Он приводил описание шага полонеза,

¹⁴² *Вознесенский М. В.* Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

¹⁴³ *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Юность державы. Ч. 2. С. 93.

¹⁴⁴ Там же. С. 360.

¹⁴⁵ *Ćwięka-Skrzyniarz R.* Polonaise. Story of a dance. P. 78–86.

¹⁴⁶ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 39 (здесь и далее указываются ссылки на страницы в оригинальном издании Тауберта. В английском переводе, выполненном

который соотнес с па-де-бурре: «Хотя основное па-де-бурре всегда состоит из двух шагов, оно может быть выполнено двумя способами: или два деми-купе и один простой шаг <...> Второй [способ] используется чаще в польских, чем во Французских танцах»¹⁴⁷. Учитывая описание деми-купе, данное у Тауберта, этот шаг можно трактовать как небольшое плие с глиссированием ноги вперед, так что при переносе веса ноги распрямлялись, а затем следовало аналогичное движение с другой ноги и шаг вперед.

Вторая важная для понимания темы немецкая книга принадлежит К. Хенцелю¹⁴⁸, который, как и Тауберт, работал в Лейпциге. Хенцель посвятил полонезу в своей работе¹⁴⁹ пятнадцать страниц. Он отмечал, что специфических фигур для полонеза, как для менуэта, нет — здесь танцуются ведения, деления пар и прочее. Но зато автор дал подробное описание шагов этого танца. Основной шаг он представил как «плие-глиссе-глиссе-шаг»¹⁵⁰. Шаг в сторону — это «шаг-закрыть-шаг»¹⁵¹. Хенцель допускал использование французских шагов — баллоне, контрато, батманов. Очень необычными являются описанные им шаг с ударами каблуками («удар-шаг-шаг»)¹⁵² и шаг с батманом, напоминающий «голубец» из более поздних танцев¹⁵³. Р. Цвейка предполагал, что в танце, известном Хенцелю как «Танец Польский», сочетались элементы полонеза и прото-мазурки, которые на то время еще не разошлись окончательно и дополняли друг друга (здесь стоит вспомнить упоминание прыжков у Берхгольца). Также, по мнению исследователя, возможно, что Хенцель добавил в описание французские шаги, чтобы придать танцу более светский характер¹⁵⁴. В середине XVIII века полонезы были настолько

Тильденом Расселом, оригинальные номера страниц отмечены в тексте, что позволяет легко найти нужный фрагмент как в переводе, так и в оригинале).

¹⁴⁷ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 734.

¹⁴⁸ *Hänzel C. G.* Allerneueste Anweisung zur Moral. Leipzig, 1755.

¹⁴⁹ *Ibidem.* S. 138–156.

¹⁵⁰ *Ibid.* S. 140–141.

¹⁵¹ *Ibid.* S. 142.

¹⁵² *Ibid.* S. 146–147.

¹⁵³ *Ibid.* S. 148–149.

¹⁵⁴ *Ćwięka-Skrzyniarz R.* Polonaise. Story of a dance. P. 330–333.

популярны, что писались специальные конструкторы мелодий в форме таблиц для создания новых полонезов (так же как были аналогичные конструкторы менуэтов и контрдансов, самых распространенных танцев эпохи)¹⁵⁵.

Но описаний этого танца практически нет, по-видимому, из-за процессионного характера большинства вариантов¹⁵⁶, предполагавшего, что фигуры ведущая пара подбирает «на ходу». До нашего времени сохранились всего две схемы полонеза, зафиксированные не позже начала 1760-х годов: у К. Хенцеля и у А. Винтершмидта. Оба варианта близки между собой и фиксируют сходную последовательность фигур. Видимо, речь идет о локально существовавшей традиции.

По описанию Винтершмидта реконструкция танца выглядит следующим образом¹⁵⁷. В качестве шага здесь предложено па-де-бурре, в «классическом» варианте, без плие перед вторым шагом. Количество тактов не указано, так как зависит от количества пар.

1-я фигура. Вначале все танцующие стоят парами в кругу, первая пара обходит круг, все остальные присоединяются и следуют за ней, формируя колонну.

2-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан» — кавалеры уходят по кругу направо, дамы налево. У противоположной стены, откуда начиналось движение колонны, пары снова встречаются и идут колонной вверх.

3-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан», но при этом кавалеры уходят по кругу налево, дамы направо, проходя перед своими кавалерами. У противоположной стены, откуда начиналось движение колонны, пары встают в колонну — кавалер напротив своей дамы. Придя на свое место, все делают оборот на месте наружу. Первая пара, начинавшая танец, оказывается первой от данной стены.

¹⁵⁵ *Kirnberger J. P.* Der allezeit fertige Polonaisen und Menuettencomponist. Berlin, 1767(8).

¹⁵⁶ *Ćwięka-Skrzyniarz R.* Polonaise. Story of a dance. P. 78–86.

¹⁵⁷ *Winterschmid A. W.* Kurze und leichte Anweisung. Altdorf, 1758. S. 56. Видео реконструкции танца размещено в интернете: <https://youtu.be/3JxOIQT6Vvk> (дата обращения: 17.05.2021).

4-я фигура. Первая пара начинает кружение, постепенно продвигаясь вниз, — за правую руку кружится со своим партнером, за левую — с партнером противоположного пола из второй пары, снова за правую со своим, за левую с чужим из третьей пары и так далее, пока не окажется в конце колонны. Аналогичную партию танцуют все остальные пары.

5-я фигура. Первая пара, вновь оказавшаяся в начале колонны, сходится, берется за две руки в «лодочку» и скользит вниз по колонне до места последней пары. Остальные по очереди повторяют фигуру.

6-я фигура. Первая пара соединяется в променадную позицию, кружится на месте, поворачиваясь внутрь колонны, проходит через вторую пару и двигается по кругу. Все остальные повторяют эту фигуру.

7-я фигура. Колонна перестраивается в цепочку, первая дама подает руку второму кавалеру и так далее.

8-я фигура. Первый кавалер встает на месте, и вся цепочка заматывается вокруг него лицом к ведущему.

9-я фигура. Все поднимают руки, и первый кавалер выходит через арки, вытягивая за собой остальных. Цепочка идет по кругу и встает в новый вариант колонны — первая пара напротив последней, вторая — напротив предпоследней и так далее.

10-я фигура. Пары танцуют шен с визави. После этого в парах танцуются аллеманд.

Используемая последовательность фигур имеет ряд особенностей. Танец начинается с движения всей колонны — используются фигуры, которые позже станут самыми типичными для полонезов XIX века: круг по залу, «фонтан» (дамы направо, кавалеры налево, описывают круг по залу и вновь объединяются в колонну). В XVIII веке (во второй половине) тот же принцип движущейся колонны использовался и в других танцах (например, в грессфатере), то есть был хорошо известен.

Далее идет часть со стоящей колонной: пары выстраиваются так, что партнеры стоят друг напротив друга и, начиная с первой пары, исполняют

разные фигуры, построенные на взаимодействии активной и пассивной пар. После окончания каждого проведения (однократное повторение фигуры) активная пара с первого места перемещается на место последней. Этот принцип характерен для английских контрдансов.

После этого колонна снова начинает двигаться и перестраивается в цепочку. Фигура для этого представлена одна, хотя и очень интересная — вся цепочка заматывается в клубок вокруг ведущего, затем руки поднимаются, ведущий проходит через клубок и вытаскивает всех за собой. Цепочечные танцы в начале XVIII века были популярны как в России, так и в Германии. В народной культуре они сохранились до настоящего времени.

Далее цепочка замыкается в круг и сплющивается в новый вариант колонны, в котором танцующие стоят пара напротив пары. Подобное построение характерно для французских контрдансов. Они исполнялись в каре четырьмя парами, стоящими по сторонам квадрата, или в «сплюсненном каре», где две пары стоят напротив двух. В XIX веке в России такие танцы будут называть русскими или немецкими кадрилями. Танцующие в этом полонезе исполняют часто используемые во французских контрдансах элементы — шен и аллеманд.

Таким образом, в рамках одной схемы используются четыре варианта построения, объединяются элементы характерных танцев своего времени.

То, что такой принцип был возможен, важно для изучения российской танцевальной истории. В 1791 году для знаменитого бала Григория Потемкина, проводившегося в Таврическом дворце, танцмейстер Ле Пик сочинил кадрили (так назывался тип показательного выступления, а не тип танца) под мелодию полонеза Осипа Козловского «Гром победы, раздавайся!» со стихами Г. Р. Державина¹⁵⁸. Благодаря более раннему немецкому танцу можно предположить, как выглядела эта кадрили, про которую говорилось, что ее участники исполняли элементы разных танцев. Можно ли считать, что по-

¹⁵⁸ Вознесенский М. В. Польский, Полонез [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

добным образом танцевались популярные, но не дошедшие до нас полонезы в России? Пока для этого нет никаких оснований.

Выводы к параграфу 2.1

Полонезы были одними из первых европейских танцев, проникшими в Россию в конце XVII — начале XVIII века, причем нет данных, позволяющих однозначно утверждать, что они были перенесены именно с территории Польши. Такое предположение выглядит наиболее вероятным, учитывая, что уже во время Великого посольства участвовавшие в нем русские хорошо исполняли эти танцы. В дальнейшем полонезы закрепились в русском танцевальном репертуаре. В первой половине XVIII века в России исполнялись разные варианты этих танцев — как шествия, так и композиции на определенное число пар. Сравнение с западными источниками позволяет предположить, что в последнем случае в полонезы могли привноситься фигуры из другой группы танцев — контрдансов.

2.2. Менуэт

Менуэт — самый известный танец XVIII века. Это столетие называют «веком менуэта» аналогично тому, как XIX век называют «веком вальса». Менуэт не только прожил долгую жизнь (другие танцы начала XVIII века были в моде не более двух-трех десятилетий), но и проявил себя в разных качествах — и как церемониальный танец, открывавший бал, и как учебная композиция. В последнем варианте он просуществовал вплоть до рубежа XIX и XX веков, и многие танцмейстеры указывали на менуэт как на упражнение, ориентированное на выработку стати и точности движений¹⁵⁹.

Менуэт начал свою долгую жизнь во Франции. Первые упоминания

¹⁵⁹ Главы, посвященные менуэту, есть, например, в учебниках конца XIX века: *Клемм Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпанементом музыки. М.: Типография Н. Ф. Савича, 1873. 76 с.; *Чистяков А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях. СПб.: Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. 189 с.

о нем относятся к 1660-м годам, тогда публикой он был воспринят лишь как очередная хореография, например, аббат М. де Пюр пренебрежительно отзывался о менуэте как об одном из новых танцев, который был «ничем иным, как замаскированной версией старых танцев и игрушкой танцующих мастеров»¹⁶⁰. Первая известная музыка с названием «менуэт» появилась во Франции во второй половине XVII века, это три пьесы, сохранившиеся в «Манускрипте Бауина»¹⁶¹. Эти менуэты исполнялись в очень быстром темпе: Иоганн Кунау описывал его как «довольно скорый» (*ziemlich schnell*), а Шарль Массон как «самый быстрый из всех танцев на трехдольную музыку»¹⁶². Первая хореография с таким названием встречается в манускрипте Андре Лорана 1688 года¹⁶³, где записан типичный английский контрданс «Английский менуэт господина герцога Бургонского», также в этом манускрипте приведено самое раннее краткое описание шага менуэта — он занимает два такта трехдольной музыки¹⁶⁴. В 1690-х годах во Франции¹⁶⁵ появляются три типа танца, исполняемых под музыку менуэта: это специально сочиненный танец на двух и более исполнителей¹⁶⁶, английский контрданс под музыку менуэта¹⁶⁷ и так называемый простой менуэт (*Le Menuet Ordinaire*), который будет в дальнейшем чаще всего фигурировать под названием «менуэт» — это была хореография, включавшая в себя выход, танец по траектории буквы Z,

¹⁶⁰ *Sutton J.* The Minuet: An Elegant Phoenix // *Dance Chronicle*. 1985. № 3/4. P. 131.

¹⁶¹ *Ibidem*. P. 127.

¹⁶² *Ibid.* P. 131.

¹⁶³ *Ibid.* P. 127–128.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Feuillet R.-A.* Chorégraphie ou l'art de d'écrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses. Ouvrages tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1700. 106 p., об этом см.: *Филимонов Д.* Нотированные танцы французского барокко до 1700 года // *Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы.* СПб.: КультИнформПресс, 2014. С. 32; *Sutton J.* The Minuet: An Elegant Phoenix. P. 127.

¹⁶⁶ См., напр., *Menuet d'Alcide (Lancelot F.* La belle dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995. Paris: Van Dieren, 1996. P. 107).

¹⁶⁷ См., например, *Le Menuet de la Reine (Feuillet R.-A.* Recueil de contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent failement les apprendre sans le secours, d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissanse de la chorégraphie. Paris, 1706. P. 89–94).

кружение за правую и левую руки, снова движение по Z, кружение за две руки и финал¹⁶⁸.

Основные версии происхождения менуэта изложила Джулия Саттон в своей статье 1985 года и там же проанализировала аргументы каждой версии: 1) менуэт — это танец, выросший либо из гальярды XVI и XVII веков, либо из куранты — парных танцев с использованием комбинаций шагов, для выполнения которых требовалось шесть долей (иногда в гемиоле); 2) менуэт был французским народным танцем, перешедшим в танцзалы знати, возможно, источником форм менуэта является *branle à mener de Poitou* (танец для любого количества танцоров). В этом бранле используется фигура «волнистая или змеиная линия», которая позже перешла в фигуру Z (оборотную S). Также этот танец связывают с более ранним бранлем из Пуату, описанным у Арбо и де Лоза; 3) менуэт был сочинен Люлли как социальный танец, впервые представленный на суд Людовика XIV, или как сценический танец, впервые исполненный в «Балете Ночи» 1653 года и «Балете Времен» 1654 года, откуда он распространился, быстро завоевав бальные залы¹⁶⁹. Д. Саттон, хотя сама и склоняется к версии итальянского происхождения менуэта, отмечает, что ни доказать, ни опровергнуть ни одну из гипотез на данный момент нельзя. Если не найдутся новые источники, вопрос о происхождении менуэта останется открытым¹⁷⁰.

С уверенностью говорить о менуэте во Франции можно с 1690-х годов. В период формирования у менуэта не было определенного места в бальном церемониале. Однако к 1720-м годам, оно появилось. Это видно из описания Пьера Рамо, данного им в главе «О церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском Балу» книги «Учитель танцев»¹⁷¹. Согласно тексту, в самом начале все, начиная с Короля, попарно ведут цепочки бран-

¹⁶⁸ См., напр., *Rameau P. Le maître a danser*. Paris, 1725. P. 83–91.

¹⁶⁹ *Sutton J. The Minuet: An Elegant Phoenix*. P. 131–132.

¹⁷⁰ *Ibidem*. P. 142.

¹⁷¹ *Деркач М. О церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском Балу. Перевод главы XVI из книги Пьера Рамо «Учитель танцев»* [Электронный ресурс]. URL: <http://old.hda.org.ru/lib/40/> (дата обращения: 17.05.2021).

лей, потом в тех же парах в той же последовательности начинают гавот. «Сейчас после бранлей танцуется менуэт. Потому после того, как Король станцевал первый менуэт, он садится на свое место... После этого Принц, который должен танцевать <...> идет туда, где находится Королева или Первая Принцесса, они вместе <...> танцуют менуэт и после менуэта <...> реверансы <...> После этого Сеньор делает очень глубокий реверанс Принцессе, покидая ее, поскольку он не провожает ее к Королю. В то же время он делает <...> реверанс Принцессе или Даме, которая в свою очередь должна танцевать, для того, чтобы пригласить ее на танец и на этом же месте ждет ее <...> Потом они <...> танцуют менуэт, в конце менуэта обычно делаются реверансы, кавалер делает один реверанс назад, покидая даму, и уходит на свое место, а Дама соблюдает тот же церемониал для того, чтобы пригласить другого Принца, что и продолжается последовательно до конца»¹⁷².

К 1720-м годам менуэт занял важное место — танца, открывающего бал, исполняемого разными парами по очереди (традиция начинающего бранля в источниках после книги П. Рамо не фиксируется). В таком качестве менуэт предстает в западноевропейских странах на протяжении почти всего XVIII века, а кое-где (например, в Англии) эта традиция сохраняется вплоть до 1820-х годов¹⁷³.

Основная схема простого менуэта сложилась еще к началу XVIII века и потом практически не изменялась. Эталонным считается описание, данное Рамо. Согласно ему, танец начинался от дальней стены залы, танцующие располагались лицом к королю. После поклонов кавалер выводил даму в центр, затем они расходились в диагональ и оказывались как бы на верхнем левом и нижнем правом углах воображаемого квадрата. Их позиции можно мысленно соединить траекторией, напоминающей букву Z. По ней танцоры

¹⁷² Деркач М. О церемониях, которых следует придерживаться...

¹⁷³ Wilson T. A Companion to the Ball Room Containing a Choice Collection of the Most Original and Admired Country Dances, Reels, Hornpipes, Waltzes, and Quadrills, with Appropriate Figures to Each, the Etiquette and a Dissertation on the State of the Ball Room. London: D. Mackay, [1820]. P. 239.

синхронно двигались, меняясь местами — столько раз, сколько захотят. Потом кавалер подавал правую руку, дама отвечала, партнеры кружились за правую руку, затем за левую. После этого снова несколько раз танцевали по траектории Z, а в финале, кружась за две руки, уходили на свои места. Таким образом, точное количество тактов музыки и шагов на одно исполнение менуэта зависело от ситуации и от желаний танцующих¹⁷⁴.

В начале XVIII века допускалась сильная вариативность в исполнении фигур. Так, Рамо предлагал танцевать первую фигуру (выход) вместе с поклонами за 8 шагов менуэта (один шаг — это два такта музыкального сопровождения), фигуру Z и подачу правой и левой рук — на 6 тактов, финал — снова на 8 тактов¹⁷⁵. Тауберт же предлагал вариант со вступительной фигурой на 5 шагов, исполнением Z, подачей правой и левой рук — по 6 шагов, финалом на 7 шагов¹⁷⁶ (при этом, как отмечает исследователь творчества Тауберта Тильден Рассел, нет ни одной нотной записи, которая бы подходила для схемы¹⁷⁷). У других авторов встречаются иные раскладки по шагам. У Тауберта и у Л. Бонина убрана фигура Z после подачи рук. Бонин объяснял это тем, что кавалер, настаивающий на второй серии Z, хочет за счет удлинения танца показать свое умение, забывая о чувствах дамы¹⁷⁸.

Фигура Z, фактически, главная фигура менуэта, тоже трактуется танцмейстерами по-разному. Рамо и многочисленные авторы, заимствовавшие и перерабатывавшие его описание, настаивали именно на траектории Z, то есть с двумя углами, на которых делался разворот танцующих¹⁷⁹. У Томлинсона эта же фигура представлена округлой, то есть с траекторией «обратной S»¹⁸⁰. Тауберт предлагал танцевать ее с траекторией цифры «2»¹⁸¹. Он же

¹⁷⁴ Исполнение менуэта и основные шаги представлены на гравированных таблицах к книге Келома Томлинсона «Искусство танца» — см. Приложение 1 к диссертации.

¹⁷⁵ *Rameau P. Le maître a danser. Paris, 1725. P. 83–91.*

¹⁷⁶ *Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 657–661.*

¹⁷⁷ *Ibidem. Vol. I. P. 120.*

¹⁷⁸ *Ibid. P. 121.*

¹⁷⁹ *Rameau P. Le maître a danser. Paris: Rollin fils, 1748. P. 87.*

¹⁸⁰ *Tomlinson K. The art of dancing. P. 126–128.*

¹⁸¹ *Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 638–641.*

объяснял, что некогда в менуэте исполнители менялись местами по траектории цифры «8», потом в ней появился разворот и она превратилась в «обратную S», а позже — в «2»¹⁸². В верхней части фигуры Тауберт советовал делать плавный разворот, а в нижней — острый угол.

Шаги, используемые в менуэте, сложились еще к концу XVII века. Менуэт исполнялся под музыкальное сопровождение в трехдольном размере, при этом сложилась традиция исполнять связки движений на два такта музыкального сопровождения. Самым распространенным вариантом был так называемый *pas de menuet de deux mouvements* (в переводе Натальи Кайдановской — «па менуэта с двумя приседаниями»),¹⁸³ в котором раскладка по привычному человеку эпохи барокко шагам не совпадала с музыкальными тактами. В шаге, описанном Фёйе в 1700 году¹⁸⁴, сочетались два самых распространенных шага того времени — деми-купе и па-де-бурре, при этом деми-купе занимало два счета, а па-де-бурре — четыре. Эта связка считалась наиболее часто исполняемым шагом менуэта. Были и другие шаги — *pas de menuet de seul mouvements* («па менуэта с одним приседанием»), *pas de menuet de trois mouvements* («па менуэта с тремя приседаниями»), другой вариант *pas de menuet de deux mouvements*, начинавшийся с па-де-бурре и заканчивавшийся деми-купе, контрато менуэта¹⁸⁵. Вне зависимости от того или иного варианта соблюдались два правила: в совокупности все движения исполнялись на 6 счетов (2 такта музыки на 3/4); все шаги менуэта начинались с правой ноги и, соответственно, заканчивались на левой ноге. Последний принцип был настолько нерушим, что во всем огромном корпусе танцев-менуэтов: простых менуэтов, контрдансов, фигурных менуэтов, паспье (скорый менуэт), — нашлось всего 2 случая, в которых шаги начинались с левой

¹⁸² *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 638–639.

¹⁸³ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 139.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

ноги¹⁸⁶. Кроме устоявшихся вариантов шагов менуэта возможно было (при соблюдении указанных выше принципов) использование различных шагов и импровизация в их применении. Большое место этому уделил в своем трактате Тауберт, создавший целую подборку вариантов шагов, которые подобало выбирать при исполнении различных частей простого менуэта¹⁸⁷.

С течением времени менуэт изменялся. Пока нет исследований, в которых был бы детально прослежен этот процесс. Известно, какие формы менуэт принял к 1760-м годам (ко времени окончания царствования Елизаветы Петровны). Это можно проследить, сопоставив описания из книг Тауберта и Рамо с текстом из учебника Жоссона, изданного во Франции в 1763 году¹⁸⁸. Этот учебник важен для исследования потому, что в 1794 году в России вышел его перевод — знаменитый «Танцевальный учитель» Ивана Кускова¹⁸⁹. Этот преподаватель танца в Императорской Академии Художеств внимательно отнесся к книге Жоссона — перевел части, относящиеся к этикету, танцевальной позиции, выработке у танцующего стати, исполнению менуэта. При этом он внес в примечания в конце глав свои мысли об актуальности советов Жоссона для танцев 1790-х годов¹⁹⁰ и не стал переводить главы, относящиеся к контрдансам (впрочем, в книге Жоссона были даны самые общие сведения об этой группе танцев).

¹⁸⁶ См. *Еремينا-Соленикова Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века // Процессы модернизации и ценности культуры. Материалы XVIII международной конференции «Ребенок в современном мире. Процессы модернизации и ценности культуры». 20–22 апреля 2011 г. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. С. 620.

¹⁸⁷ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. 1. P. 130–132.

¹⁸⁸ *Josson l'aîné.* Traité abrégé de la danse, qui contient les premiers principes de l'art, la maniere de marcher, se présenter & saluer avec grace, la façon de danser le menuet comme il se danse aujourd'hui, les différens pas & figures des contre-danses en usage. Ouvrage utile aux jeunes personnes qui désirent se perfectionner en cer exercice. Angers: A. J. Jahuer, 1763.

¹⁸⁹ *Кусков И.* Танцевальный учитель, заключающий в себя правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки. СПб.: Тип. Императорского Сухопутного Шляхетного Корпуса, 1794. 44 с. Приношу благодарность Дмитрию Филимонову, познакомившему меня с выводами Эдмунда Файрфакса, показавшего, что книга Кускова является переводом работы Жоссона (См. *Fairfax E.* The Styles of Eighteen-Century Ballet. Scarecrow Press, 2003. 392 p.).

¹⁹⁰ См., к примеру: *Кусков И.* Танцевальный учитель. С. 21, 41.

К 1760-м годам менуэт превратился в строго регламентированный правилами танец, исполнявшийся достаточно быстро (что было актуально, если учесть, что в европейских странах танцевальное собрание открывалось несколькими менуэтами подряд). Так, схема танца осталась прежней — выход, фигура Z, подача правой и левой руки, фигура Z, подача двух рук и возвращение на места¹⁹¹ — но при этом большого количества исполнения Z не допускалось. Эта фигура стала исполняться всего одним способом, при котором танцующие делали 2 шага влево, 2 по диагонали, 2 вправо, вариации в ней практически исчезли¹⁹². Шаг менуэта стал вытанцовываться с другими ритмическими акцентами. На первый такт музыки исполнялось деми-купе, на второй — па-де-бурре, оба элемента приобрели одинаковую продолжительность¹⁹³. Кроме этого базового шага допускалось также исполнение шагов балансе и па-грав¹⁹⁴, остальные шаги, использовавшиеся в начале XVIII века, из менуэта исчезли. О бытовании специальных фигурных менуэтов и контрдансов-менуэтов в России не известно. Подо всеми упоминаниями «менуэтов» в русских источниках имеется в виду простой менуэт.

Менуэт в России появился, начиная с 1710 года, когда две карлицы танцевали его на свадебном пиру у Анны Иоанновны¹⁹⁵. Активно начал исполняться не позднее, чем с 1715 года¹⁹⁶. Таким образом, менуэт попал в Россию лишь с незначительным «опозданием», в другие страны Европы он был перенесен из Франции всего на 10–15 лет раньше. В эти годы в России кроме менуэтов исполнялись только полонезы, практически не были известны англ-

¹⁹¹ Кусков И. Танцевальный учитель. С. 13–19.

¹⁹² Там же. С. 13–15.

¹⁹³ Там же. С. 10–20.

¹⁹⁴ Там же. С. 21–29.

¹⁹⁵ Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беспярых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 74–75.

¹⁹⁶ В нотной тетради Густава Блиндстрема, написанной в Тобольске в 1715–1716 годах, помещено более 80 менуэтов, публикацию манускрипта см.: *Недоспасова А. П.* Тобольский манускрипт. М.: Композитор, 2016. 323 с.

лийские контрдансы и совсем не исполнялись бранли¹⁹⁷, составлявшие в других странах значительную часть танцевального репертуара, поэтому менуэт в России был широко распространен¹⁹⁸. Место открывающего танца в нашей стране было занято полонезом, и менуэты танцевались среди прочих бальных танцев¹⁹⁹. Об их большой популярности говорит тот факт, что в описаниях балов во дворце в камер-фурьерских журналах менуэты оказались единственной группой танцев, заслужившей специального упоминания²⁰⁰. Более того, при русском дворе во времена Елизаветы было модно танцевать на балу практически одни менуэты: «Как вспоминал секретарь французского посольства граф де ла Мессельер: “Зараз танцевали до двадцати менуэтов, что производило довольно странную, но в то же время приятную для глаз картину. Контрданцев вообще танцевали мало, всего несколько польских и англезов”»²⁰¹. То, что менуэты очень любили, подтверждает объявление в Санкт-Петербургских Ведомостях в 1759 году, что «у Любекского купца Банка продаются снегири, кои поют разные менуэты»²⁰².

Но традиция начинать бал менуэтом в России встречалась. Именно так был открыт бал для посольства города Гданьска в 1735 году²⁰³. При дворе Елизаветы Петровны бал часто открывался менуэтом в исполнении великокняжеской четы²⁰⁴. О том, как он открывал бал менуэтом в 1750-х годах, пи-

¹⁹⁷ Это можно проверить по репертуару из нотной тетради Густава Блиндстрема: *Недоспаса А. П.* Тобольский манускрипт. М.: Композитор, 2016. 323 с.

¹⁹⁸ *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 476.

¹⁹⁹ Там же. С. 220, 337, 354–355, 476; *Штелин Я. Я.* Известия об искусстве танца и балетах в России // *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. С. 149.

²⁰⁰ Запись от 16 января 1751 года // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1751 года. СПб., 1850. С. 15.

²⁰¹ Культура университетского бала. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. С. 26.

²⁰² Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung». Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2004. С. 102.

²⁰³ Церемониал отпускной аудиэнции, которую депутаты города Гданска при российском императорском дворе мая 16 дня 1735 года имели. В Санктпетербурге: При Императорской Академии наук, 1735. С. 226.

²⁰⁴ *Петровская И. Ф.* Менуэт // Музыкальный Петербург. Т. 1: XVIII век. А — И. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. С. 74.

сал в своих мемуарах А. Т. Болотов²⁰⁵. Однако, в случае Болотова речь идет о специальном показательном номере, с которого решено было начать бал, и на месте менуэта мог оказаться и какой-то другой танец. Как известно, сама императрица Елизавета менуэт любила и прекрасно его исполняла, что естественно, влияло на любовь русских людей к этой хореографии.

Также менуэт лежал в основе обучения танцу: об этом свидетельствуют, к примеру, начинавшиеся с него программы преподавания танцев в Корпусе²⁰⁶. Как показывают выданные там аттестаты, на нем же обучение могло и закончиться²⁰⁷.

Выводы к параграфу 2.2

Менуэт, в XVIII веке бывший не только социальным, но и церемониальным и учебным танцем, оказался в России на особом положении. Из-за того, что в начале XVIII века, во время, когда создаваемая Петром I новая элита впервые стала посещать балы, менуэт начал распространяться ранее иных танцев (за исключением полонеза), приобрел необычное по сравнению с другими странами распространение в российском обществе, в некоторые периоды занимая значительную часть бального времени (например, при дворе Елизаветы Петровны). Об отличии форм (а не порядка исполнения) менуэтов в России ничего неизвестно, что позволяет предположить, что в России менуэт содержал те же шаги и фигуры, что и в западных странах. Важно также отметить, что первый русский учебник Ивана Кускова как перевод учебника Жоссона 1763 года отражает традиции, существовавшие в России со времен царствования Елизаветы Петровны. Таким образом, в России менуэт, по-видимому, занимал большое место в программах балов. Во всех же

²⁰⁵ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738–1793 // Русская старина. Приложение. Т. 1. СПб., 1870. С. 204–205.

²⁰⁶ Еремينا-Соленикова Е. В. К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 35 (6). С. 38–50.

²⁰⁷ Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном Шляхетном кадетском корпусе штаб-обер-офицерам и кадетам. СПб.: Тип. Сухопутного Шляхетного корпуса, 1761. См. № 7, 13, 34, 36, 59, 66, 68 и пр.

остальных странах менуэтами бал открывался, но балов, состоявших в основном из менуэтов, не было, а также не было и исполнения менуэта несколькими парами одновременно.

2.3. Контрдансы

Контрдансы — тип танцев, построенных на взаимодействии пар, стоящих в колонне или в кадрили (4 пары, располагающиеся по квадрату). Он сложился в Англии на протяжении конца XVI — XVII века, и с конца XVII — начала XVIII века распространился по всей Европе. Контрдансы были любимы всеми слоями общества. Это были несложные танцы, в которых могли принять участие все желающие. Поэтому практически в течение всего XVIII века они составляли основной репертуар балов в Европе и Америке.

Впервые контрдансы были опубликованы в 1651 году Джоном Плейфордом, лондонским музыкальным издателем, его сборник перевыпускался потом вплоть до 1728 года²⁰⁸. Это были первые массовые публикации танцев в мире. По образцу сборников Плейфорда было издано множество других коллекций схем танцев, как в Англии, так и на континенте²⁰⁹.

В середине XVII века контрдансы исполнялись в разных вариантах — могли быть композиции только на две пары, круги на три, четыре и множество пар, колонны на три, четыре и множество пар. Но к 1680-м годам традиция исполнения контрдансов устоялась, эти танцы стали исполняться в ко-

²⁰⁸ Еремина-Соленикова Е. В. Английские контрдансы на ранних этапах своего развития. // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. СПб.: КультИнформПресс, 2011. С. 24–45.

²⁰⁹ См., напр., *Young J.* The Dancing Master: Or Direction for Dancing Country Dances, with the Tunes to Each Dance, for the Treble-violin. London: William Pearson, 1728?. Vol. 1–2. 372 p.; *Walsh J.* The Compleat Country Dancing-master, Being a Collection of All the Celebrated Country Dances Now in Vogue. Performed at Court, the Theatres, Masquerades and Public Balls. With Proper Tunes and Directions to Each Dance. London, 1740?. 221 p.; *Thompson P.* Twenty Four Country Dances for the Year 1754 with Proper Tunes & Directions to Each Dance as They Are Performed at Court, Bath & All Publick Assemblys. London, 1754. 13 p.; *La Cuisse. Sr. de Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredanses.* Paris: Cailleau, 1762–<65>. 24 p.; *Landrin.* Recueil d'anglaise. Paris, [between ca. 1760 and 1785].

лонне на любое число пар²¹⁰. Начинает контрданс первая пара, которая танцует со второй, и, однократно повторив набор фигур, переходит к следующей. Пока первая пара танцует с третьей, вторая стоит. Когда первая пара танцует с четвертой, бывшая вторая пара с головы колонны начинает танцевать с третьей. Постепенно в танец вовлекаются все пары. И так повторяют до тех пор, пока все не вернутся на свои места. Как правило, в конце XVII — середине XVIII века набор фигур каждого контрданса (так называемое «проведение» танца) был рассчитан на взаимодействие двух пар. Это называлось *double-minor set*. Существовали, но реже исполнялись танцы, где набор фигур был рассчитан на три пары (*triple-minor set*). Сборники Плейфорда и описанные в них контрдансы еще в конце XVII века стали распространяться по Европе. О них знали в ближайших к Англии прибрежных областях Швеции²¹¹, а также в Германии²¹². В 1690-х годах контрдансы попали и во Францию. Андре Лоран представил их королю в двух манускриптах²¹³. На рубеже столетий в Париже при «Молодом дворе» герцога Бургундского работал английский танцмейстер мистер Исаак (предполагается, что это известный по многочисленным сочиненным танцам мистер Айзек, позже работавший в Лондоне²¹⁴). В 1706 году Рауль-Оже Фёйе издал книгу «Сборник контрдансов» («*Recueil de contredances*»)²¹⁵. В ней был помещен рассказ о контрдансах как типе танца, приведены правила исполнения, описаны используемые в контрдансах шаги. Так, для фигуры, в которой танцоры сходятся и расходятся, он рекомендует использовать контрато гавота, для галопообразных движений боком вниз и вверх по сету — описанные им шассе, для кружения

²¹⁰ Танцмейстеры в разные периоды рекомендовали ограничивать число пар, но принцип исполнения от этого не изменялся. См. *Wilson T. A Companion to the Ball Room*. P. 240.

²¹¹ Приношу благодарность Анне Бьерк, хранителю *Dansarkivarie* в *Musikverket* (Стокгольм), за консультации по истории танца в Швеции.

²¹² *Russel T. The compleat dancing master*. Vol. II. P. 52.

²¹³ *Lorin A. Book of the Contredance Presented to the King by André Lorin, His Majesty's Professor of Dancing // Historical Dance*. 1982. № 2. P. 3–13.

²¹⁴ *Thorp J. «So Great a Master as Mister Isaak»: an exemplary dancing-master of late Stuart London // Early Music*. 2007. Vol. XXXV. № 3. P. 435.

²¹⁵ *Feuillet R.-A. Recueil de contredances mises en chorégraphie*. Paris, 1706. 192 p. Примеры контрдансов из этого сборника помещены в Приложении 3 к данной диссертации.

за руки — деми-контрато, а для остальных фигур — па-де-бурре²¹⁶.

После книги Фёйе контрдансы быстро распространились и стали популярными. Буквально в ближайшие годы после ее выхода в свет контрдансы появились в бальных залах всех стран Европы. Для обозначения этого типа танца стало использоваться не английское выражение *country dance*, а французское — *contredanse anglaise* (русифицированный вариант этого термина — английские контрдансы²¹⁷).

В дальнейшем контрдансы сохраняли свое положение вплоть до начала XIX века, когда были вытеснены с места самых популярных танцев вальсами и кадрилиями. Несомненно, традиция их исполнения менялась — в разные годы в моде были разные фигуры, появлялись интересные варианты перестроений. Но сам тип танца — в колонне со взаимодействием пар — остался неизменным и существует по сей день²¹⁸.

Несомненно, профессиональная сцена не могла не отреагировать на такое положение. Контрдансы использовались и как театральные танцы — ими заканчивались театральные представления. Эта традиция также зародилась в Англии. К подобным танцам относятся, к примеру, контрдансы Томаса Брея (1699)²¹⁹. Континентальная Европа вслед за Великобританией применила этот опыт. Контрдансы стали завершением опер и балетов практически на весь XVIII век. Например, уже в 1718 году встречаются примеры таких танцев в Германии. К ним относятся несколько хореографий, сочиненных Жаном-Пьером Дюбре для двора ландграфа Гессен-Дармштадского²²⁰.

²¹⁶ *Feuillet R.-A.* Recueil de contredances mises en chorégraphie. P. 15–16.

²¹⁷ Название «англезы» в русских источниках использовалось только в краткий период в начале XIX века и относилось к определенной группе контрдансов, которые обязательно включали элемент вальсового кружения. Поэтому этот термин некорректно распространять на все контрдансы в колонне, танцевавшиеся в России и соседних странах.

²¹⁸ *Еремينا-Соленикова Е. В.* Контрдансы: старинные и народные танцы в современном мире // 36-й Всемирный конгресс CID UNESCO по танцевальным исследованиям. Материалы научно-практической конференции. СПб.: ЛЕМА, 2014. С. 42–44.

²¹⁹ Об этих контрдансах см.: *Cruikshank D.* The Lovers Luck. Twenty Country Dances by Thomas Bray, 1699. Salusbury: Publish Privately by Diana Cruikshank, 2001. 81 p.

²²⁰ *Еремينا-Соленикова Е. В.* Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века. С. 220–238. См. Приложение 3 к данной диссертации.

Контрдансы исполнялись в финале таких известных драм как «Китайский праздник», «Источник юности», «Ревность в серале», «Проказы Амура» Ж.-Ж. Новерра²²¹, «Мирза и Линдор» М. Гарделя²²², придворных балетов Ж.-Б. Ланде²²³. Танцы, заканчивающие представления, часто назывались «благородными контрдансами»²²⁴. Музыка для них писали известнейшие композиторы — например, В. Моцарт²²⁵. Из сохранившихся описаний можно упомянуть танцы Жана Клода де Ла Фонд (Италия, середина XVIII века)²²⁶.

В России упоминания о контрдансах встречались на протяжении всего XVIII века. Впервые они находятся в нотной тетради Густава Блиндстрема, которую он создал в 1715–1716 годах для работы с оркестром на праздниках и балах в Тобольске. Надо отметить, что контрдансов там крайне мало — в то время как в нотах есть более 150 полонезов и 80 менуэтов, контрдансов — всего 4. Два из них поименованы — это *Jalousie* (Ревность) и *La Valentine* (Валентин) из сборника Фёйе 1706 года²²⁷. Почему контрдансов у Блиндстрема так мало? Возможны два объяснения этого феномена.

Во-первых, контрдансы могли в 1715–1716 годах быть еще мало известны в России — ни в одном отечественном официальном источнике или мемуарах, написанных до этого времени, об английских контрдансах не говорилось. Единственное исключение — описание во французской газете

²²¹ Красовская В. М. Западно-европейский балетный театр. Эпоха Новерра. С. 80, 83, 90, 195.

²²² Там же. С. 205.

²²³ Там же. С. 34.

²²⁴ Там же. С. 90, 94.

²²⁵ 3 июля 1778 года, после премьеры «Безделушек» Новерра, Моцарт писал отцу: «За исключением шести пьес, вставленных Новерром и представляющих собой всего лишь жалостные французские песенки, я сочинил остальное: увертюру, контрданс и прочее — короче говоря, дюжину номеров». Цит. по: Красовская В. М. Западно-европейский балетный театр. Эпоха Новерра. С. 202.

²²⁶ Эти контрдансы описаны в манускрипте Jean Claude de La Fond «L'art de dancier», хранящемся в Национальной библиотеке «Vittorio Emmanuele III» в Неаполе. О них см.: Giordano G. «Fleurs des dances» per un matrimonio alla Corte di Parma. Le «Contredances» di Jean Claude de La Fond. P. 12. Приношу благодарность госпоже Глории Джордано за ее консультации.

²²⁷ Схемы этих танцев по сборнику Фёйе приведены в Приложении 2 к данной диссертации: *La Jalouise* на рис. 1–4, *La Valentine* на рис. 5–11. Однако стоит отметить, что ноты, приведенные у Блиндстрема, не совпадают с нотами у Фёйе.

«Меркюр галант» свадьбы царевича Алексея Петровича, прошедшей в Торгау по традициям немецких земель. В заметке отмечено, что жених танцевал менуэт, а бал закончился английскими танцами — то есть сам царевич и его свита могли контрдансы и не танцевать²²⁸. Не исключено что, так как светские танцы были чем-то новым для России, в первые десятилетия XVIII века исполнялись в основном полонезы и менуэты, а контрдансы обрели популярность позже.

Во-вторых, важна личность Густава Блидстрема, создавшего эту тетрадь. Он происходил из Скоры, а в этой шведской земле не были известны английские контрдансы по сборникам Плейфорда²²⁹. Блидстрем ушел в армию в 1699 году, то есть все знания о контрдансах он приобрел уже во время походов армии Карла XII и до 1709 года, когда в Полтавской битве был взят в плен. Вероятно, ему в период с 1706 по 1709 годы попался экземпляр сборника Фёйе, танцы из которого Блидстрем выучил и представлял на балах в Тобольске. Не исключено, что контрдансы исполнялись им как инструментальные композиции, либо, что он обучил тобольское общество танцевать эти четыре танца.

Петр I видел английские контрдансы на приемах и балах во время второго путешествия по Европе, потому что в это время эти танцы уже были распространены как во Франции, так и в Германии²³⁰.

Гораздо чаще, чем у Блидстрема, английские контрдансы упоминаются в дневнике Берхгольца, жившего в России с 1721 года и до отъезда в 1726 году его патрона Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского с молодой женой Анной Петровной в Германию. У Берхгольца английские танцы описаны очень сдержанно, по сути, говорится только, что их любили и с удо-

²²⁸ A Torgau le 27. Octobre [Описание свадьбы царевича Алексея Петровича и принцессы Шарлотты Вольфенбюттенской] // *Mercure Galant*. 1711. 1 Jan. P. IV, 3–13. Приношу благодарность А. Рудой за помощь с переводом этой заметки.

²²⁹ Приношу благодарности Анне Бьерк, хранителю Dansarkivarie в Musikverket (Стокгольм), за консультации по истории танца в Швеции.

²³⁰ Во время первого путешествия в 1697–1698 годах, судя по походному дневнику, Петр I крайне редко посещал приемы, в Англии он не был ни на одном придворном или частном празднике. См. Камер-фурьерские журналы 1695–1704 гг. СПб., 1853.

вольствием прыгали. Одними из самых часто используемых в контрдансах шагов, согласно Фёйе, были па гавота и деми-контратоны, построенные как раз на прыжках, что согласуется с описанием Берхгольца²³¹. Судя по дневнику, английские танцы, если позволяло место, могло исполнять до двенадцати пар²³². О танцевальных пристрастиях российского общества говорится: «Особенно они любят польские и контрдансы, которых знают многое множество»²³³. Однако в других воспоминаниях того же времени английские танцы не зафиксированы²³⁴, только польские и французские (по контексту понятно, что это — менуэт). Это свидетельствует о том, что полонезы в России были более востребованы, чем контрдансы, а также более интересны приезжавшим из-за рубежа. Отмеченный же Берхгольцем интерес к английским танцам в нашей стране укладывается в тенденции танцевальной моды в Европе.

В описании приема депутатов Гданьска, данного при Дворе в 1735 году, указано, что после вступительных показательных менуэтов «все придворные дамы и кавалеры продолжали танцевание менуэтов, а также польские и английские танцы по переменам»²³⁵. В те же годы посетивший Россию К. Р. Берк писал о придворных традициях: «Изобрели и русский контрданс, он в том же стиле, но несколько сложнее»²³⁶, что свидетельствует о том, что английские контрдансы интегрировались в российскую культуру.

²³¹ *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 360. Нужно иметь в виду, что при переводе на русский язык этого фрагмента была допущена неточность: английский танец был не «медленным», а «продолжительным», почему Берхгольц и удивляется, что дамы смогли станцевать этот прыгательный танец после не менее темпераментного польского.

²³² Там же. С. 360–361.

²³³ Там же. С. 329.

²³⁴ Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и городе Санкт-Петербург // *Беспярых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 74, 57; Диаруш пути из Вильно в Петербург и пребывания в нем его светлейшей милости господина Сапеги, старосты Бобруйского, а теперь фельдмаршала российских войск // *Беспярых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 191 и далее.

²³⁵ Церемониал отпусковой аудиэнции, которую депутаты города Гданска при российском императорском дворе мая 16 дня 1735 года имели. СПб.: При Императорской Академии наук, 1735. С. 227.

²³⁶ *Берк К. Р.* Путевые заметки о России // *Беспярых Ю. Н.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. СПб.: БЛИЦ, 1997. С. 158.

Следующее интересное свидетельство принадлежит А. Т. Болотову, танцевавшему их на еврейской свадьбе в Кенигсберге в 1758 году (город в это время входил в состав Российской Империи). «Мы услышали вдруг голос одного молодого человека, кричащего музыкантам, чтоб играли режуисанс, и подающего им несколько денег. Не успел он сего вымолвить, как по всей зале раздалось эхо, множество голосов начали говорить: “Режуисанс! Режуисанс!” — И все молодые люди начали себе искать подруг и, поднимая молодых женщин, ранжироваться в две линии. Как мне имя сего контратанца довольно было известно, потому что я видел, как его несколько раз танцевали на балах у генерала, и мне он так понравился, что я и голос, и фигуру его затвердил твердо, то воскипел я тогда желанием танцевать его <...> Сердце вострепетало во мне, как скоро стал я в порядок, и те минуты, которые надлежало мне дожидаться, покуда дошла до меня очередь, были для меня наимучительнейшая <...> Меня подхватили, потащили и заставили также бегать, прыгать и вертеться, и сия минута решила все мое сомнение и к самому себе недоверчивость. Я протанцевал весь контратанец без малейшей ошибки и так исправно, что товарищ мой не мог довольно расхвалить меня»²³⁷.

По тексту Болотова можно сделать несколько важных выводов: 1) в конце 1750-х годов в России и в немецких землях контрдансы имели названия, связанные как с музыкой («голос» у Болотова), так и с фигурами. Так что Болотов, приехав в Кенигсберг, по названию узнал танец, а затем фигуры его оказались такими, как танцор ожидал. Этот момент очень важен — во второй половине XVIII века в Европе схема танца часто «отделялась» от названия и музыки. В Англии, к примеру, могли в разных сборниках под одним названием публиковать разные схемы²³⁸, а других странах — публико-

²³⁷ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. С. 831–835.

²³⁸ См., Keller R. M. Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833 // Colonial Music Institute 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> (дата обращения: 17.05.2021).

вать схемы контрдансов просто под номерами без музыки²³⁹; 2) в разных местах России исполнялись одни и те же контрдансы — Болотов был из Тулы, а танцевал на западе Империи, в Кенигсберге; 3) у бала не было фиксированной программы — в цитате описывается, как молодой человек заказывает танцы. Это может объяснить и отсутствие названий контрдансов в мемуарах; 4) контрдансы танцевались именно так, как описывалось Фёйе — начинала первая пара, и затем танец «волной» доходил до всех пар по очереди («Сердце вострепетало во мне, как скоро стал я в порядок, и те минуты, которые надлежало мне дожидаться, покуда дошла до меня очередь, были для меня наимучительнейшая»)²⁴⁰.

Возможно также, что именно к первой половине или середине XVIII века относится появление в России танца «Данило Купор». Он упоминается в различных художественных произведениях XIX века, русских описаний танца не сохранилось, но известно, что он был популярен в XVIII веке на территории от Санкт-Петербурга до Киева²⁴¹ (что, как и в примере с «Режуиссансом», упоминаемым Болотовым, показывает единство танцевальной культуры на территории Российской империи).

Танец с названием «Daniel Cowper» известен в Великобритании на протяжении долгого периода — с 1695 по 1754 годы, после этого времени в английских источниках описывается танец «New Daniel Cowper» с той же музыкой, но с другим набором фигур²⁴². Без схемы русского варианта невозможно сказать, какой из двух танцев был заимствован, однако то, что английских описаний первой половины века зафиксировано больше, а расхождений в описанной схеме было меньше, чем во второй половине, позволяет выдвинуть предположение, что Данило Купор попал в Россию в правление Анны

²³⁹ Как это сделано, к примеру, в записных книжках фон Бюлова, см. *Еремина-Соленикова Е. В.* Танцевальные записные книги из коллекции Йохана фон Бюлова // Скандинавские чтения 2012 года. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 366–374.

²⁴⁰ *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 835.

²⁴¹ *Стратилатов Б.* История танца «Данила Купер» // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. СПб.: КультИнформПресс, 2014. С. 65.

²⁴² Там же. С. 66–72.

Иоанновны или Елизаветы Петровны. Не исключен вариант, что его привез единственный танцмейстер-англичанин, работавший в России в первой половине XVIII века, придворный преподаватель Виллим Игинс.

В первые годы царствования Екатерины II контрдансы были не менее популярны. Об этом свидетельствуют «Записки» Семена Порошина, воспитателя Павла I, отмечавшего, что наследник не любил танцевать контрдансы²⁴³, и воспоминания Джона Бёкингхэмшира, посла Англии в России²⁴⁴.

Ни одного описания английских контрдансов, бытовавших в России, не сохранилось. Поэтому чтобы понять, как они танцевались, следует обратиться к книгам Фёйе²⁴⁵ (1706 год) и немецкого преподавателя Винтершмидта²⁴⁶ (1758 год). Такой выбор сделан по следующим соображениям. Контрдансы Фёйе исполнялись в России: это были «Ревность» («Jalousie») и «Валентин» («La Valentine»), впервые опубликованные в «Сборнике контрдансов» 1706 года, есть в нотной тетради Густава Блидстрема²⁴⁷. Русская танцевальная культура имела тесные связи с немецкой, поэтому, разбирая немецкие источники, можно предполагать, что там находятся танцы, подобные тем, которые исполнялись в России. Книга Фёйе 1706 года²⁴⁸ — первый полноценный сборник схем контрдансов, выпущенный во Франции. Она распространилась очень широко — кроме записей Блидстрема это подтверждают не-

²⁴³ Порошин С. Записки, служащая к истории. С. 224–225.

²⁴⁴ В письме от 2 февраля 1762 года он говорит, что на маскараде танцуются менуэты, польские, контрдансы (country dances). Бёкингхэмшир, англичанин, явно не мог перепутать привычные ему танцы ни с чем другим. *Buckinghamshire J. H. The despatches and correspondence of John, second earl of Buckinghamshire, ambassador to the court of Catherine II, of Russia 1762–1765. London; New York: Longmans, Green, and co., 1900–1902. P. 214.*

²⁴⁵ *Feuillet R.-A. Recueil de contredances. Paris, 1706. 192 p.*

²⁴⁶ *Winterschmid A. W. Kurze und leichte Anweisung, die Compagnie-Tänze in die Choregraphie zu setzen. Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. 30 p.*

²⁴⁷ *Недоспасова А. П. Тобольский манускрипт. М.: Композитор, 2016. С. 297–298, с. 318–319.* Правда, к «Ревности» Блидстрем приводил не ту мелодию, которая сохранилась в сборнике Фёйе. Также возможно, что под названием «Conter Dantz» (с. 251) Блидстрем пытался записать еще один танец из сборника Фёйе — «La Bouree de Basque». Сходство в мелодиях у Фёйе и у Блидстрема просматривается, но утверждать, что это — одно и то же произведение — нельзя. Однако надо помнить, что Блидстрем на момент создания репертуарной тетради уже 6 лет находился в плену и восстанавливал многие известные ему мелодии по памяти.

²⁴⁸ *Feuillet R.-A. Recueil de contredances.*

сколько переводов книги на другие языки²⁴⁹.

«Валентин» («La Valantine»)²⁵⁰, хоть и описывается на 7 страницах, по сути — несложный танец с привычным построением в колонну и традиционным типом прогрессии, где первая пара после проведения оказывается на одно место ближе к низу колонны, а вторая — выше. Танец создан из симметричных движений, действующих всех четырех танцоров. Сначала первая и вторая пары расходятся друг от друга (первая — вверх по сету, вторая вниз) и возвращаются на свои места. Затем аналогично, но уже поперек колонны кавалеры и дамы расходятся попарно и возвращаются. Далее происходит смена мест по диагонали (1 кавалер со 2 дамой, 1 дама со 2 кавалером) и в парах — это и есть прогрессия в данном танце. Далее все четверо сходятся в центре, возвращаются на места и в финале танцуют круг за руки.

«Ревность» («Jalousie»)²⁵¹ принадлежит к так называемому второму типу прогрессии по Фёйе²⁵². В таком контрдансе начинает танцевать только первая пара. После полного проведения партнеры меняются местами, дама оказывается в линии кавалеров, а кавалер — в линии дам. Далее партнеры из первой пары танцуют с людьми противоположного пола, постепенно смещаясь вниз. Когда любая из пар в ходе прогрессии достигает первого места, они также меняются местами и оказываются на чужих сторонах. Когда пара доходит до низа сета, они снова меняются местами и движутся уже вверх по сету. Танец заканчивается, когда все танцующие возвращаются на свои места.

Схема «Ревности» крайне проста. За 4 такта партнеры сходятся правыми плечами и возвращаются на места, за следующие 4 — сходятся левыми

²⁴⁹ Например, переводом этой книги Фёйе является английское издание: *Essex J. For the Further Improvement of Dancing. A Treatise of Cheroigraphy, or the Art of Dancing Country Dances.* London, 1715. 41 p.

²⁵⁰ *Feuillet R.-A. Recueil de contredances.* P. 100–106. Схема контрданса приведена в Приложении 2, на рисунках 5–11.

²⁵¹ *Feuillet R.-A. Recueil de contredances.* P. 5–8. Схема контрданса приведена в Приложении 2, на рисунках 1–4.

²⁵² *Жданова М. М. Французские контрдансы эпохи барокко // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков.* СПб.: КультИнформПресс, 2010. С. 45.

плечами и возвращаются на места. За 4 такта обходят друг друга и возвращаются на места. Далее 4 такта хлопают в ладоши, грозят друг другу пальчиками, снова хлопают, снова грозят. В финале на 2 такта меняются местами.

Учебник А. Винтершмидта²⁵³ был опубликован в 1758 году в Алтдорфе. Он был составлен, чтобы продемонстрировать разные типы танцев. Английских контрдансов там приведено три, рассмотрим два из них²⁵⁴ (третий по типу прогрессии аналогичен *La Valentine* из сборника Фёйе).

«2 танец “Пражский студент”. Этот танец, видимо, можно считать одним из самых старых, па или шаги здесь такие же, как и в подобных танцах, его должны танцевать сразу много пар, однако я записал его только для 3 пар, поскольку большего записывать не требуется.

Описание собственно фигур или движений в “Пражском студенте”.

1 фигура. Первый кавалер и вторая дама идут друг к другу, и, поворачиваясь наружу влево, снова идут на свои места. Во 2 фигуре это делается таким же образом, только идет второй кавалер с первой дамой, и поворачиваются наружу справа. В 3 фигуре все четверо людей берут руки в крест²⁵⁵. Когда снова каждый стоит на своем месте, хлопают в 4 фигуре в ладоши и кружатся, а затем поворачиваются притопывая, после того все 4 делают полную перемену мест через правую сторону. 5 и 6 фигуры идут точно таким же образом, как третья и четвертая, но в крест дается левая рука, а остальное точно так же. В 7 фигуре главные пары танцуют попарно в центр, одновременно спускаясь вниз, таким образом, сначала кавалеры ведут дам, и затем — дамы кавалеров. В 8 фигуре кавалеры протягивают правую руку своим дамам, затем левую, таким образом, кавалер идет по внешней, а дама по внутренней стороне колонны, и проходят через дам²⁵⁶, таким образом, и через кавалеров. Когда они снова наверху, то спускаются [вращаясь], и ос-

²⁵³ *Winterschmid A. W. Kurze und leichte Anweisung, die Compagnie-Tänze in die Choregraphie zu setzen. Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. 30 p.*

²⁵⁴ Текст учебника был переведен Андреем Кугой, которому автор выражает благодарность.

²⁵⁵ Подают в центр правые руки и идут по кругу.

²⁵⁶ Видимо, дамы в это время приседают.

танавливаются гораздо ниже, не как в других танцах²⁵⁷.

Памятка. Я хочу закрепить, что этот танец могут танцевать 6 пар, что они могут участвовать одновременно во всех последовательных или в 1, 2, 3, 4, 5 и 6 фигурах; только следует заметить, что они идут не все вместе, а всегда только по 4 человека. Если [танцуют] 6 пар, то в 1 фигуре объединяются 1 кавалер со 2 дамой, 3 кавалер с 4 дамой, 5 кавалер с 6 дамой. Во 2 фигуре объединяются 2 кавалер с 1 дамой, 4 кавалер с 3 дамой, 6 кавалер с 5 дамой. В 3 фигуре объединяются 1 и 2 пара, 3 и 4 пара, 5 и 6 пара, они протягивают правую руку в крест, однако, если количество пар не четное, то нижние пары должны все время стоять, когда другие танцуют крест. В 4 фигуре они все трижды хлопают и трижды топают, и все делают правое кружение. В 5 и 6 фигурах все идет так же, как в 3 и 4, только подается в крест левая рука. В 7 и 8 фигурах, однако, все останавливаются, и первые две пары танцуют в одиночестве.

3 танец “Баварская девочка”. Этот танец не менее известен, чем другие. Однако состоит он из 2 частей и в нем допустимо употреблять баварские или другие шаги.

Описание собственно фигур или шагов для “Баварской девочки”. 1 фигура. Здесь первая дама манит кавалера указательным пальцем правой руки, а затем — левой. Тот направляется к даме справа, и обходит ее и ее партнёра, а первая дама проходит между вторым и третьим кавалерами. После первых двух тактов, если дама изъявляет желание, то первый кавалер следует за ней, проходя между второй и третьей дамами. Во 2 фигуре кавалер манит даму, как ранее манила она, и обходит вокруг второй дамы слева, и снова идет на свое место, дама следует за ним, как он следовал за ней, и также снова возвращается на свое место. В 3 фигуре первые кавалер и дама сцепляют руки и быстро кружатся на месте. В 4 фигуре делают 4 хлопка: сначала хлопают в две руки партнера, после чего хлопают правыми руками, затем в свои и в левые руки партнера. В 5 фигуре первый кавалер берет даму и поворачи-

²⁵⁷ В результате пара оказывается внизу колонны.

вает ее вокруг пары вниз таким образом, что кавалер проходит и встает между вторым и третьим, и таким же образом ставит даму также между второй и третьей, как на рисунке 5 фигуры отчетливо указано. Теперь снова танцуют первую часть с третьей парой, и проходят ее как со второй. Если первую часть станцевали со всеми парами, то снова двигаются от пар вверх, обращаясь к стоящим выше. После этого следует вторая часть этого танца, музыка остается как в первой.

2 фигура. Первый кавалер и его дама дважды хлопают и четыре раза топают. Позднее кавалер обращается наружу справа налево, а за ним его дама, и спускаются каждый вокруг соседа, и вторая пара поднимается на их место. Во 2 фигуре это делается точно таким же образом, затем идут снова вниз, при этом каждый должен опять пройти свое первое место, кавалер обращается вправо, а дама влево, вторая пара снова движется вниз. В 3 фигуре повороты повторяются снова, как в первой части 3 фигуры. В 4 фигуре также хлопают, как в первой части 4 фигуры, а после хлопков 5 фигуры одновременно вращаются налево, и первый кавалер спускается вокруг и позади второй дамы, а первая дама — позади второго кавалера. Таким образом, в этот момент они заканчивают 5 фигуру или её вторую часть, и с третьей парой танцуются фигура заново»²⁵⁸.

По приведенным примерам можно убедиться, что контрдансы могли танцеваться разнообразно, с различными типами прогрессии (спуска вниз для взаимодействия со следующей парой), в нескольких частях, но при этом сохраняли построение в колонну. Если на балах в России использовались разные варианты исполнения контрдансов, как в приведенных описаниях, то танцы этих балов могли быть разнообразны и интересны для исполнителей.

В XVIII веке в Европе существовали не только английские контрдансы в колонну (*contredanse anglaise*), но и контрдансы в каре (*contredanse française*, французские контрдансы). Иногда как в литературе, так и в источ-

²⁵⁸ *Winterschmid A. W. Kurze und leichte Anweisung, die Compagnie-Tänze in die Choregraphie zu setzen. Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. P. 10–20.*

никах, такие контрдансы называются котильонами (название самого первого из них, частично перешедшее на всю группу танцев), либо кадрилиями (по построению в каре).

Впервые такие контрдансы появились во Франции. В 1705 году в очередном манускрипте Рауль-Оже Фёйе под названием Cotillion поместил схему танца на две пары, стоящие друг напротив друга²⁵⁹. В написанном в конце 1710-х годов манускрипте подобных танцев описано уже несколько десятков, они сочинялись не только на две, но и на четыре пары, стоящие в каре²⁶⁰. Характерной чертой этих танцев являлась их куплетно-припевная структура. Как правило, первая часть — это общий круг, после него следовал рефрен. Вторая и следующие части могли варьироваться в зависимости от источника, варианты: сойтись-разойтись с визави или с партнером, круг за руки с партнером, круг дам, круг кавалеров, мулине дам, мулине кавалеров, другие варианты (например, на две соседние пары). После каждой части повторялся тот же рефрен, как и после первой. Последней частью исполнялся общий круг и рефрен. Всего частей было до девяти. Части (куплеты) во всех танцах, описанных в одном и том же источнике — одинаковы. Если даже брать всю массу описаний, вариантов частей наберется не более двух десятков. А рефрены для каждого танца уникальны. Они могли занимать от 8 до 64 тактов.

До 1760-х годов такие танцы были распространены в основном во Франции, что исследователи связывают с проблемами публикации: каждый куплет и каждый припев по традициям того времени должен был быть изображен, причем каждое движение любой фигуры — на отдельной картинке. И если в описаниях английских контрдансов достаточно было 4–8 рисунков для фиксации схемы танца, то для французских требовалось значительно больше листов. Возможно, из-за этого, либо по каким-то другим причинам, французских контрдансов, записанных между 1720-ми и 1760-ми годами из-

²⁵⁹ Pécour L., Feuillet R.-A. III^{me} recueil de danses de bal pour l'année 1706. Paris, 1705. 12 p.

²⁶⁰ S. I. Chorégraphie. Durlach 209, 210 // Karlsruhe. Badische Landesbibliothek. Ms. Durlach 209, Durlach 210. 1710–1725?. P. 107 и далее.

вестно мало. Но в 1760 году танцмейстер Ля Кюисс предложил новый способ печатного воспроизведения схем подобных танцев — на сложенном пополам листе А4: первая страница — титульный лист с названием, вторая — ноты, третья — описание рефрена (предполагалось, что куплеты знают все), четвертая — графическая фиксация рефрена упрощенными рисунками (по сравнению с ранними схемами контрдансов в нотации Фёйе), с указанием тактов, использовавшихся на каждую фигуру²⁶¹. После распространения такого способа печати описаний, французские контрдансы широко разошлись по всей Европе: они известны в Англии, Франции, Италии и многих других странах.

Возникает вопрос: были ли известны подобные танцы в России в изучаемый период? Ведь при дворе Елизаветы Петровны танцевали те же танцы, что и в Версале. Источников, однозначно говорящих о французских контрдансах в России, не обнаружено. Очевидцы крайне редко употребляют название «французские танцы», и во всех случаях невозможно понять, имеется ли в виду контрданс или менуэт²⁶². Под термином «контрданс» и «контратанец», как правило, в российских источниках описываются английские контрдансы в колонне. А значительно позже, на рубеже XVIII–XIX веков, когда российское дворянство активно танцевало французские контрдансы, последние назывались «немецкими кадрилиями» или «русскими кадрилиями»²⁶³ (причем эти названия появились без влияния самого популярного танца XIX века — французской кадрили, — поскольку в России она впервые была представлена только в 1823 году²⁶⁴).

²⁶¹ *La Cuisse. Sr. de. Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredanses.* Paris: Cailleau, 1762–<65>. 24 p.

²⁶² Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беснятых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 57, 74–75.

²⁶³ См., напр.: *Афанасьев Н. Я.* Воспоминания Н. Я. Афанасьева // *Исторический вестник.* 1890. Т. 41. № 7. С. 28–29.

²⁶⁴ «Уже вторую зиму Французские кадрили, один из прелестнейших танцев, вошли в моду, и молодые люди поневоле должны теперь делать па и рисоваться в танцах, чтоб не прослыть несведующими. Долгое время *bon ton* повелевал только шаркать ногами. Другой танец галоп (*la galop*) забавен до крайности и нравится только своею странностью» ([Бальная хроника] // *Северная пчела.* 1825. 31 января. № 14. С. 4).

Слово «кадриль» в описаниях маскарадов первой половины XVIII века встречается регулярно. Но обозначает оно не тип танца, а специфическое явление — подготовленную группу людей, которая своим появлением украшала маскарад²⁶⁵. Подробно об этом написал М. Вознесенский.²⁶⁶ Традиция таких кадрилией зародилась еще в царствование Анны Иоанновны из маскарадных вейний предшествующего периода, но оформление и развитие получила при Елизавете Петровне и Екатерине II. Впервые кадриль была представлена на бракосочетании Анны Леопольдовны с Антоном-Ульрихом Брауншвейгским. Выступление на одном из балов свадьбы открывали «четыре так называемые кадрили из двенадцати дам каждая, не считая ведущего каждой кадрили», — Леди Рондо в своих письмах подробно описала их одеяния, но ничего не говорила о действиях²⁶⁷. Позже кадрилиями начинались многие официальные балы и при Анне Леопольдовне, и при Елизавете Петровне²⁶⁸. При последней также проводились кадрильные маскарадные балы, когда все присутствовавшие включались в одну из кадрилией²⁶⁹.

Кадриль — это группа одинаково одетых людей, обычно состоявшая из четного числа персон. Для бала могло готовиться несколько кадрилией, зачастую — четыре. Возглавляли такие кадрили самые знатные лица, например, на свадьбе Петра III и Екатерины II кадрили вели: первую — великий

²⁶⁵ Например, 14, 16 и 26, 27 августа были кадрильные маскарады в честь свадьбы Петра III и Екатерины II. См. Дополнения к журналам 1745 года. Высочайше утвержденный проект бракосочетания // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1745 года. [185?]. С. 50, 77–81.

²⁶⁶ *Вознесенский М.* Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия // Русские мемуары. 2007 [Электронный ресурс]. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadri_01_07.htm (дата обращения: 21.12.2020).

²⁶⁷ *Леди Рондо.* Письма дамы, прожившей несколько лет в России, к ее приятельнице в Англию // *Беспярых Н. Г.* Безвременье и временщики. Воспоминания об «Эпохе дворцовых переворотов» (1720–1760-е годы). Л.: Художественная литература, 1991. С. 253.

²⁶⁸ *Вознесенский М.* Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия // Русские мемуары. 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadri_01_07.htm (дата обращения: 21.12.2020)

²⁶⁹ Такой маскарад был проведен 26 августа 1745 года во время торжеств по случаю бракосочетания Петра III и Екатерины II. На этом маскараде присутствовало 4 кадрили по 17 пар, к нему полагались две репетиции. В камер-фурьерском журнале подробно описаны одежды танцевавших. См. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1745 года. СПб., 185?. С. 50, 76–81.

князь Петр, вторую — великая княгиня Екатерина, третью — мать новобрачной, Иоганна Елизавета Гольштейн-Готторпская (в документах названа княгиней Ангальдт-Цербстской), четвертую — принц Петр Август Фридрих Гольштейн-Бекский²⁷⁰. Упоминаний кадрилией не на императорских балах и маскарадах не известно. Подготовка кадрили велась тщательно, но в основном включала подбор участников и пошив богатого однотипного платья. Но так как высший свет в основном танцевать умел, то танцевальные элементы в такой кадрили присутствовали — например, в торжественном выходе. На некоторых балах кадрили танцевали отдельно друг от друга, а также садились есть за специальными столами, по кадрилиам²⁷¹. Это был способ разнообразить маскарад, привычный для середины XVIII века. Танцевальных особенностей у таких кадрилией не было — они исполняли те же танцы, что и другие присутствующие. Зачастую участники вместе собирались впервые за 2 часа до бала, который они открывали, так что речи о сложных танцевальных постановках не могло идти²⁷². В своих записках Екатерина II рассказывала о своей свадьбе и о выступлении кадрилией на ней: «Свадебные празднества длились десять дней; между прочим, был маскарад с кадрилиями в разноцветных домино <...> У входа в залу мы нашли приказание каждой кадрили не смешиваться между собой, но каждой танцевать в том углу залы, который был ей предназначен. Моя кадрилиь очень затруднялась исполнить это приказание, потому что, когда захотели открыть бал, не было ни одного танцующего кавалера: все это были люди от шестидесяти до девяноста лет <...> Во всей жизни не видела я более грустного и безвкусного удовольствия, как эти кадрили: было только сорок восемь пар, по большей части хромые или подагрики»²⁷³. Единственное упоминание именно специфической танцеваль-

²⁷⁰ [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1745 года. СПб., 185?. С. 76–79.

²⁷¹ Там же. С. 81.

²⁷² Вознесенский М. Кадрили в танцевальных залах России XVIII столетия // Русские мемуары. 2007 [Электронный ресурс]. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadri_01_07.htm (дата обращения: 21.12.2020).

²⁷³ Екатерина II. Увеселения при дворе Елизаветы // Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век. Ч. 1. От Петра до Екатерины II (1698–1761). М.: Гос. публ. ист.

ной составляющей — это бал 1791 года, данный Григорием Потемкиным в Таврическом дворце²⁷⁴. М. Вознесенский проанализировал большое количество источников, но не нашел упоминаний кадрили как самостоятельного вида танца в XVIII веке²⁷⁵.

Выводы к параграфу 2.3

Контрдансы появились в России при Петре I, но позже, чем полонезы и менуэты. И, хотя контрдансы были одними из самых востребованных танцев, в разные периоды они могли занимать разное положение на балах, в том числе — уступать менуэтам по востребованности. В России в первой половине XVIII века были известны только английские контрдансы, исполнявшиеся в колонну, но неизвестны французские, исполнявшиеся в каре. При этом английские контрдансы были хорошо адаптированы к русской действительности, в придворных кругах даже сочиняли свои композиции — о чем свидетельствует «русский контрданс», зафиксированный во времена правления Анны Иоанновны. Однако, конкретных описаний контрдансов, танцуемых в России, не сохранилось, и эта культура может быть реконструирована только через привлечение немецких и французских образцов.

2.4. «Показательные» танцы

К началу XVIII века понятия «бала» и «балета» уже сильно разошлись, это были разные мероприятия, и постановки, подобные знаменитому «Комедийному балету королевы»²⁷⁶ XVI века, когда придворные танцевали балет,

б-ка России, 2015. С. 330.

²⁷⁴ Державин Г. Р. Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаила в доме генерал-фельдмаршала Князя Потемкина Таврическаго, близ конной Гвардии, в присутствии императрицы Екатерины II, 1791 года 28 Апреля // Державин Г. Р. Сочинения Державина. Ч. IV. СПб.: В типографии Шнора, 1808. С. 23–60.

²⁷⁵ Вознесенский М. Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия // Русские мемуары. 2007 [Электронный ресурс]. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadri_01_07.htm (дата обращения: 21.12.2020).

²⁷⁶ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. С. 65–74.

а затем сразу начался бал, давно ушли в прошлое. К XVIII веку выделилась профессия не просто артиста, но профессионального исполнителя танцев. Такими были, к примеру, Луи-Гийом Пекур, Жан Балон, Мария-Тереза Сублиньи, Мари Сале. Тем не менее, в это время ещё вполне приемлемыми и по статусу, и по уровню исполнения были балеты или танцевальные дивертисменты, подготовленные дворянами и исполненные перед королем, курфюрстом или императрицей. Например, подобный дивертисмент из сольных танцев и контрдансов описан в манускрипте *La Hessoise Darmstat*²⁷⁷. Говоря о России, надо иметь в виду, что кадеты Корпуса свои знаменитые балеты исполняли при Дворе только перед Анной Иоанновной. Именно после этих спектаклей, которые ей очень понравились, она и согласилась открыть специальную «танцевальную школу» под руководством Жана Батиста Ланде. Перед императрицей Елизаветой кадеты давали только драматические спектакли²⁷⁸, где танцы могли быть частью, но не были обязательной и наибольшей составляющей спектакля. То есть умение дворян уже не могло сравниться с мастерством профессиональных танцовщиков. Более того, в аттестатах, выданных в Корпусе фраза «танцует балет» в последний раз встречается в 1740 году²⁷⁹, хотя еще в 1754 году Андрей Нестеров требовал от своих помощников, чтобы они могли вместо него выучить студентов балету.

В Европе в первой четверти XVIII века была очень сильна культура показательных танцев. Имеются в виду не куранта или менуэт, которые были обязательной частью бала во Франции или в Англии, а именно специально

²⁷⁷ *Dubrueil J. P. La Hessoise Darmstat. Danse figurée à deux pour le bal & contredanse sous le même nom composées & écrire en chorégraphie suivie de plusieurs autres danses. Munich, 1718. 30 л.* Две копии манускрипта хранятся в Bavarian State Library и Hessische Landesbibliothek в Висбадене.

²⁷⁸ Например, в 1750 году кадеты играли перед императрицей комедии и трагедии 10 раз (8.02, 19.02, 25.02, 30.05, 21.07, 26.09, 23.10, 24.10, 19.12, 26.12), но про балет было сказано, что его «танцевали вновь приезжие из Италии и Российские танцоры и танцорши» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1750 года. СПб., 1850. С. 76).

²⁷⁹ Это Андрей Самарин (в списках — № 84) и Иван Гневашев (в списках — № 92) (Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе штаб-обер-офицерам и кадетам с показанием кто из оных с какими достоинствами и в каких чинах ныне. Ч. 1. СПб.: При Шляхетном Кадетском Корпусе, 1761. С. 26, 28–29).

сочиненные композиции для представления по тому или иному случаю. Сама идея была не нова — подобная традиция известна, к примеру, в Италии в конце XVI — начале XVII века²⁸⁰, либо на балах в XIX веке²⁸¹. Но в конце XVII — начале XVIII века создавались в качестве показательных достаточно сложные хореографии, в стиле балетов своего времени. Первые подобные танцы были опубликованы только в 1700 году, когда Фёйе выпустил книгу «Хореография», но к этому моменту традиция существовала не менее 10 лет, и часть из известных композиций можно удревить относительно даты их первой публикации²⁸².

До нас дошли многочисленные сборники таких хореографий (как печатные, так и рукописные), созданные с 1700 по 1725 годы. В дальнейшем их количество резко сократилось, записанные партии отличаются все повышающейся сложностью, и можно говорить уже только о книгах и манускриптах для профессиональных исполнителей, в то время как в первой четверти XVIII века подобные танцы записывались для людей с разным уровнем владения телом. Франсин Ланселот подробно их изучила и выделила две основные группы: танцы, созданные для придворных («социальные»), и танцы, созданные для профессионалов («сценические»)²⁸³. При этом анализ композиций показывает, что их сложность, вне зависимости от того, для кого они писались, с 1700 по 1725 год непрерывно возрастала, и что, как можно было ожидать, крайне мало «социальных» танцев приближались по уровню к «сценическим»²⁸⁴. Также замечено, что сольные женские и парные танцы

²⁸⁰ Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года. С. 38; Кондратенко Р. Популярные танцы Италии конца XVI века // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. СПб.: КультИнформПресс, 2014. С. 18–30.

²⁸¹ Еремينا-Соленикова Е. В. Об источниках изучения русского танцевального искусства первой четверти XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 154–166.

²⁸² Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года. С. 31–49.

²⁸³ Lancelot F. La belle dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995. Paris: Van Dieren, 1996. P. XIV.

²⁸⁴ Порсев В. Распределение по сложности схем танцев, записанных методом Бошана-Фёйе // Материалы девятой конференции по вопросам реконструкции европейских исто-

проигрывают по сложности мужским²⁸⁵.

Традиция показательных танцев была развита во Франции, центре танцевального искусства того времени, широко представлена в Англии, меньше, но все-таки известна — в Германии. Танцы, создававшиеся для придворных, зачастую относились к одному из двух типов. Это были либо композиции для украшения балов, специально разучивавшиеся группой людей (такими были танцы Дана-Пьера Дюбре, записанные в «La Hessoise Darmstat»)²⁸⁶. Либо это были композиции, составлявшиеся персонально для какого-то лица, чтобы представить его искусство при дворе: например, известный английский мастер мистер Исаак, работавший также и во Франции, сочинял композиции для девушек, с которыми они могли блеснуть на каком-либо торжестве²⁸⁷. Иногда создание подобных танцев приурочивалось к тому или иному важному событию и было подарком по этому поводу. Такими были ставшие знаменитыми танцы La Bourgogne и La Bretagne. Аналогично был сочинен танец и к визиту Петра I в Версаль²⁸⁸.

Но в России западные танцы прививались постепенно. И высший свет активно стал танцевать только в 1720-х годах, то есть тогда, когда жизнь показательной традиции на Западе уже заканчивалась. Есть факты, которые помогают оценить место специфических, специально созданных, сложных по своим характеристикам показательных танцев в российской культуре. В 1710 году на свадьбе Анны Петровны находится первое упоминание такой демонстрации — две карлицы танцевали менуэт²⁸⁹. Менуэты могли быть как

рических танцев XIII–XX веков. СПб.: КультИнформПресс, 2017. С. 68.

²⁸⁵ Порсев В. Распределение по сложности схем танцев. С. 69.

²⁸⁶ Dubrueil J. P. La Hessoise Darmstat. Danse figurée à deux pour le bal & contredanse sous le même nom composeés & ecrire en chorégraphie suivie de plusieurs autres danses. Munich, 1718. 30 p.

²⁸⁷ Можно вспомнить, что мистер Айзек написал менуэт для выступления своей ученицы мисс Катарины Бут на балу. Этот танец издан в 1711 году Пембертоном (*Thorpe J. Mr. Isaac, Dancing-Master // Dance Research. 2006. № 24 (2). P. 127.*)

²⁸⁸ Еремينا-Соленикова Е. В. Танцы, посвященные Петру Первому // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 101: Петровское время в лицах—2019: Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 130–132.

²⁸⁹ Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем

типичными композициями, так и специально сочиненными танцами на соответствующую музыку, и всегда несли в себе идею показательного танца, даже если исполнялись всеми присутствующими. Однако сложно представить (при том, что у Петра I личный танцмейстер появился в 1711 году), кто мог сочинить карлицам особую хореографию для менуэта. Скорее всего, они исполняли обычный *Le Menuet Ordinaire*.

Следующее свидетельство — это музыка *Folia*, *La Bourgogne* и еще нескольких композиций, сохранившаяся в нотной тетради Густава Блиндстрема, созданной в 1715–1716 годах. Таких нотных записей там встречается мало²⁹⁰. Кроме того, фолии были в России популярны как мелодии, под которые пели канты. Очень сложно предположить, что эти ноты были записаны для того, чтобы под них танцевали в Тобольске, — судя по анализу того же самого манускрипта, танцевальными были полонезы и менуэты, а контрдансы и русские танцы практически не исполнялись на балах. Вероятно, упомянутые композиции использовались как инструментальные, тем более что и *Folia*, и *La Bourgogne* хореографически сложны.

В своем дневнике Берхгольц не упоминал о показательных танцах (кроме полонезов) ни на ассамблеях, ни на свадьбах, но в 1722 году писал: «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, равно как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо. В этот раз некоторые являлись в соло и в характерных танцах»²⁹¹. По-видимому, речь идет о народных танцах, тем более что Берхгольц описал русский обрядовый танец, исполненный специально для него²⁹².

Есть сведения о гастролях в России западных танцоров, которые выступали перед народом. В 1723 году в составе труппы И. К. Эккенберга и И. Г. Манна приехал, судя по афише, «забавный человек... преузорочные

на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беспятых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 74–75.

²⁹⁰ Недоспасова А. П. Тобольский манускрипт. М.: Композитор, 2016. С. 36–38.

²⁹¹ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 329.

²⁹² Там же. С. 335.

удивительные скоки делает, которые натурою нечаянны, которому и мастерица тож за ним действует: да еще ж с осьмью обнаженными шпагами, танец с ужасным видом отправляет: она же в танце на месте величиною в тарель более шестисот раз обращается, храня верно кадансы, и шпагами мечет более пятидесяти крат... Между каждою переменою экзерциции, вышеупомянутая всяким разным смехотворством и скоки различными, танцы французскими, голландскими и англинскими, довольно забавит»²⁹³. Но здесь речь идет о выступлении профессионала.

При Анне Иоанновне в России развивался балет: представления ставили кадеты Корпуса под руководством Ланде. Сохранились данные, что в Корпусе изучали один из французских показательных танцев — Ла Бретань²⁹⁴. Однако, этот танец был включен в систему преподавания и являлся уже не столько показательным, сколько учебным. Возможно, кадеты учили и другие хореографии как учебные композиции²⁹⁵. В конце правления Елизаветы специфические показательные композиции не упоминались даже в документах Корпуса — ту же Ла Бретань Пелин, фактически сменивший в Корпусе Нестерова, заменил на более нужный на балах полонез²⁹⁶.

Но в мемуарах второй четверти — середины XVIII века есть свидетельства, что придворные танцевали «на публику» (перед императрицей, на ба-

²⁹³ Зозулина Н. Н. Время Петербургской танцемании // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32.

²⁹⁴ Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938. С. 338, 340.

²⁹⁵ Еремина-Соленикова Е. В. К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке. С. 38–50. Схемы наиболее распространенных показательных танцев этого периода, использовавшихся в качестве учебных композиций, приведены в Приложении 5 к данной диссертации.

²⁹⁶ О танцмейстере Пелене, который обязался обучить данных ему учеников четыре танцеванию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2957. Л. 6–6об. Точно такую же программу — менуэты, полонезы, контрдансы — Пелин анонсировал и для своих частных уроков: «Танцмейстер Сухопутного Шляхетного Кадетского Корпуса господин Пелен сим объявляет, что для способности тех кои не намерены нанимать особливых танцмейстеров у себя на дому, иметь он будет танц-залу где мужеского пола обучать будет танцевать менуэты, польские, контратанцы и проч. Сие обучение начнется в 6 часов пополудни по понедельникам, средам и субботам» ([Об обучении танцеванию] // Санкт-Петербургские ведомости. 1763. 4 ноября. С. 5–6).

лах). Анна Иоанновна любила смотреть, как пляшут народные танцы, которые должны были исполнять придворные кавалеры²⁹⁷. В записках Болотова есть рассказ, как его в 1752 году во Пскове просили показать менуэт на открытии бала, и как он переживал от такой просьбы²⁹⁸. Янькова в «Мемуарах бабушки» отмечает, что в свете любили смотреть, кто хорошо танцует на балу²⁹⁹. Про императрицу Елизавету Петровну говорится, что она прекрасно исполняла менуэт и хорошо танцевала по-русски³⁰⁰. Описанные Штелиным русские народные танцы, исполненные при дворе, несут явные черты созданных танцмейстерами показательных композиций. В 1762–1765 годах английский дипломат граф Джон Бёкингхэмшир отмечал, что императрица Екатерина II «превосходно танцует, изящно исполняя серьезные и легкие танцы»³⁰¹. Екатерина II училась танцевать при императрице Елизавете Петровне. Павел Петрович, наследник престола, в начале 1760-х годов позволял себе на балу демонстрировать мастерство (видимо, импровизируя на шагах)³⁰².

Кроме того, в России распространилась культура показательных кадрилией, которые представляли собой красочные выходы. Хореографические показательные выступления на балах в России были, так как это — крайне характерное явление для своего времени. Но культура сложного танца, специально сочиненного для выступления знатных людей на балу, в России, в отличие от Англии и Франции, не обнаружена. В упомянутых странах эта традиция исчезла к 1730-м годам. Кроме того, Россия чаще перенимала танцевальные традиции из Германии, а там французские показательные танцы

²⁹⁷ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России // Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. С. 150.

²⁹⁸ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова. С. 204–205.

²⁹⁹ «Танцевали только умевшие хорошо танцевать; то и дело было слышно: “Пойдемте смотреть, танцует такая-то с таким-то”, — и потянутся из всех концов залы, обступят круг танцующих и смотрят, как на диковинку, как дама приседает, а кавалер низко кланяется» (речь идет о XVIII веке, но точнее датировать это свидетельство невозможно. — Е. Е.-С.: Янькова Е. П. Рассказы бабушки. Цит. по: Елисеева О. И. Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 168.

³⁰⁰ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 149–150.

³⁰¹ Бёкингхэмшир Д. Г. [Записки. Отрывки и излож.] // Русская старина. 1902. Т. 109. № 2. С. 441.

³⁰² Порошин С. Записки, служащая к истории. С. 224–225.

имели малое распространение³⁰³. Показательными выступлениями на балах первой половины XVIII века в России стали или выходы группы танцоров, объединенных в кадрили, или исполненные на высоком уровне «обычные» танцы бала, например, менуэт.

Выводы к параграфу 2.4

Умение придворных хорошо исполнить танец, в том числе сложный, «серьезный», в России ценилось. Но культура специфических показательных хореографий в нашей стране не успела привиться, так как Россия активно начала танцевать, когда эта культура уже сходила со сцены истории. Однако для людей XVIII века была важна возможность продемонстрировать свою стать в танце, и поэтому место показательных танцев заняли композиции, привычные по бальным залам, но исполненные очень качественно, например, менуэт. Те, кто мог себе позволить обучение у лучших учителей, могли продемонстрировать и балетный танец или импровизировать, но таких людей было явно немного — достоверно известно о подобных случаях уже во времена правления Екатерины II.

2.5. Русские национальные танцы

Вопрос о том, исполнялись ли в России в дворянском обществе русские национальные танцы — один из самых неоднозначных. Проследить преемственность от предшествующих поколений, из XVII века, сложно: вследствие христианской основы русской культуры, танцы в высшем обществе не приветствовались, хотя и нельзя сказать, чтобы они были запрещены,³⁰⁴. В народной культуре первой половины XVIII века танцы присутствовали.

³⁰³ Об этом можно судить по книге Тауберта «Совершенный танцмейстер» и тому, какие характеристики он дает балам в Германии в его время в разных частях этой книги: *Russel T. The compleat dancing master. Vol. II.*

³⁰⁴ См., напр., *Михневич Вл.* Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете // Исторические этюды русской жизни. СПб.: Типография Ф. Сущинского, 1882. Т. 2. С. 256.

Об этом писали и Берхгольц в 1720-х годах³⁰⁵, и Штелин в 1760-х³⁰⁶, оба видели народные танцы «в естественном виде», в деревне или на фабрике. Но остается открытым вопрос, были ли эти танцы известны в высшем свете.

Штелин писал о правлении отца Петра I: «Во времена царя Алексея Михайловича (1650–1670) в Русском государстве обычно никакого другого танца еще не знали. Только при царском дворе кроме него танцевались еще веселые украинские и степенные польские танцы, которым вполне соответствовали длинные в ту пору одежды русских»³⁰⁷. Но надо помнить, что этот текст создан в 1760-х годах, и основан на реалиях правления Елизаветы Петровны. Утверждения Штелина о дворе Алексея Михайловича строились или на воспоминаниях старожилов о рассказах предков, или ретроспективно. Так, Штелин описывал современный ему украинский танец, считая, что он подходит к одеждам эпохи Алексея Михайловича: вполне возможно, что Штелин хорошо знал украинскую пляску потому, что при дворе были малорусские певчие. Вопрос о том, могли ли быть известны полонезы при дворе Алексея Михайловича, остается открытым: с одной стороны, польские танцы знали участники Великого посольства, включая и русского царя, с другой, Б. Куракин писал, что Петр I «для экзерцицей солдатскаго строю еще в малых своих летех обучился от одного стрельца Присвова, Обросима Белаго полку, <...> а танцевать по польски с одной практики в доме Лефорта помянутаго», то есть не при дворе³⁰⁸. Остальные сведения Штелина о танцах в XVII веке не могут считаться достоверными.

Следующее упоминание национальных танцев — это участие в балах в германских землях членов Великого посольства. На встрече с курфюрстиной ганноверской Софией и её дочерью Софией-Шарлоттой, курфюрстиной

³⁰⁵ При посещении полотняной фабрики Тамсена. *Берхгольц Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 335.

³⁰⁶ *Штелин Я. Я.* Известия об искусстве танца и балетах в России // *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. С. 147.

³⁰⁷ Там же. С. 149.

³⁰⁸ *Куракин Б. И.* Гистория о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 гг. // Русская старина. 1890. Т. 68. № 10. С. 253.

бранденбургской, участники стали развлекаться русскими танцами, которые курфюрстина описала как: «После ужина его величество велел позвать своих скрипачей, и мы исполнили русские танцы, которые я предпочитаю польским. Бал продолжался до четырех часов утра»³⁰⁹, «все это прошло очень степенно, и московский танец нашли очень красивым»³¹⁰. Однако еще М. Вознесенский отметил интересную особенность: «Сравним высказывания о нем (в 1697 году — *Е. Е.-С.*): *русский автор*³¹¹ — “сам его величество танцевал польский”; *старшая курфюрстина* — “мы исполнили русские танцы, которые я предпочитаю польским”. То есть танец, который для членов российского посольства являлся “польским”, курфюрстина таковым не считала. Оригинальная трактовка польского вероятно сохранялась в 1720-х гг., так что некоторые иностранцы, в частности принцы Гессенские, танцующие другие более сложные танцы “довольно хорошо”, будучи в 1723 г. при русском дворе в Петербурге со сравнительно простым “польским никак не могут совладать”»³¹². Нужно констатировать, что танцы, воспринимавшиеся «снаружи» как русские, русскими национальными не были — это были вариации полонезов, отошедшие от оригиналов. Подтверждается это и нотной тетрадью Густава Блиндстрема (1716 год). Там есть ноты к «Московскому танцу»³¹³, но это единственная запись и ее недостаточно, чтобы утверждать о распро-

³⁰⁹ *Богословский М.* Петр I. Т. 2. М.: Соцэкгиз, 1941. С. 117–118.

³¹⁰ Там же. С. 116.

³¹¹ К сожалению, М. Вознесенский не указал источник, откуда он взял слова русского автора. В книге М. Богословского, на которую дана ссылка далее, помещены воспоминания двух курфюрстин, которые говорили о русских танцах, и неизвестного лица, написавшего, что «После стола остальная часть ночи прошла в музыке и танцах и сам его величество танцевал польский» (Там же. С. 115). Впрочем, это уточнение не отменяет ценности наблюдения М. Вознесенского. Тем более что описание танца, данное Софией-Шарлоттой Бранденбургской: «Моя тетушка танцевала с толстым комиссаром (Головиным); против них Лефорт в паре с дочерью графини Платен и канцлер (Возницын) с ее матерью: все это прошло очень степенно, и московский танец нашли очень красивым» (Там же. С. 116), — находит параллели в описаниях полонезов при дворе Петра I, которые позже дал Берхгольц в своем дневнике.

³¹² *Вознесенский М. В.* Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

³¹³ *Muskovski Danitz.* см. *Недоспасова А. П.* Тобольский манускрипт. М.: Композитор, 2016. С. 268.

странении национальных танцев в высшем обществе. Для сравнения: у Блинд-стрема записано около 80 полонезов.

Следующее известие относится к знаменитой «свадьбе карликов» в 1710 году. Там, по словам анонимного иностранного автора, «танцевать стали одни только карлики, но русские танцы»³¹⁴. Конечно, собранные со всей страны карлики могли знать и народные танцы. Гравюра, изображающая эту свадьбу, была сделана только в 1742 году, на ней изображен менуэт. Ее автор, Ян Каспар Филлипс, которому в 1710 году было 10 лет, делал ее по рассказам старожилков. При этом чуть раньше, в том же 1710 году на свадьбе Анны две карлицы танцевали менуэт, а в 1762 году Галлини, рассказывая о танцах при русском дворе, писал, что «Русские не позволяют себе ничего примечательного в своих танцах, которые они теперь в основном берут из других стран. Танец карликов, которым царь Петр Великий торжественно отмечал свадьбу своей племянницы с герцогом Курляндским, был, вероятно, скорее его собственной прихотью, чем национальным обычаем»³¹⁵.

Народные танцы при императрице Анне Иоанновне зафиксированы К. Р. Берком в 1730-х годах: «Особенно же мне нравится, что принцессы и несколько других дам танцуют простой, но красивый крестьянский танец, показывая тем самым, что ценят не одно только иностранное. Изобрели и русский контрданс, он в том же стиле, но несколько сложнее. Польские танцы танцуют чаще и изящнее, чем у нас»³¹⁶. Из этого текста можно сделать вывод, что и Елизавета Петровна, и Анна Леопольдовна, и часть придворных исполняли русские танцы. Но не стоит забывать, что Анна Иоанновна интересовалась этнографией — для знаменитой «ледовой свадьбы» в Петербург были собраны представители разных народностей, певшие и плясавшие пе-

³¹⁴ Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беспя-тых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 78.

³¹⁵ The Russians, afford nothing remarkable in their dances, which they now chiefly take from other countries. The dance of dwarfs with which the Czar Peter the Great, solemnized the nuptials of his niece to the Duke of Courland, was, probably rather a particular whim of his own, than a national usage. (*Gallini G. A.* A Treatise on the Art of Dancing. London, 1762. P. 194).

³¹⁶ *Берк К. Р.* Путевые заметки о России. С. 111–302.

ред гостями в своих традиционных одеяниях. При анализе сообщения Берга очень важным оказывается слово «некоторые», подчеркивающее, что знание национальных танцев при дворе было далеко не всеобщим. То есть исполнялись они не постоянно (тогда бы их знали все).

О том, что Елизавета Петровна хорошо знала такие композиции, писал через 30 лет Штелин: «Императрица прелестно танцевала даже русский деревенский танец, который... сохранился чуть ли не только среди простого народа»³¹⁷. Вспоминая время Анны Иоанновны, он подтверждал, что русские танцы при дворе были в основном показательными и по случаю: «Во времена императрицы Анны Ивановны чуть ли не ежегодно, в так называемую масляную или карнавальную неделю, при дворе устраивалось веселье, с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии (исключительно видные дворяне) со своими молодыми женами, среди которых обыкновенно встречались превосходные танцовки. С приглашенными дамами должны были танцевать русские пляски и придворные кавалеры. Кто из них танцевал плохо, того реже других приглашали на танец и большей частью подымали на смех»³¹⁸.

Штелин дал интересные сведения: «На дворцовых балах, а также на всех балах высшего общества уже со времен Петра Великого не танцевали никаких других танцев, кроме французских, польских и английских контрадансов, на придворных же маскарадах очень часто также танцевали украинские и русские деревенские танцы»³¹⁹.

Можно ли что-то сказать о формах русских (и украинских) танцев, исполнявшихся в высшем обществе? Первый случай, в котором можно что-то говорить о том, как танцевали, рассмотрен выше — это изменившие свои

³¹⁷ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 150.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же.

формы полонезы, которые исполняло в Германии Великое посольство³²⁰. Второй зафиксирован в 1730-е годы в заметках Берка: «Изобрели и русский контрданс, он в том же стиле, но несколько сложнее»³²¹. В контрдансе исполнители выстраивались в длинную колонну и танцевали пара с парой, затем менялись и попарно переходили к новым парам, повторяя тот же набор движений. И так повторяли до тех пор, пока все не вернутся на свои места. Был большой набор фигур, из которых по определенным правилам составлялись конкретные танцы. Количество вариаций могло быть безграничным, но в конкретном месте в определенное время, как правило, в моде было небольшое количество фигур и их связок. Когда контрдансов исполняется 5–10 штук, их однообразие не бросается в глаза. Когда их становится больше — они могут навевать скуку повторениями похожих элементов. Как можно сделать контрданс «русским»? Так же, как венгерским или турецким³²², то есть внести в него некоторые, с точки зрения автора характерные движения³²³. Какие именно — неизвестно, но они могли перекликаться с русским танцем, который исполняли дамы двора Анны Иоанновны.

Штелин писал, что украинский танец появился при дворе Алексея Михайловича, хотя реально видел его в правление Елизаветы Петровны. Вот его описание: «Украинский танец, собственно, также принадлежит к русскому танцу, как и сама Украина — к Русскому государству. Он включает в себя черты русского, польского и отчасти английского (обратное па) танца.

³²⁰ Вознесенский М. В. Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021). См. выше, в параграфе «Полонез».

³²¹ Берк К. Р. Путевые заметки о России. С. 111–302.

³²² Например, в 1712 году в Германии маэстро Дюбре придумал для двора курфюрста Дармштадского несколько танцев, оформленных в единую книгу. Среди них были *La Bavaroise*, для него были расписаны особые движения (*Dubrueil J. P. La Hessoise Darmstat. P. 9–11*), *La Hongoroise*, в котором также были отрисованы нетипичные для контрдансов движения (*Dubrueil J. P. La Hessoise Darmstat. P. 24–24*).

³²³ Ярким примером такой стилизации является танец *La Salamaleck*, в который включены проходы вперед-назад. Эти, сами по себе невыразительные, траектории, по мнению датского исследователя Йоргена Шоу-Петерсена, участники исполняли, имитируя «турецкую походку» (*Dubrueil J. P. La Hessoise Darmstat. P. 23–23*).

В движении он разнообразен, его па подпрыгивающие»³²⁴. Здесь мы видим ту же картину, что и выше — «народный» придворный танец — это конструкция из привычных полонезов и английских контрдансов с добавлением неких характерных движений. Сопоставив эти наблюдения со штелиновским утверждением, что русские (и украинские) танцы исполняются только на маскарадах, можно быть уверенными, что «русские» танцы того времени — это типичные для двора композиции, полонезы или контрдансы, в которые добавили «русскости». Позже, при Екатерине II и в XIX веке такие танцы считались народными за то, что их исполняли под деревенские песни.

Конечно, при дворе могли существовать специфические формы народного танца. Но единственное, что может свидетельствовать об этом — это краткие фразы у Берка и Штелина. Первый не дал никакой конкретики: «Особенно же мне нравится, что принцессы и несколько других дам танцуют простой, но красивый крестьянский танец»³²⁵. А Штелин, описывая русский танец, привел три описания³²⁶. По ним невозможно реконструировать формы,

³²⁴ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 150.

³²⁵ Берк К. Р. Путевые заметки о России. С. 111–302.

³²⁶ «Он состоит не из скачков и прыжков, а заключается в изящном и медленном движении дамы и в частых, глубоких сгибаниях и выпрямлениях кавалера или в его приседаниях, при которых ноги в коленях быстро вытягиваются и снова сгибаются. Кто видел, как танцуют свои деревенские танцы и гримасничают китайцы, бухарцы, монголы и другие татарские народы, тот легко убедится, что русский танец воспринял кое-что от танцев этих народов» (Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 148). О том же варианте: «Дама, сложив руки крест-накрест на груди, скользит легкими шагами, плавно, словно по воздуху, мимо танцующего перед нею кавалера. Она быстро поворачивается, то в одну, то в другую сторону, бьет часто в ладоши и манит одновременно пальцами к себе, поводит плечами, бедрами. В этом движении, соответственно движению кавалера, голова ее слегка наклонена, а низко опущенные глаза сверкают иногда кавалеру взглядом, выражающим все, что она хотела бы ему сказать или доверить» (Там же). «Она, обыкновенно, проводится, особенно в селе, без участия мужчин, в кругу русских девушек и молодых женщин, которые не нуждаются ни в звонких скрипках, ни в ворчащих басах, ни в других музыкальных инструментах, и заменяют их исключительно собственными голосами, поющими танцевальную мелодию» (Там же. С. 150). «Однажды во время прогулки в поле к нам подошла компания празднично одетых крестьянских девушек, которые попросили разрешения потанцевать перед нами и пожелали узнать имена каждого из нас. Затем они составили хоровод и танцевали под мелодию их песни, в которой все время встречались наши имена. Танцы продолжались целый час и после того, как они получили в подарок несколько рублей, они запели новую песню с нашими именами, которая еще долго звучала нам вслед» (Там же).

но понятно, что речь шла о разных композициях. Но только первое описание подается как русский танец, который известен и при дворе, и в народе. О нем сказано, что «этот старый простонародный русский танец сохранился, конечно, в своей неизменности только в деревнях и местечках и едва ли еще остался в моде у горожан»³²⁷.

Кроме того, когда у Штелина речь шла либо о крестьянских танцах, либо о придворных, но не русских, у него появлялось множественное число, русский же при дворе, как правило, упоминался в единственном числе.

Иностранцы видели Елизавету Петровну, Анну Леопольдовну и придворных дам, танцующих по-русски. Как при Анне Иоанновне, так и при Елизавете Петровне танцы при дворе преподавали Ж.-Б. Ланде и А. Ринальди (Фузано). Они оба были профессионалами, сочиняли балеты, и для императриц могли создать постановку с народными элементами, чтобы она воспринималась как танец «простой, но красивый». Скорее всего, такие постановки видели Берк и Штелин. Оба они были иностранцами, которые вряд ли могли понять, что именно не соответствует традиции в придворном танце.

Выводы к параграфу 2.5

В высшем обществе в первой половине XVIII века народные (прежде всего — русские) танцы бытовали только в стилизованных формах и исполнялись в редких случаях, связанных с маскарадными забавами. Подлинные народные танцы изредка были представлены при дворе Анны Иоанновны исключительно в варианте «диговинки». Для этого приглашали носителей из иных слоев общества, чтобы порадовать императрицу.

2.6. «Цепочечные» и прочие танцы

Цепочечные танцы (*kettentanz*) описаны у Берхгольца, например, 25 июля 1721 года десять — двенадцать пар связали себя носовыми платка-

³²⁷ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 150.

ми, и каждый танцор, оказывавшийся впереди группы, должен был выдумывать новые фигуры³²⁸. 8 ноября 1721 года император завел танец на девять пар, в котором все должны были повторять каприоли Петра³²⁹. Аналогично поступил генерал Ягужинский в конце бала 4 марта 1722 года: «Тотчас по окончании польского составился новый танец (который не знаю, как назвать), похожий несколько на штирийский; в нем опять страшно прыгали и делали разные весьма забавные фигуры. Однако ж генерал этим еще не удовольствовался: не находя более новых фигур, он поставил всех в общий круг и предоставил своей даме, г-же Лопухиной, начать род арлекинского танца, который все по порядку должны были повторять за ней, с тем чтобы кавалер следующей пары выдумывал что-нибудь новое, ближайший к нему также, и так далее до последней пары. В числе многих выдумок были следующие: г-жа Лопухина, потанцевав несколько в кругу, обратилась к Ягужинскому, поцеловала его и потом стащила ему на нос парик, что должны были повторить все кавалеры и дамы. Генерал стоял при этом так прямо и неподвижно, как стена, даже и тогда, когда его целовали дамы. Одни, сделав перед избранной дамой глубокий реверанс, целовали ее; другие, протанцевав несколько раз в кругу, начинали пить за здоровье общества; третьи делали щелчки на воздух; четвертые вынимали среди круга табакерку и нюхали табак (маленькая дочь княгини Черкасской делала это так мило, что все восхищались); иные целовали его высочество, что начал молодой Долгоруков. Но лучше всех сделал генерал Ягужинский, который был последним: заметив, что некоторые не участвовавшие в танце смеялись, когда в кругу целовали дам или когда дамы должны были целовать кавалеров, он вышел из круга и перецеловал всех зрительниц, которые, так неожиданно пойманные, уж не смели отказываться целовать его и других. Этим танцем бал окончился» (танец исполнялся на двенадцать пар)³³⁰.

³²⁸ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 179.

³²⁹ Там же. С. 251.

³³⁰ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неисто-

По-видимому, все эти композиции относились к группе цепочечных танцев, где первая пара задавала фигуры. Петр I такие развлечения очень любил, так как мог в них посмеяться над плохо танцующими пожилыми придворными: «Между тем пришел император и, будучи очень весел, начал потом другой танец, похожий на так называемый в Германии цепной танец (*kettentanz*), в котором, по его приказанию, должны были принять участие все наличные старики. Те, конечно, не могли отказаться и взяли себе все молодых дам»³³¹. Но эти танцы понравились не только Петру и молодым людям его двора. Подобные игровые практики прижились и были очень популярны в России в XVIII и XIX веках: тот же принцип проявлялся в круглом польском времени Екатерины II, гротфатере времени А. С. Пушкина, котильоне, появившемся в России раньше, чем во многих странах Европы, кадрили-монстре конца XIX века³³².

К сожалению, хотя Берхгольц и упоминал танцы, с которыми он сравнивает эти «цепочки» — штирийский, арлекинский, *kettentanz* — в западных учебниках первой половины XVIII века практически не сохранилось не только их описаний, но подчас даже упоминаний.

Такие танцы вплоть до настоящего времени известны в народной культуре немецких земель. Один из них, упоминания и описания которого в том или ином виде можно найти в XVIII веке — *кераб*, или *кераус*. Это был финальный танец свадеб, либо веселых торжеств. Название *Kehrab* происходит от глагола *Kehren*, мести. В XV веке в немецком языке было выражение «*gar aus*», оно означало «полностью из», потом появилось *Garaus*. Позднее *Garaus* и *Kehrab* слились и образовали название *Kehraus*³³³. *Кераус* упоминался в не-

вый реформатор. Ч. 1. С. 360–361.

³³¹ Там же. С. 254.

³³² *Еремина-Соленикова Е. В.* Танцевальные игры в русской бальной культуре: прошлое и настоящее традиции // Игровые практики культуры. Научные доклады и сообщения. СПб.: Изд. дом СПбГУ, 2010. С. 133–137.

³³³ Приношу благодарность И. А. Кузнецовой, преподавателю немецкого языка Казанского государственного университета, за консультацию.

мецкоязычной литературе в течение всего XVIII века³³⁴. Есть сведения, что у керауса было много фигур и что для его исполнения люди соединялись в «живую цепь»³³⁵. У Тауберта сохранилось описание одной из вариаций: первая пара несет платок, а остальные должны по очереди нагибаться и проходить под ним, либо перепрыгивать его³³⁶. Позже она станет частью другого танца, гросфатера.

Исполнявшиеся при Петре I танцы вписывались в существовавшую в немецких землях традицию: в них пары соединялись в цепочку, исполняли разные фигуры, этим бал заканчивался.

Но, если в дальнейшем в немецких землях кераб-кераус, а также его форма — гросфатер, существовали в течение всего XVIII века³³⁷, то в русских источниках упоминания их полностью пропали. Единственное свидетельство относится к 1769 году и записано Семеном Порошиным: «После контратанцов и польских (в которых весьма много резвились, завиваючись и развиваючись, вместе взявшись рука за руку) связали длинную ленту и стали в круг»³³⁸, но даже в этом случае нельзя утверждать, что исполнялся один из цепочечных танцев. Так что можно констатировать, что эта традиция была связана с двором Петра I и, вероятно, исчезла в России после его смерти.

Когда в современной литературе описывается петровский бал, чаще

³³⁴ Например, в рассматриваемый нами период этот танец упоминался в 1715, 1742, 1745 годах: *Corvinus G. S. Kehrab // Corvinus G. S. Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmer-Lexicon*. Gleditsch, Leipzig, 1715. St. 1037; *Trichter V. Kehrab // Trichter V. Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon*. Leipzig, 1742. St. 1206; *Auserlesenes Gespräch in dem so genannten Reiche der Todten, Zwischen dem Königlichen Preußischen General-Lieutenant der Cavallerie von der Schulenburg, und dem Königl. Ungarisch- und Böhmischem General Römer, den gegenwärtigen Krieg betreffend*. Vol. 5. Marche, 1744. P. 131.

³³⁵ «Обозначает тот долгий танец, в котором гости семейных свадеб в длинный ряд крепко обхватывают друг друга за руки и позволяют наблюдать за различными фигурами в этом танце, который свадьбу завершает и который музыканты играют на праздник» (*Corvinus G. S. Kehrab // Corvinus G. S. Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmer-Lexicon*. Leipzig: Gleditsch, 1715. St. 1037. Перевод И. А. Кузнецовой).

³³⁶ *Taubert G. Rechtschaffener Tantzmeister*. Leipzig, 1717. P. 87.

³³⁷ *Еремينا-Соленикова Е. В., Стратилатов Б. Г., Филимонов Д. А.* Был ли танец гросфатер известен при дворе Петра I? // *Труды Государственного Эрмитажа*. Том LXX. Петровское время в лицах—2013. СПб., 2013. С. 159–161.

³³⁸ *Порошин С. А.* Записки, служащие к истории. С. 224–225.

всего рассматривается гросфатер. Но в источниках петровского времени гросфатер не упоминается. Этот танец отличается определенными особенностями, например, сочетанием быстрой и медленной частей³³⁹, но ни один из танцев, зафиксированных при дворе первого российского императора, ими не обладает. Гросфатер трактовался в XVIII веке как свадебный танец³⁴⁰, а нишу специфически свадебных танцев в России занимали полонезы³⁴¹. Почему же гросфатер считается танцем эпохи Петра I? Это мнение появилось в XX веке, а в XIX веке название «гросфатер» использовалось, чтобы охарактеризовать упомянутые Берхгольцем танцы: «Государь изобрел еще и свой собственный танец. Это было что-то вроде “гросс-фатера”»³⁴². Возможно, эта фраза была позже неверно истолкована. В России знали цепочечные танцы, к которым относился и кераус, по сути, предок гроссфатера. На балах у Петра I танцевали не гроссфатер, а одного из его предшественников.

У Берхгольца есть упоминание «немецкого танца», который исполняли царь с царицей, герцог Карл-Фридрих со старшей царевной и Меншиков — с младшей. Этой композицией начинали ассамблею, исполняя ее до менуэта³⁴³. Здесь важно то, что «немецким» назвал этот танец этнический немец Берхголец, то есть речь идет о традиции, которую он опознал как традицию своей родной страны.

У Тауберта есть два свидетельства об этом. Первое: при описании полонеза он упомянул, что существуют польский и немецкий стили исполнения танца³⁴⁴. В данном случае имелся в виду стиль ведения и взаимодействия в паре. К сожалению, танцмейстер не раскрыл эту тему. Второе упоминание

³³⁹ Еремина-Соленикова Е. В., Стратилатов Б. Г., Филимонов Д. А. Был ли танец гросфатер. С. 159–161.

³⁴⁰ Там же. С. 159–161.

³⁴¹ Sandler E. C. Social dancing in Peter the Great's Russia. Hildesheim, 2007. P. 94–106.

³⁴² Ассамблеи в России // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. 3. Араго-Аутика. СПб., 1890. С. 307.

³⁴³ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Юность державы. Ч. 2. С. 149. Этим же танцем началась ассамблея двумя днями спустя (Там же. С. 154).

³⁴⁴ Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 40.

— о том, что в разных танцах, в том числе и в куранте, кавалеры обрались с дамами так же, как принято в немецких танцах (национальных), что это очень резкие рывки и обводы, и ни одна дама не захочет, чтоб в чинном придворном танце с ней так обходились³⁴⁵.

У Берхгольца речь шла о танце, которым открывалась ассамблея, для XVIII века характерна некоторая церемониальность даже на «домашних вечеринках», в России балы традиционно открывались полонезами, а свадьбы — полонезами на три пары, исполнял этот танец и Петр I, его семья и ближайшие придворные, поэтому можно предположить, что имелся в виду полонез, исполненный по-немецки, в непривычной для России манере.

Во Франции аллемандой (в пер. с фр. — немецким танцем) называли танец, построенный на сочетании прохода колонной пар и кружении в каждой паре. Упоминание таких танцев есть в книге Хенцеля, изданной в 1755 году. Он отмечал, что в народе на свадьбах исполняли танцы с кружениями³⁴⁶. Лендлеры-аллеманды в высшем обществе известны только с середины XVIII века³⁴⁷. Однако исключать их существование в народной культуре Германии в начале XVIII века нельзя. В работе Мелетаона в 1713 году есть глава об этих танцах, но никакой конкретики в ней не содержится — только рассуждения, что немецкие народные танцы очень грубы, наполнены прыжками и вульгарны по исполнению³⁴⁸. Так как в юности Петр I регулярно бывал в немецкой слободе, нельзя отрицать вариант, что на ассамблее могли быть исполнены народные танцы с кружениями. Тем более что цепочечные танцы, связанные с немецкой культурой, там присутствовали. Но то, что никто не сообщал о подобных танцах при императорском дворе, скорее свидетельствует против этой гипотезы.

³⁴⁵ Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 597.

³⁴⁶ Hänsel C. G. Allerneueste Anweisung zur Moral. Leipzig, 1755. P. 157–163.

³⁴⁷ La Cuisse. Sr. de. Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredanses. Vol. 2. Paris: Cailleau, 1763. L. 49.

³⁴⁸ Rost J. L. (Meletaon). Von der Nutzbarkeit des Tantzens. Franckfurt, Leipzig: Albrecht, 1713. P. 208–211.

В литературе пишут, что в России танцевались штирийские танцы³⁴⁹. Если обратиться к источникам, то можно найти два свидетельства. Первое упоминание — танец, который завел на ассамблее генерал Ягужинский 4 марта 1722 года: «Тотчас по окончании польского составился новый танец (который не знаю, как назвать), похожий несколько на штирийский; в нем опять страшно прыгали и делали разные весьма забавные фигуры». Тогда участвовало 12 пар, в конце генерал начал шалить, втягивать в танец зрителей, и на этом ассамблея закончилась³⁵⁰, то есть речь шла о финале, к таким танцам могли относиться *кераус* и другие *kettletanz*.

Второе упоминание есть у Штелина, который в 1769 году писал: «Иностранные танцы — немецкие, английские и отчасти французские появились в России вместе с иностранными одеждами и нравами. Они скоро стали пользоваться всеобщим уважением, так что еще при жизни Петра Великого считалось знаком дурного воспитания, если мужчина или женщина, все равно из городского сословия или из дворянства, не умели танцевать менуэт, черкесский или штирийский, польский и английский танцы»³⁵¹. Это очень неоднозначное утверждение. Штелин жил в России с 1735 года (а Петр I умер в 1725 году), то есть академик писал о том, чего сам не видел, по чьим-то воспоминаниям, более того, рядом со штирийским стоит черкесский танец, который кроме него не называл никто.

В немецкой литературе штирийский танец упоминал Хенцель в 1755 году, причем одной строкой: «Штирийский танец прелестен, если хорошо исполнен»³⁵². Группа немецких танцев, в которой оказывался штирийский — это танцы в колонну, с использованием разных па, в том числе и прыжков, где возможны разные фигуры, в том числе и кружения, а также позиция танцующих (в определенные моменты), где кавалер держит даму

³⁴⁹ Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Юрайт, 2017. С. 21.

³⁵⁰ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 360–361.

³⁵¹ Штелин Я. Я. Известия об искусстве танца и балетах в России. С. 149.

³⁵² Hänsel C. G. Allerneueste Anweisung zur Moral. Leipzig, 1755. P. 162.

двумя руками под мышки (как сейчас бы назвали — «в закрытой паре»)³⁵³. Даже если предположить, что штирийский танец, с которым сравнивал танец Ягужинского Берхгольц, был подобен описанному у Хенцеля 30 лет спустя, все равно стоит помнить, что Берхгольц подчеркивал, что танец был «подобен штирийскому», а не самим штирийским. Возможно, что Штелин в середине века, в процессе работы над своей книгой о музыке в России, собирал воспоминания людей петровских времен и интерпретировал пересказ какого-то танца как похожий на штирийский. Сам Штелин был родом из Баварии и наверняка знал формы танцев, распространенные в соседних с Баварией областях, в частности, в Штирии (так же, как и Берхгольц в свое время). Таким образом, нельзя утверждать, что в России в XVIII веке были распространены именно штирийские танцы, однако, заметки Берхгольца и Штелина могут свидетельствовать, что при Петре Великом была мода на немецкие танцевальные традиции. Однако надо учитывать, что первый император считал для себя возможным нарушать традиции и вполне мог не следовать жестким правилам и в танцах. Не исключено, что те композиции, которые танцевались в его окружении, были придуманы при российском дворе. «Штирийский» и «немецкий» танцы могли быть местными явлениями, только использовавшими элементы типичных германских танцев, а немцы Берхгольц и Штелин, пытаясь их определить, подобрали аналоги из известных в их стране форм.

Французские танцы упоминались в русских источниках в 1710 и в 1720 годах: «Встав из-за стола, до 2-х часов ночи танцевали польские и французские танцы»³⁵⁴, «танцевали почти исключительно по-польски, так как французские танцы употребляются редко»³⁵⁵. Важно то, что Берхгольц, немец, живший в немецких землях, про французские танцы ничего не писал, то есть те танцы, которые в России назывались «французскими», он описы-

³⁵³ *Hänzel C. G. Allerneueste Anweisung zur Moral. P. 157–163.*

³⁵⁴ Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беспятых Ю. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука, 1991. С. 74–75.*

³⁵⁵ Там же. С. 57.

вал под их настоящими названиями. Скорее всего, в русских источниках под «французскими» скрывались менуэты, так как они имели французское происхождение.

Близок к «цепочечным» так называемый церемониальный танец, состоявший из одних поклонов, который часто упоминался как танцевавшийся на петровских балах. Например, во фрагменте из «Арапа Петра Великого»: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее... Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт»³⁵⁶. У Берхгольца этот танец описан по-другому: «Дамы, как и в английских танцах, становятся по одну, а кавалеры по другую сторону; музыканты играют сначала род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются (делают реверансы) своим соседям и друг другу, потом берутся за руки, делают круг влево и становятся опять на свое место. Такта они не соблюдают при том никакого, а только, как сказано, ходят и отвешивают зрителям поклоны. Прочие пары, одна за другою, делают то же самое»³⁵⁷, — и, на другой свадьбе: «Сперва маршал с невестой и два старших шафера с посаженою матерью и сестрой невесты, сделав несколько кругов тихими шагами и кланяясь на ходу всем гостям, протанцевали польский»³⁵⁸. Поклоны здесь исполняли не все присутствующие, а только те, кто вышел на церемониальный полонез — три назначенные пары. Таким образом, этот «танец» не мог длиться полчаса. Более того, скорее всего, это описание не танца,

³⁵⁶ Пушкин А. С. Арап Петра Великого // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Романы, повести. М.: Наука, 1960. С. 23.

³⁵⁷ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца // Неистовый реформатор. Ч. 1. С. 236–238.

³⁵⁸ Там же. С. 220.

а предшествующих ему поклонов. Похожую последовательность: танцующие выходят, строятся в колонну, по очереди кланяются, — описывал Рамо в церемониале королевского бала³⁵⁹. Вероятно, и на петровских свадьбах поклоны входили в последовательность официальной танцевальной части.

В России существовала традиция специфических свадебных танцев. Ранний вариант, когда свадьба начиналась и заканчивалась полонезом на фиксированное число пар (3 и 5), был рассмотрен в параграфе о полонезах. Но остался вопрос: в каких формах существовала эта традиция за пределами описаний Берхгольца? Подборку упоминаний о танцах на свадьбах составил М. Вознесенский: «Особую разновидность польского танца составлял церемониальный свадебный танец... Первое из обнаруженных сообщений такого рода — о свадьбе в Москве 29 января 1710 г. В Петербурге сообщается о церемониальных танцах в 1721 г. 29 сентября на свадьбе П. Мусина-Пушкина, 12 ноября на свадьбе Матюшкина, в 1723 г. 22 июня на свадьбе Шумахера. Церемониальный танец не исключал польского, который следовал после, например, в 1721 г. 1 ноября на свадьбе кн. Репнина, 8 ноября на свадьбе кн. Ю. Ю. Трубецкого... Церемониальные танцы не являются исключительно русским явлением. То же наблюдается на свадебных торжествах иностранцев. Например, в 1723 г. в Ревеле, где ритуал несколько отличается от русского, но в основе — тоже польский танец. В Москве церемониальные танцы отмечаются в 1722 г. 1 марта и 7 апреля. О подобных танцах в более поздние времена информации не имеется»³⁶⁰. Еще одно упоминание, найденное Вознесенским, — это полонезы, из которых состоял один из балов свадьбы Петра III и Екатерины II³⁶¹.

Тем не менее, упоминания неких «свадебных танцев», которыми начинался бал во время соответствующих торжеств, сохранились в камер-фурьер-

³⁵⁹ Sandler E. C. Social Dancing in Peter the Great's Russia. P. 99.

³⁶⁰ Вознесенский М. В. Польский, Полонез // Сайт Санкт-Петербургского клуба старинного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 17.05.2021).

³⁶¹ Екатерина II. Записки императрицы Екатерины II. С. 71.

ских журналах времен Елизаветы Петровны. Свадьбы в России при дворе (а так отмечались свадьбы всех, кто к нему имел отношение — даже лакеев и девушек, мывших кружева) праздновались два дня. В оба дня после застолья переходили в зал («в галерею»), где танцевали, но специальные свадебные танцы упоминались только применительно к первому дню³⁶². Их исполняли, как правило, маршал (распорядитель свадьбы) с невестой (если во дворце одновременно праздновалось две свадьбы, то маршалы с невестами, так как свадебный бал был единым), причем традиция одинаково соблюдалась как на свадьбах представителей высшего света, так и на торжествах обслуживающего персонала двора. Танец жениха с невестой шел на свадьбах вторым³⁶³. И только бал на свадьбе Петра III и Екатерины II начался с танца новобрачных³⁶⁴. Из описаний неясно, танцевала ли пара маршала и невесты в одиночестве, либо к ним присоединялись гости. В последнем случае мог быть полонез, в первом — сложно предположить, какой танец исполнялся.

³⁶² Например, второй день свадьбы Возжинского описан так: «А по окончании стола в галерее танцевали до 2-го часа по полуночи» (4 февраля 1751 // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1751 года. [185?]. С. 29).

³⁶³ См.: 1746, 10 ноября, свадьбы Сумарокова и Беляева при дворе: «И по окончании столов отведены маршалами же в галерею, и начали маршалы обыкновенно с невестами свадебные танцы, и потом продолжались между всеми танцы, за полночь» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1746 года. [185?]. С. 101–102); 1750, 11 ноября, свадьба лекаря Верле: «По окончании столов новобрачные отведены маршалом в галерею, и начали маршал с невестой обыкновенный свадебный танец танцевать, между всеми танцами за полночь продолжилось, а по окончании новобрачные отвезены на двор в придворных каретах» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1750 года. [185?]. С. 126); 1751, 28 января, свадьба Волоской и Голицина: «По окончании последнего здоровья из-за стола встали, и новобрачные маршалом и шаферами препровождены в галерею, где началась музыка, и маршал зачал танцевать с невестой обыкновенный танец, затем жених с невестой и прочие гости, и танцы продолжались до 2-го часа за полночь» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1751 года. [185?]. С. 22); 1751, 3 февраля, свадьба Возжинского: «В галерею, где началась музыка, и маршал зачал с невестой обыкновенный свадебный танец танцевать, потом жених с невестой и прочие гости, и продолжались танцы до 2-го часа пополуночи» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1751 года. [185?]. С. 27–28); 1755, 12 октября, свадьба Михаила Тихомирова: «После стола новобрачные и все гости вступили в зал, и в присутствии ее императорского величества, продолжались свадебные танцы и бал» ([Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года. [185?]. С. 96).

³⁶⁴ 1745, 19 августа, «В вечеру в галерее быть балом, который начнется государем великим князем с государыней великой княгинею» (Дополнения к журналам 1745 года. Высочайше утвержденный проект бракосочетания // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1745 года. [185?]. С. 217).

Выводы к параграфу 2.6

В России в первой половине XVIII века эпизодически входили в моду различные композиции, не принадлежавшие к «главным танцам бала» (в число которых входили менуэты, полонезы, английские контрдансы) и национальным русским танцам. Можно говорить о том, что при дворе Петра Великого были популярны немецкие по происхождению *kettentanz*, вышедшие из моды вскоре после его смерти. Кроме того, в России в это время были в обиходе специальные свадебные церемониальные танцы, зачастую эту роль исполняли вариации на тему полонеза. В этом Россия следовала за Германией, где «на свадьбах, до нынешнего времени, практически ничего кроме Польских танцев не танцуется и высшими, и низшими, и юными, и пожилыми»³⁶⁵. Традиция сформировалась при Петре I и прожила как минимум до конца царствования Елизаветы Петровны.

Выводы к главе 2

Танцевальная культура России в XVIII веке базировалась на традициях тех стран, с которыми поддерживались связи, однако и вырабатывала собственную линию развития со своими отличительными чертами. Полонез («Польский танец» или «Польский» в произношении XVIII века) получил широкое распространение и обрёл популярность в данный период.

Другим, не менее распространенным и любимым в XVIII веке танцем был менуэт. Появление этого типа танца в России отмечено выступлением карлиц на свадьбе Анны Иоанновны в 1710 году. Большинство авторов сведений о менуэте в русских источниках имели в виду простой менуэт, имевший схему, которая к моменту распространения менуэта в России стала традиционной для европейской бальной культуры: выход — фигура по траектории буквы Z — кружение поочередно за правую и левую руки — фигура Z — кружение за 2 руки — финал. Минуэт проявил себя в России XVIII века

³⁶⁵ *Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 40.*

и в качестве искусной постановки, и как церемониальный танец для открытия бала, и как массовый показательный танец знати, и наконец, как учебная композиция, необходимая на начальном этапе освоения танцевального искусства для выработки стати.

Первая запись музыки контрдансов, исполнявшихся в России, относится к 1715–1716 годам и принадлежит авторству Густава Блиндстрема. В дневнике Берхгольца в 1721–1726 годах контрдансы характеризовались как наиболее предпочитаемые к исполнению танцы, упомянуты прыжки, что согласуется с описываемыми Фёйе па гавота и деми-контратонами. К середине 1730-х годов данный тип танца окончательно укоренился в российской танцевальной традиции. С уверенностью можно говорить об исполнении только английских контрдансов (в колонну). Информации об исполнении французских контрдансов (в квадратном сете) в России нет.

В 1720-х годах началось развитие показательных танцев в русской танцевальной культуре, как раз тогда, когда в европейской традиции они уже доживали свой век. Возможно, поэтому данный тип танца не имел возможности получить широкое распространение на русской почве. Однако при дворе вошли в моду показательные кадрили, оформлявшие театрализованное начало бала, исполнявшееся одетыми одинаково представителями знати. Танцевальную часть в показательной кадрили практически не удостоивали вниманием, поэтому ее изучение на данный момент не представляется возможным.

Сведения о национальных (прежде всего — русских) танцах крайне скудны. Танец именуется крестьянским, и танцевали его Елизавета Петровна и некоторые придворные дамы Анны Иоанновны. По-видимому, это были постановки, созданные специально для исполнения при дворе.

В петровское время появились *kettentanz* (цепочечные танцы). В них пары соединялись в цепочку, исполняли разные фигуры, этими танцами бал заканчивался. *Kettentanz* не получили распространение после эпохи Петра I.

Несмотря на то, что Россия начала принимать традиции бальных танцев гораздо позже, чем остальные страны Европы, тем не менее, страна во-

шла в эту сферу жизни в момент, когда танцевальная мода активно обновлялась. На рубеже XVII–XVIII веков формировался Menuet Ordinaire, распространились контрдансы и полонезы. Россия учила новые танцы со всей Европой, отставая от других стран буквально на десять-двадцать лет. Разрыв был быстро скомпенсирован, и уже ко времени правления Елизаветы Петровны русская танцевальная культура адаптировала все европейские тенденции. Единственное, к чему Россия «опоздала», была традиция сложных показательных танцев.

Специфическими чертами российской бальной моды стали: 1) активное исполнение полонезов (эти танцы были хорошо известны в Польше и Германии и мало — в остальных странах Европы), 2) незначительная доля национальных танцев на балах, 3) широкое распространение менуэтов — видимо, потому что менуэты были одними из первых представленных в России европейских танцев. При этом в России не получила распространения немецкая традиция цепочечных танцев.

ГЛАВА 3. ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ТАНЦА В РОССИИ³⁶⁶

3.1. Первые танцевальные учителя

В параграфе изложены материалы о первых российских танцмейстерах. От времен ассамблей Петра I сохранилось мало сведений. Зато достаточно хорошо освещены в источниках периоды правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Среди материалов, которые сохранили нужные сведения — архивы Корпуса и Гимназии, делопроизводство Соляной конторы, указы императриц, а также немногочисленные публикации в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Территориально сведения ограничены Санкт-Петербургом.

³⁶⁶ В главе использованы результаты научных работ, выполненных автором диссертации лично и опубликованных в следующих статьях: *Еремина-Соленикова Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века // Процессы модернизации и ценности культуры: Материалы XVIII Международной конференции «Ребенок в современном мире. Процессы модернизации и ценности культуры». СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. С. 619–621; *Еремина-Соленикова Е. В.* Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 220–238; *Еремина-Соленикова Е. В.* Об источниках изучения русского танцевального искусства первой четверти XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 2 (30). С. 154–166; *Еремина-Соленикова Е. В.* О наследовании танцевальной традиции в первой половине XVIII века // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. СПб.: КультИнформПресс, 2014. С. 175–177; *Еремина-Соленикова Е. В.* О наследовании танцевальной традиции в начале — середине XVIII века // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Сб. докладов и тезисов. М.: МГАХ; Богородский печатник, 2014. С. 64–65; *Еремина-Соленикова Е. В.* К вопросу о программе обучения танцам в Шляхетском корпусе и Танцевальной Школе Ж.-Б. Ланде // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы». Сборник статей. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 566–577; *Еремина-Соленикова Е. В.* К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 38–50; *Еремина-Соленикова Е. В.* Андрей Нестеров — первый русский танцмейстер // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3. С. 84–90; *Еремина-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 138–143; *Еремина-Соленикова Е. В.* Влияние зарубежного опыта на преподавание балетных танцев и формирование танцевальной культуры в России // Непрерывное образование. 2021. № 3 (37). С. 76–80; *Еремина-Соленикова Е. В.* Первые преподаватели танца в России // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 64. Статьи по истории искусства. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2021. С. 176–180.

бургом, данные о преподавании танцев в других городах не обнаружены³⁶⁷. Документы первой половины XVIII века, в которых есть сведения о танцмейстерах, сохранились в архиве Корпуса, находящемся сейчас в РГВИА (ф. 314), и в материалах Дворцовой канцелярии, опубликованных Л. М. Стариковой. На документы Корпуса и различные издания опирался В. Н. Всеволодский (Гернгресс) при создании «Истории театрального образования в России», где он привел многие факты, иногда не систематизировано, но всегда — со ссылкой на источник, что облегчило работу над материалом.

В последние годы вышло несколько фундаментальных изданий, в которых собраны подборки документов первой половины XVIII века. Это, прежде всего, многотомная «Театральная жизнь России»³⁶⁸, создатель которой Л. М. Старикова внимательно просмотрела все архивы и опубликовала находки, так что найти после нее какой-то новый документ — случайность или везение. Также очень подробно рассмотрена музыкальная жизнь России в работе Т. Н. Ливановой³⁶⁹, что позволяет пользоваться этими изданиями для целенаправленной подборки материала по интересующим темам.

В 2014 году вышел первый том издания «Петербургский балет. Три века: Хроника», посвященный XVIII веку и составленный Н. Н. Зозулиной. Для тома характерна очень полная подборка фактов из истории русского балета,

³⁶⁷ Информации о преподавании танца где-либо на территории России, кроме Санкт-Петербурга, не удалось найти ни Всеволодскому (Гернгрессу), он рассматривал исключительно петербургские документы вплоть до царствования Екатерины II, ни Л. М. Стариковой, которая во всех томах «Театральной жизни России» приводила на тему преподавания танцев только петербургские документы. Конечно, в других городах, возможно, осуществлялось преподавание танцев, но систематические данные об этом не обнаружены.

³⁶⁸ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны / Сост. Л. М. Старикова. М.: Радикс, 1995; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750 / Сост. Л. М. Старикова. Вып. 2. Ч. 1. М.: Наука, 2003; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750 / Сост. Л. М. Старикова. Вып. 2. Ч. 2. М.: Наука, 2003; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761 / Сост. Л. М. Старикова. Вып. 3. Кн. 1. М.: Наука, 2011.

³⁶⁹ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. Т. 1: [Русские поэты и музыка; Русские журналы и музыка; Русские отзывы о музыке за рубежом; Из истории русской народно-бытовой песни]. М., 1952. 536 с.

но в нем не приведены ссылки на источники информации³⁷⁰.

Первые западные преподаватели появились в России при Петре I. Так, из Архангельска в Москву был выписан танцмейстер *Яков Какой*. Жалование ему платили плохо, о чем он царю подавал челобитные: «Всемилодивейший государь! Просим Вашего Величества, вели, государь, нам свое великого государя жалование нынешняго 1705 года на полгода выдать, чтобы нам было чем прокормиться; а мы тебе государю рады служить верою и правдою, Вашего Величества низайшие рабы танцовальный мастер и музыкант Яков Какой с детьми своими Карлом да Иваном»³⁷¹. Судя по документам Посольского приказа, сын Якова Карл был танцмейстером в Измайлово.

Другим иноземцем был *Степан Рамбурх*, преподававший танцы в Москве в школе, основанной пастором Эрнстом Глюком, а также обучавший дочерей царицы Прасковьи Федоровны. Кроме танцев, Степан Рамбурх учил французскому языку, а также «и поступи немецких и французских учтивств». В царском дворце ему обещали 300 рублей в год, но за 5 лет сотрудничества ни разу их не выплатили³⁷².

О танцмейстерах, работавших при Петре в Санкт-Петербурге, мы знаем до обидного мало, хотя в новой столице для учрежденных императором ассамблей явно было необходимо преподавание танцев, причем спрос, несомненно, был большим. К сожалению, документы об учителях, работавших при Петре I, не найдены, и можно говорить о жизни таких специалистов в Петербурге только начиная со времени Анны Иоанновны. Выявлены данные о 31 преподавателе этого времени, 2 музыкантах, им аккомпанировавших, и 12 учениках-подмастерьях танцмейстеров³⁷³. Интересно отметить, что в Лондоне приблизительно в то же время известно около 100 танцмейстеров³⁷⁴, однако Лондон был заметно крупнее Санкт-Петербурга. Это сопостав-

³⁷⁰ Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014. 287 с.

³⁷¹ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования. С. 201.

³⁷² Там же. С. 202.

³⁷³ См. Приложения 5, 6 и 7 к данной диссертации.

³⁷⁴ *Goff M.* Dancing-masters in Early 18th-century London // *Historical Dance*. 1994. № 3.

ление говорит о том, что в Северной столице потребности в танцмейстерах уже при наследниках Петра I вышли на европейский уровень.

Первым танцмейстером, про которого сохранились сведения, был *Герман Пауфлер*, он известен по челобитной, поданной в 1731 году: «Вашему Императорскому Величеству принужден я, низжайший, бедной старой придворной служитель, всеподданнейше представить, что около дватцать лет я честь имел при высокой императорской фамилии служить и в танцевании обучать, и для чего высокоблаженной и вечно достойной памяти Его Императорского Величества Петр первый меня принять изволил, за что мне по высокой императорской милости жалованья по триста рублей в год определено было. И в прошлом 1728-м году при походе сюда, в Москву, высокоблаженной памяти Его Императорского Величества Петра втораго велено мне с женою и с детми остаться в Санктпетербурхе до указа, и ныне уже четвертой год никакого жалованья не получал и последние свои крохи прожить принужден был. К тому ж такое несчастье имел, что тамо для пожару, которой недалеко от меня ночью недавно учинился, малой дом мой совсем розломали, и последних малых пожитков своих лишился и без милосердия Вашего Императорского Величества с женою и с детми чем питаться не имею»³⁷⁵. Судя по тексту, он был нанят Петром I в 1711 году, это был танцмейстер, учивший августейшую фамилию и самого первого императора.

В документах времени правления Петра II находится имя *Самуила Шмидта*. Он был принят 7 октября 1727 года в Гимназию, при этом ему был установлен оклад 200 рублей в год³⁷⁶. Это — достаточно высокая плата для танцмейстера Гимназии. Сам Шмидт, по-видимому, отличался сложным характером. В частности, в документах сохранились данные о его стычках с начальством, участии в драке с гравером Вортманом, в которой танцмейстер

Р. 17–23.

³⁷⁵ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны / Сост. Л. М. Старикова. М.: Радикс, 1995. С. 198–199.

³⁷⁶ Материалы по истории русского балета. Л., 1938–1939. С. 13; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761. М.: Наука, 2011.

применил шпагу и из-за которой он провел несколько дней под арестом, а также о самовольном наказании им учеников: «Так в 1729 г. произошло столкновение между ним и учеником Чевкиным; исследователь этого столкновения доносил следующее: “Его Шмидта виноватого нашел, и в присутствии некоторых профессоров его словами наказал, и приказал, чтоб он врученных ему учеников впредь сам наказывать не дерзал, но их бы учителю о том доносил, ежели от них что худо учинено будет, дабы их за их прегрешение учитель наказывал. Но ученикам сего объявити неразумно показалось, опасаясь дабы они из сего в большее непослушание не пришли, также и должного учителем своим почтения всеконечно не потеряли ибо довольно знаемо есть, что молодые люди больше ко злу, нежели к добру склонны”»³⁷⁷. В 1735–1737 годах в Гимназии были перебои с преподаванием танцев. Вместо них ставили класс немецкого языка, так как указания о танцклассе не было в изначальном проекте, подписанном Петром Великим. Шмидт неоднократно писал прошения о восстановлении танцкласса³⁷⁸. В 1737 году 6 июля Шмидту был разрешен отпуск на 2 месяца для посещения Данцига, но он из отпуска не вернулся, и был уволен 12 декабря. На его место в Гимназию был принят Ж.-Б. Ланде³⁷⁹.

Сухопутный Шляхетский корпус был образован по приказу Анны Иоанновны в 1732 году. В программу его преподавания были включены и занятия танцами³⁸⁰. Сюда приглашались танцмейстеры из Германии. *Иоганн Якоб Шмидт* был уроженцем Ансбаха (Бавария), принят на работу с окладом 200 рублей в год, но совместно с другими танцмейстерами подавал прошения

³⁷⁷ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования. С. 203–204.

³⁷⁸ Там же. С. 203.

³⁷⁹ Там же. С. 203–204.

³⁸⁰ Танцевальные занятия в правление Анны Иоанновны уже считались нормой для образованных людей. Так, деньги, высылаемые Академией наук в 1737 году командированным для обучения молодым людям, М. Ломоносов и Д. Виноградов тратили в том числе и на обучение танцам, их отчеты успешно Академией принимались. *Ломоносов М. В.* Отчет о расходах по научной командировке за границу // *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 10. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. С. 324; *Ломоносов М. В.* Репорт в канцелярию Академии наук об учебных занятиях в Марбурге // Там же. С. 367.

о повышении зарплаты³⁸¹. Преподавал 5 раз в неделю по 4 часа³⁸². В 1734 году Иоганн Шмидт уволился из Корпуса по болезни с 1 августа и уехал в Берлин, причем с 17 мая по 1 августа с ним рассчитались из просимого им оклада в 250 рублей³⁸³. После этого появилось объявление в «Петербургских ведомостях», которое Всеволодский (Гернгросс) связывает с отказом в повышении танцмейстерам оплаты, «что в помянутый корпус один танцевальный мастер потребен, чего ради имеющие охоту к тому могут в означенном месте явиться»³⁸⁴.

В 1738 году Шмидт вернулся в Санкт-Петербург, поступил в июне на работу в Гимназию сроком на три года, с условием, чтобы он учил школьников танцам по средам и субботам пополудни каждый раз по 3 часа. В дальнейшем такое расписание будет встречаться в контрактах всех танцмейстеров, работавших в Гимназии. Шумахер, директор Гимназии, запрашивал мнение о Шмидте в Корпусе и получил хорошую характеристику на танцмейстера³⁸⁵. В. Н. Всеволодский (Гернгросс) писал о работе Шмидта: «Поступив в качестве танцмейстера Иоган Якоб Шмидт вскоре значительно расширил свою деятельность. Видимо, это был человек широко образованный. Так, с октября 1738 г. он учил мальчиков еще и арифметике, четыре раза в неделю, каждый раз по 2 часа, продолжая преподавать танцы, за что ему на основании резолюций от 8 января 1739 г. было прибавлено жалования

³⁸¹ Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 6. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 1. Дальнейшая судьба этого конфликта может быть прослежена по записке Миниха и прошениям Шмидта (Приложение 8 к данной диссертации, документы 2, 3, 4).

³⁸² Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014. С. 19; *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 207; *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761.* М.: Наука, 2011. С. 55; *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны.* М.: Радикс, 1995. С. 379–380; Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 6, 10, 17.

³⁸³ Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 17; *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны.* С. 379–380; *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 208. Также см. приложение 8 к данной диссертации, документ 3.

³⁸⁴ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 209.

³⁸⁵ Там же. С. 208.

по 10 рублей в месяц. В марте ему было поручено преподавание геометрии — три урока в неделю по часу. И, как оказывается, в то же время он занимался в течение 14 недель составлением “о Санкт-Петербургском строении плана, который он сделал сверх положенных своих дел, о чем и архитектор Рамм аттестовывал, что та работа стоит зарплаты 50-ти рублей”, за что ему и было заплачено “денег сорок рублей”»³⁸⁶. Такой широкий спектр работ, выполнявшийся учителем танцев, оказался ловушкой для его преемника — Безанкура. Шмидт был уволен в августе 1740 года (то есть до истечения срока контракта), на его место устроился Филипп Мартин Безанкур, также преподававший до того в Корпусе³⁸⁷. Недоброжелатели уже после увольнения Шмидта написали донос на Шумахера, обвиняя его, что он платил немцу неоправданно высокое жалование, не соответствовавшее его обязанностям танцмейстера. Новый директор Гимназии, Нартов, добившись увольнения предшественника, воспользовался обвинениями и сократил ставку танцмейстера³⁸⁸.

Филипп Мартин Безанкур был еще одним танцмейстером, повлиявшим на преподавание танца в России, по национальности он был французом, но родился в Риге. Принят в Корпус 1 февраля 1733 года, то есть в первом составе танцмейстеров³⁸⁹. В неделю он работал 5 дней, давал по 4 часа уроки танцев, за это ему было положено 150 рублей³⁹⁰. Сопоставляя с другими документами Корпуса, можно предположить, что Безанкур занимал должность фор-танцмейстера³⁹¹. Однако преподаватель (как и его коллеги по Корпусу), был недоволен такой суммой и в 1733–1734 годах хлопотал о прибавке³⁹². В 1735 году, при перезаключении контракта, ему была установлена плата

³⁸⁶ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 208.

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Там же. С. 207.

³⁹⁰ Там же.

³⁹¹ Об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2050. Л. 1–8.

³⁹² Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 6. См. приложение 8 к данной диссертации, документ 1.

в 200 рублей в год³⁹³. Впрочем, эту сумму Безанкур также считал недостаточной. В материалах Корпуса, опубликованных П. Лузановым, сохранилось письмо Безанкура: «Против других моих братьев, танцевальных мастеров, чинится мне, нижайшему, обида немалая, ибо они получают жалования по 300 рублей, а мне токмо 200 рублей в год определено»³⁹⁴. В 1738 году Безанкур был уволен в связи с окончанием контракта³⁹⁵. 30 июля 1740 года он подал прошение о зачислении учителем танцев в Гимназию, на место Иоганна Шмидта. Одновременно на это место претендовал и Лукс. 4 августа директор Гимназии Шумахер обратился к Жану-Батисту Ланде, придворному танцмейстеру и одному из самых уважаемых мастеров города, «дабы он в том их искусстве посвидетельствовал обоих, и кто из них искуснее, в академию уведомил письменно». Ланде на следующий день дал рекомендацию Безанкуру, который и был принят на ставку 200 рублей в год³⁹⁶. Прослужил он в Гимназии до 31 марта 1743 года, когда Нартов, новый советник Академии, отменил преподавание танца и уволил Безанкура, с указанием, что «танцмейстер Базанкур с жалованием определен был по двести рублей в год, обучает в неделе учеников танцевать только по четыре часа. А по проекту государя императора Петра Великаго быть при академии оному не велено»³⁹⁷. 3 марта 1740 года Безанкур напечатал в «Ведомостях» рекламу своей частной школы, первой известной в Санкт-Петербурге: «Понеже в гимназии при Академии Наук обретающейся танцмейстер Филипп Базонкур кроме своих учеников, российского шляхетства и других знатных детей как танцевать так и в фехтовании обучать намерен и российскому языку довольно искусен, того ради чрез сие сообщается, ежели кто детей своих для обучения в танцовании и фехтовании помянутому танцмейстеру отдать изволит, те б пожаловали приежжали к нему Базонкуру на двор, а он живет на Васильев-

³⁹³ Петербургский балет. Три века: хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014. С. 23.

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 212.

³⁹⁷ Там же.

ском острову в доме господина подполковника Титова в той же линии где Кадетской корпус»³⁹⁸. После увольнения из Гимназии 31 мая 1743 года, в сентябре Безанкур вновь принят в Корпус³⁹⁹, но уже через два года, 9 октября 1745 (видимо, до истечения срока контракта, заключавшегося обычно на три года) уволен в связи с отъездом на родину⁴⁰⁰. Согласно «Материалам по истории русского балета», танцмейстер уехал в Ревель⁴⁰¹.

Одним из самых уважаемых танцмейстеров в царствование Анны Иоанновны был *Карл Конрад Менк*. Он приехал в Россию 1733 году. В прошении на имя императрицы преподаватель указывал, что происходил из шведского города Вогаста, в реестре прибывших записан как приехавший из города Стразулта (Штральзунда)⁴⁰². Оба этих города находились в Шведской Померании — немецкой территории, с первой половины XVIII века до 1815 года находившейся под властью Швеции. Они расположены неподалеку друг от друга, видимо, Менк был уроженцем Вогаста, а на корабль сел в крупном населенном пункте Штральзунде, где какое-то время проживал («август 1-го из города Стразулта того города житель танц мастер Кондрат Менк з женою Яганою Ловис да с служительницею Анною Марьею Данесверцой для изыскания себе службы; с пашпортом — (жительствоует) у торгового иноземца Еремея Гарцына»⁴⁰³). Менк преподавал в Корпусе с 1 января 1733 года⁴⁰⁴.

В 1736 году Менк значился в составе Корпуса первым танцмейстером с жалованием 300 рублей, дровами и казенной квартирой⁴⁰⁵. Он преподавал четыре дня в неделю, по пять часов, как и прочие преподаватели танца⁴⁰⁶.

³⁹⁸ [Об обучении танцованию и фехтованию] // Санкт-Петербургские Ведомости. 1741. 3 марта. № 18. С. 6.

³⁹⁹ Об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2050. Л. 1–1об.

⁴⁰⁰ Об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2050. См. Приложение 8 к данной диссертации, документы 5, 6.

⁴⁰¹ Материалы по истории русского балета. Л., 1938–1939. С. 338.

⁴⁰² Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 359.

⁴⁰³ Там же.

⁴⁰⁴ Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 1–3об.

⁴⁰⁵ *Всеволодский (Гернграсс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 211.

⁴⁰⁶ Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. л. 2–3об.

Кроме того, Менк был наставником для других учителей, в частности, Лукса, который «повинен господина танцмейстера Менка своим обер-мастером признавать и потребное обучение от него принимать, как обучающихся шляхетных юн обучал, дабы оные с пользою от него в вышние классы определены быть могли»⁴⁰⁷. В 1737 году с Менком был перезаключен контракт на прежних условиях⁴⁰⁸. Вскоре он умер, на его место был переведен Лукс⁴⁰⁹. В 1742 году в «Делах о кадетском корпусе» сохранилась запись: «В то число из бывших при оном корпусе танцмейстеров Менке умре, а другой, Яган Батисте Ланде, принял службу при дворе Ея Императорского Величества»⁴¹⁰.

Жан-Батист Ланде по происхождению был французом. До того, как он приехал в Россию, работал в разных странах: во Франции (в Париже), в немецких землях (в Дрездене), в Швеции (Стокгольме)⁴¹¹. Он был королевским танцмейстером Швеции, сохранилось либретто дивертисмента, поставленного Ланде с коллегами в честь дня рождения королевы 23 января 1726 года⁴¹². Сам Ланде танцевал в этом балете партию Меркурия. В том же 1726 году он был приглашен балетмейстером в театр Гренигейд в Дании (Копенгаген), где проработал несколько лет⁴¹³. В Дании его называли знаменитым французским танцевальным мастером, в газетах писали, что он прибыл с женой-певицей⁴¹⁴. Ланде был тесно связан с немецкими землями. Так, он приехал в Санкт-Петербург из Данцига, а в 1741 году рекомендовал выпи-

⁴⁰⁷ Об увольнении из Корпуса танцмейстера Лукса // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1767. л. 3–4об. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 7.

⁴⁰⁸ Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014. С. 29.

⁴⁰⁹ Об увольнении из Корпуса танцмейстера Лукса // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1767. Л. 6–6об. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 8.

⁴¹⁰ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 417.

⁴¹¹ *Craine D., Mackrell J. Landé, Jean-Baptiste // Craine D., Mackrell J. The Oxford Dictionary of Dance. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 265.*

⁴¹² *Langlois C. A., Bourgoin Le Romain G. L., Landé J. B. Divertissement a la gloire de leurs majestes represente le jour de la naissance de sa majeste la reine le 23. janvier 1726. Fait par le s:r Langlois comedien dela [!] troupe qui est au service de sa. Stockholm, 1726.*

⁴¹³ *Urup H. Dans I Danmark. Kobenhavn: Museum Tusculanums Forlag, 2008. P. 74; Aschengreen E. The History of The Royal Danish Ballet [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bournonville.com/bournonville46mainFrame.html> (дата обращения: 27.10.2021).*

⁴¹⁴ *Urup H. Dans I Danmark. P. 74.*

сать господина Дюкло и французскую труппу из Касселя или Ганновера⁴¹⁵. Прибыл в Россию он 9 июня 1733 года, до того служив, по его собственным словам, в различных европейских театрах⁴¹⁶. Согласно «Материалам по истории русского балета», в первые годы своего пребывания в России Ланде «обучал “частным порядком” и только придворных Анны Иоанновны, но скоро заслужил “толь великое внимание, что был удостоен чести показывать отменные танцы даже государыне”»⁴¹⁷. Борисоглебский считал, что Анна Иоанновна рекомендовала Ланде в Корпус⁴¹⁸, куда он был принят с 1 августа 1734 года, одновременно с увольнением Шмидта (и, видимо, на его место), однако Ланде был принят с жалованием в 300 рублей и квартирою, что было заметно выше, чем у последнего⁴¹⁹. По условиям договора с Корпусом «Должен он Иоанн Батист Ланде во определенные танцевальные часы и дни, а именно в понедельник, вторник, четверток и пятницу после полудни врученных ему шляхетских юношей рыцарской академии фундаментально чисто и ковалермерно обучать и свое обучение верно нескротно и совершенно как чести любящему человеку пристойно отправить»⁴²⁰.

Не позже 1736 года Ланде в Корпусе открыл балетный класс, где преподавал по «расширенной программе» и в результате его ученики имели возможность «раз в неделю ставить на придворном театре “для перемены” итальянские интермедии с балетом, в котором обыкновенно танцевали сухопутного шляхетного корпуса кадеты и посторонние молодые люди, обучав-

⁴¹⁵ Так называемая Гамбургская миссия — переговоры с участием Ланде велись активно, но, к сожалению, были прерваны свержением Анны Леопольдовны в 1741 году (Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761. С. 403–404, 405–406).

⁴¹⁶ «Из Данцига живописной мастер Бриант Тума да танцевальной мастер Ян Батист Ланде для гуляния; с пашпортами — у торгового иноземца Дибисона» (Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 258).

⁴¹⁷ Материалы по истории русского балета. Л., 1938–1939. С. 13.

⁴¹⁸ Там же.

⁴¹⁹ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 210.

⁴²⁰ Материалы по истории русского балета. С. 339. Оригинал см.: Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 19–19об–21б.

шиеся у кадетского танцмейстера Ланде»⁴²¹, в то время как Лукс параллельно с Ланде давал в своем классе только бальные танцы⁴²². Сохранились известия, что Ланде была разрешена частная танцевальная практика⁴²³ (так же как и Луксу⁴²⁴ — что свидетельствует о том, что руководство Корпуса считало возможным для своих танцмейстеров дополнительные заработки).

Ланде был прекрасным танцмейстером, востребованным в Санкт-Петербурге. Его пребывание в России хорошо задокументировано, можно проследить его биографию достаточно подробно. Так, 1737 год был очень насыщенным. Ланде признавал, что он чрезвычайно загружен, и поэтому за полгода до истечения срока контракта (8 февраля⁴²⁵) предупредил Корпус, о том, что не может продолжать преподавательскую деятельность. Но так как его очень ценили, начальство Корпуса выдвинуло предложение, с которым танцмейстер согласился: «Балетному мастеру г. Ланде, который взялся со своими тремя учениками под его возможным смотрением, також и от него самого показываемого лекционами в кадетском корпусе на танц боден в неделю 4 дни, в каждый день после полудни от 2-х до 6-го часу порученных ему кадет со всяким прилежанием обучать, за тот труд производит ему по 500 рублей»⁴²⁶. В том же году Ланде подал Анне Иоанновне знаменитую челобитную об образовании Танцевальной школы⁴²⁷. Также в самом конце 1737 года, 12 декабря, Ланде был принят танцмейстером в Гимназию вместо Самуила Шмидта, где он должен был преподавать два дня в неделю по три часа. «И за труды его из академии наук производить оному Ланде в год по двести рублей, с прочими академическими служителями, а за квартиру, дрова и свечи денег не выдавать»⁴²⁸, что было высокой оплатой для Гимназии. Впрочем, уже в 1738 году Ланде уволился и из Гимназии, и из Корпуса,

⁴²¹ Всеволодский (Гернгресс) В. Н. История театрального образования в России. С. 217.

⁴²² Там же.

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Об увольнении из Корпуса танцмейстера Лукса // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1767. Л. 5.

⁴²⁵ Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1683. Л. 20.

⁴²⁶ Всеволодский (Гернгресс) В. Н. История театрального образования в России. С. 211.

⁴²⁷ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 412–416.

⁴²⁸ Всеволодский (Гернгресс) В. Н. История театрального образования в России. С. 210.

причина сохранилась в приписке на полях личного дела Ланде в Корпусе: «танцмейстер Ланде принят на службу при дворе»⁴²⁹. В Гимназии Ланде мотивировал свой уход тем, что у него очень много учеников, на его место был принят Иоганн Шмидт⁴³⁰. Надо отметить, что, скорее всего, карьерный рост Ланде связан в том числе и с тем, что при Дворе открылись вакансии. Так, Яков Лесак, придворный танцмейстер, уволился в 1735 году⁴³¹, а в 1737 году Россию покинул главный танцмейстер Итальянской труппы Антонио Ринальди (Фузано), также преподававший танцы при Дворе (в частности, Елизавете Петровне)⁴³². Благодаря этим перестановкам, Ланде смог стать придворным танцмейстером (официально ему платили как танцмейстеру Итальянской труппы) и подать прошение об открытии Танцевальной школы.

В 1738 году с 1 января Ланде был принят на работу при дворе — в качестве руководителя Танцевальной школы⁴³³. Как отметила Л. М. Старикова, указ Анны Иоанновны был подписан 15 мая, но речь в нем шла о периоде с 1 января⁴³⁴. По контракту, Ланде получал 1000 рублей в месяц, о чем в течение последующих лет регулярно появлялись отметки в документах⁴³⁵. Интересно, что уже в 1738 году «В приеме тех денег росписка в подлинном деле по немецки», то есть Ланде опять же куда активнее пользовался немецким языком, чем родным французским⁴³⁶. Ему была предоставлена квартира, в 1744–1745 годах он жил в старом Зимнем дворце: «Зало, где танцуют, в 2-х покоях танцмейстер Ланда, при нем служитель Гаврило Фролов князя Щербатова, с пашпортом, Осип Лаврентьев Крутицкого архиерея крестьянин с пашпортом, Василей Борисов, Павлова монастыря крестьянин с пашпор-

⁴²⁹ Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История театрального образования в России. С. 210.

⁴³⁰ Там же.

⁴³¹ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 262–264.

⁴³² Добровольская Г. Н. Ринальди // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается. Т. 1: XVIII век. Р–Я. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1999. С. 15–19.

⁴³³ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 412–416.

⁴³⁴ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 827. Прим. 22.

⁴³⁵ См., напр., Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 222–230.

⁴³⁶ Там же. С. 420.

том, баба иноземка Анна Иванова, да 2 девушки и 1 малчик, которые танцуют» (другие ученики Театральной школы жили в том же здании в других покоех)⁴³⁷. Надо отметить, что Фузано было предоставлено 6 комнат⁴³⁸.

Также Ланде отвечал за финансовые вопросы и обеспечение школы, на что ему регулярно выдавали деньги из казны⁴³⁹. В 1742 году он возил учеников в Москву для участия в коронационных торжествах⁴⁴⁰. В 1743 году числился при Итальянской комедии⁴⁴¹. В 1744 году, находясь с двором Елизаветы Петровны в Москве, он был приглашен преподавать танцы Софии-Фредерике Ангальт-Цербстской, будущей Екатерине II, и Петру Фёдоровичу, будущему Петру III⁴⁴², уроки с наследником проводились четыре раза в неделю, после обеда, когда приходил «французский танцмейстер со своим скрипачом Гайе»⁴⁴³. Причем если Екатерина была заинтересована в этих уроках⁴⁴⁴, то Петр танцы не любил.

Ланде был уважаемым учителем танцев. К примеру, именно к нему в 1740 году обращалось руководство Гимназии с просьбой аттестовать Лукса и Безанкура и решить, кто из них больше подходил для преподавания⁴⁴⁵.

⁴³⁷ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 255–261.

⁴³⁸ Там же.

⁴³⁹ См., напр.: там же. С. 216–222.

⁴⁴⁰ Там же. С. 369.

⁴⁴¹ См., напр.: там же. С. 229.

⁴⁴² Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014. С. 34.

⁴⁴³ «К разным помешательствам в уроках молодого Герцога с наступлением осени присоединились уроки танцевания Французского танцмейстера, Лоде (Laude). Сама Императрица была отличная и прекраснейшая танцовщица из всего Двора. Все старались хорошо танцевать, поэтому и Принц должен был выправлять свои ноги, хотя он и не имел к тому охоты. Четыре раза в неделю мучил его этот Лоде, и если он после обеда являлся со своим скрипачом Гайе, то Его Высочество должен был бросить все и идти танцевать. Это доходило до балетов. Принц должен был с фрейлинами танцевать на Придворных маскарадах, хотя он к этому не имел ни малейшей склонности» (*Штелин Я.* Записки о Петре Третьем, императоре Всероссийском // Чтения в Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. Кн. 4. Отд. 5. М.: Университетская тип., 1866. С. 75–76).

⁴⁴⁴ «Я так любила тогда танцевать, что утром с семи часов до девяти я танцевала под предлогом, что беру уроки балетных танцев у Ланде, который был всеобщим учителем танцев и при дворе и в городе; потом в четыре часа после обеда Ланде опять возвращался, и я танцевала под предлогом репетиций до шести, затем я одевалась к маскараду, где снова танцевала до ночи» (*Екатерина II.* Записки императрицы Екатерины Второй. С. 56).

⁴⁴⁵ Материалы по истории русского балета. С. 341.

Умер Ланде 26 февраля 1747 года, «на погребение италийской компании балетмейстера» по распоряжению Елизаветы Петровны выдано 100 рублей⁴⁴⁶.

В Театральной школе Ланде наследовал *Антонио Ринальди (Фузано)*. Это был танцмейстер и балетмейстер итальянской компании, родом из Неаполя. Антонио Ринальди был директором итальянской труппы, танцовщиком и постановщиком танцев при дворах двух императриц — Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны⁴⁴⁷. Ему дала прекрасную характеристику В. М. Красовская: «В “комических балетах” Фузано не было симметричных построений “серьезных балетов” барочного стиля. Танец представлял собой виртуозную театрализацию народной итальянской пляски, подвижной, насыщенной головоломными трюками: были здесь и подобие большого пируэта, и акробатический “шпагат”»⁴⁴⁸. Источники показывают хронологию жизни Фузано при дворе и его работы танцмейстером. Впервые он упомянут в 1736 году, когда поставил балы для оперы «Сила любви и ненависти»⁴⁴⁹. С этого же года ему было установлено жалование 1400 рублей⁴⁵⁰. Так как он числился при дворе, свадьбу Фузано праздновал во дворце Анны Иоанновны⁴⁵¹. Согласно М. В. Борисоглебскому, уже в это время Фузано был заместителем Ланде в Танцевальной школе, также вел там занятия⁴⁵². Однако 9 февраля 1738 года Фузано и другие танцовщики итальянской комедии просили выдать паспорта для отъезда. В этом документе Фузано назван танцмейстером⁴⁵³. Паспорта выданы 23 февраля. 19 декабря 1741 года Елизавета Петровна издала указ о возвращении Фузано на императорскую службу⁴⁵⁴.

⁴⁴⁶ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 382.

⁴⁴⁷ Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения. С. 55.

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 268–269.

⁴⁵⁰ Там же. С. 299–300.

⁴⁵¹ Запись от 24 февраля // [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1736 года / Министерство Императорского Двора. СПб., 185?. С. 11.

⁴⁵² Материалы по истории русского балета. С. 24.

⁴⁵³ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 318–322.

⁴⁵⁴ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 191.

Приехал балетмейстер в апреле: «23-го из Лондона, выписанной в службу Ея Императорского Величества италианец Антоний Риолдо Фасоно з женою и з двумя служители»⁴⁵⁵. Платили ему 1400, жене — 1200 рублей в год⁴⁵⁶.

В 1744 году Фузано сочинял контрдансы и балеты для сцены⁴⁵⁷. Жил он в старом Зимнем дворце, как и Ланде, но гораздо вольготнее: «В 6-ти покоях с кухнею танцмейстер Фусан з женою, при нем малолетная девушка да мальчик салдацкия дети, служителей ево: поляк Антон Крыжевской с пашпортом, Иван Яковлев Спаского монастыря крестьянин с печатным пашпортом, баба Наталья Григорьева Морских полков салдацкая жена с пашпортом, девка Мавра Иванова Капорского полку салдацкая дочь отдана отцом»⁴⁵⁸. С 1747 года, после смерти Ланде, именно к Фузано перешло руководство танцевальной школой⁴⁵⁹. В 1749 году он увез больную жену в Италию, а сам возвратился с новыми танцовщиками⁴⁶⁰. В 1750 году Фузано поставил при дворе балеты к опере Ф. Арайи «Беллерофонт»⁴⁶¹. К нему же обращались за аттестацией новых танцмейстеров, например, Шарпантье⁴⁶².

Одним из первых русских учителей танца был *Андрей Алексеевич Нестеров*⁴⁶³. Он родился в 1727 году⁴⁶⁴. Был взят ко двору Анны Иоанновны певчим, но в одиннадцатилетнем возрасте «спал с голоса» и, как следствие, из певчих был отчислен⁴⁶⁵. Как раз в 1738 году открылась Танцевальная школа, куда было определено 6 мальчиков и 6 девочек — детей придворных слу-

⁴⁵⁵ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 210.

⁴⁵⁶ Там же. С. 216–222.

⁴⁵⁷ Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. С. 46.

⁴⁵⁸ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 255–261.

⁴⁵⁹ Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. С. 51.

⁴⁶⁰ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 342–343.

⁴⁶¹ Там же. С. 174–175.

⁴⁶² Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 174–181.

⁴⁶³ Подробнее биография Нестерова описана в статье: *Еремينا-Соленикова Е. В.* Андрей Нестеров — первый русский танцмейстер // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3. С. 84–90.

⁴⁶⁴ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2. С. 26.

⁴⁶⁵ *Всеволодский (Гернгресс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 214.

жащих. Андрей, как бывший певчий, отличавшийся музыкальностью, попал в их число. Занимался под руководством Ланде. В «танцевальщики» Нестерова перевели в 1743 году⁴⁶⁶. Уже в период обучения он имел возможность получить и первый опыт преподавания танцев в качестве помощника Ланде в Корпусе⁴⁶⁷. Об этом говорилось и в прошении Нестерова о зачислении на должность танцмейстера, поданном им в 1748 году⁴⁶⁸. После окончания Танцевальной школы в 1743 году Нестеров, также как и его соученики, стал танцовщиком итальянской компании⁴⁶⁹. Ему полагалась оплата в 250 рублей в год. Другие его соученики получали до 350–400 рублей в год (Литров, Топорков и Леброн)⁴⁷⁰. Также в период обучения в Танцевальной школе или, скорее, работы танцовщиком, Нестеров женился на своей соученице и коллеге Елизавете Борисовой, родившейся в 1730 году и бывшей на 3 года младше мужа⁴⁷¹. Она при дворе получала 300 рублей и, видимо, считалась второй по мастерству танцовщицей⁴⁷². В 1748 году карьера Нестерова как танцовщика при дворе закончилась: 25 января 1748 года его велено «от двора отпустить на их пропитание»⁴⁷³. Буквально через 3 дня, 3 февраля 1748 года, он подал прошение о зачислении в Корпус на должность танцмейстера⁴⁷⁴. Туда Нестеров был принят 10 марта, видимо, с предварительным испытанием: «Вышепомянутый танцмейстер Нестеров по свидетельству в танцевальной

⁴⁶⁶ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч. 2. С. 378.

⁴⁶⁷ Лузанов П. Сухопутный Шляхетный кадетский корпус. Исторический очерк. Вып. 1. Период графа Миниха (с 1732 по 1741). СПб., 1907. С. 186.

⁴⁶⁸ О приеме бывшего при дворе ее императорского величества танцовщике Андрее Нестерове для обучения кадетов танцованию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2193. Л. 1.

⁴⁶⁹ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Ч. 2. Вып. 2. С. 378.

⁴⁷⁰ Там же. С. 378, 380–383.

⁴⁷¹ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Ч. 2. Вып. 2. С. 26.

⁴⁷² Там же. С. 378, 380–383.

⁴⁷³ Там же. С. 383.

⁴⁷⁴ «По штату кадетского корпуса положено быть при экзерцициях танцмейстер один, ундер танцмейстер один, еще танцмейстеров два, итого четыре человека, жалованья годовой суммы на всех определено шесть сот пятидесяти рублей. В то число ныне обретается танцмейстер Фридрих Велман, жалованья получает по четыреста рублей». (Выписка из журнала канцелярии Сухопутного Шляхетного корпуса от 8 марта 1748 года. О приеме бывшего при Дворе Ее Императорского Величества танцовщике Андрее Нестерове для обучения кадетов танцованию // РГВИА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 2193. Л. 6).

науке явился искусен»⁴⁷⁵. Капитуляция была заключена на 3 года, Нестерову платили 200 рублей в год («с обыкновенным из того по указам в медикамент и в гошпиталь вычетом»), выделяли казенную квартиру и медикаменты. В неделю он работал 16 часов, за прогулы деньги вычитались⁴⁷⁶.

Нестеров был не единственным танцовщиком своего выпуска, который после увольнения из итальянской компании стал преподавателем. Такую же карьеру избрали и его соученики Афанасий Топорков, Михаил Литров и Семен Брюхов⁴⁷⁷. Из первого набора Танцевальной школы Ланде не меньше половины учеников стали преподавателями танцев, причем в престижных местах. То есть оснований говорить о том, что русских по происхождению преподавателей «затирали», нет. Небольшое их количество объяснялось тем, что в середине XVIII века было мало русских танцовщиков.

Уже в 1750 году Нестерову были выделены «солдатские дети»⁴⁷⁸, которых он готовил к карьере танцмейстеров⁴⁷⁹. В 1751 году с ним заключен новый контракт на три года на сумму в 350 рублей в год⁴⁸⁰. Это, пожалуй, одна из самых высоких оплат, которая производилась в Корпусе какому-либо танцмейстеру в период правления Анны и Елизаветы. Но в 1754 году на ведомости экзамена «солдатских детей», выписанной в Корпусе, Нестеров ста-

⁴⁷⁵ О приеме бывшего при Дворе Ее Императорского Величества танцовщике Андрее Нестерове для обучения кадетов танцованию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2193. Л. 7.

⁴⁷⁶ Там же. Л. 5.

⁴⁷⁷ Михаил Литров сразу после увольнения из танцовщиков был принят ко двору танцмейстером, а в 1751 году недолго преподавал танцы в Гимназии. Семен Брюхов также преподавал в Гимназии, с 1756 года. См.: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 592.

⁴⁷⁸ О прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2291. Л. 1. Подробнее об условиях работы Нестерова в этот период и об обучении им «солдатских детей» см.: Приложение 9 к данной диссертации, документы 9, 10, 11, 12.

⁴⁷⁹ «Солдатские дети» — это помощники-подмастерья, которых готовили к тому, чтобы стать учителями Корпуса, и которые ассистировали своему мастеру на занятиях. Такие подмастерья были у разных преподавателей, например, у фехтмейстеров. Ребята ставились на полное довольствие, им предоставлялось место для жизни, одежда, обувь. Качество обмундирования зависело от успехов подмастерья. Подробнее о «солдатских детях» см.: Еремينا-Соленикова Е. В. Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 138–143. См. Приложение 8 к данной диссертации, документы 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

⁴⁸⁰ О прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2291. Л. 10–10об. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 11.

вит подпись, и видно, что она выведена уже очень нетвердой рукой⁴⁸¹. Всеволодский (Гернгросс) в монографии подчеркивал, что Нестеров часто не ходил на занятия «по болезни»⁴⁸². После 1754 года его фамилия исчезла из сохранившихся документов Корпуса. Возможно, вскоре после этого он был уволен (либо с ним могли не продлить контракт в 1754 или 1757 году).

Вторым местом работы Нестерова была Гимназия, где он преподавал с 1750 года. 10 октября Нестеров устроился сюда на оклад в 150 рублей в год. Он учил «в свободное [от работы] в кадетском корпусе время, а именно: в среду и в субботу по полудни третьей, четвертой и пятой часы с производением за то надлежащего жалованья»⁴⁸³, причем при приеме на работу про него навели справки в Корпусе, что он свободен в эти дни⁴⁸⁴. Но через несколько месяцев, с 6 февраля 1751 года, Нестеров был уволен, так как не ходил в Гимназию⁴⁸⁵. Но с 22 декабря 1753 года танцмейстер снова принят, более того, к нему приставлено два гимназиста, чтобы выучить их на преподавателей танца.

В рапорте Степана Крашенинникова дана подробная характеристика Нестерову: «И в силу помянутого ордера искали мы такого танцмейстера, однако поныне приискать не могли, кроме кадетского танцмейстера Андрея Нестерова, которой был и прежде в службе при Академии, и отставлен за частным нехождением к своему делу. И хотя в рассуждении тогдашних обстоятельств сомнительно б показалось, паки принять его в академическую службу, однако, по моему мнению, в рассуждении особенного его в той науке искусства, и что по объявлению всех у него учившихся, они получили от него в час больше пользы, нежели от Венсана в месяц, можно его принять с таким договором, чтоб он определенных часов отнюдь не прогуливал, а когда ему

⁴⁸¹ О прибавке находящимся при кадетном корпусе фехтовальным и танцевальным ученикам, жалования поболее // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2653. Л. 5. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 18.

⁴⁸² *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 215.

⁴⁸³ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 577.

⁴⁸⁴ Там же. С. 578.

⁴⁸⁵ Там же. С. 580.

и крайняя нужда случится, чтоб он присылал из учеников своих, о которых я довольно известен, что они приведены им в такое состояние, что не токмо кадетов, но и кадетских унтер офицеров обучают. А всего бы лучше было, как мне кажется, чтоб из жалованных учеников определить к нему, хотя с обещанием награждения, одного или двух человек с тем, чтоб он их поставил на свое место, дабы Академия впредь не имела нужды трудиться о приискании таких людей, и могла бы с меньшим иждивением содержать своих учителей танцевания. А я не сомневаюсь, что такой искусной танцмейстер за обещанное особое награждение особое и старание приложит обучить танцмейстера на свое место»⁴⁸⁶. Это показывает, насколько хорошим преподавателем был Нестеров — в Санкт-Петербурге в 1750-х годах работало много танцмейстеров из разных стран, и найти кого-то на это место не составляло труда⁴⁸⁷. От 1754 года сохранились документы о том, что Нестеров отвечал за платье для танцевальных учеников в Гимназии, что позволяет утверждать, что проект по воспитанию танцмейстеров-подмастерий был реализован⁴⁸⁸. Но уже 19 мая 1755 года он опять уволен из Гимназии за пропуски занятий⁴⁸⁹. Это последнее известие о работе Нестерова. В 1755 году ему исполнилось 28 лет. Его карьера прервалась, когда преподавателю было не более 30 лет. Однако он за это короткое время успел не только стать признанным учителем, но и подготовить учеников, которые продолжили его дело.

Карьеру танцмейстера сделал и одноклассник и коллега Нестерова — *Михаил Литров*. В 1744–1751 годах он был танцовщиком Итальянской труппы, в год получал 350 рублей⁴⁹⁰. В 1748 году «Ея Императорское Величество

⁴⁸⁶ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 584.

⁴⁸⁷ Подробно вопрос о танцмейстерах, работавших в Санкт-Петербурге во время правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, был разобран в докладе на семинаре Ассоциации исторического танца 26.10.2019. Видеозапись доклада выложена на канале Youtube [Электронный ресурс]. https://www.youtube.com/watch?v=_Q8Zz64Wd0A& (дата обращения: 21.05.2021).

⁴⁸⁸ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 586–588.

⁴⁸⁹ Там же. С. 588.

⁴⁹⁰ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 380–383.

имянным своего Императорского Величества указом изволила указать: двора Ея Императорского Величества танцовалщика Михайлу Литрова определить ко обучению танцованью, имеющихся при дворе Ея Императорского Величества фрейлин и живущих у мадам Яганны Петровны и мадам Шмитши малолетних знатных персон, тако же камор пажей и пажей; и жалованье ему от Санкт Питер Бурхского Соляного камисарства производить прежней ево оклад по триста по пятидесяти рублей в год»⁴⁹¹. Из этого документа можно заключить, что Литров перестал быть танцовщиком. Но в документах Итальянской конторы от продолжал числиться именно в таком звании, возможно, для удобства ведомостей⁴⁹². В феврале 1751 года, при устройстве его преподавать в Гимназию, в документах указывалось, что он все еще работает при Дворе⁴⁹³. Однако Литров в Гимназии проработал всего полгода. Уже 15 марта 1751 года управлявший школой профессор Степан Крашенинников писал в Канцелярию, что «прошлаго февраля месяца все учителя были при своих должностях исправно, выключая танцмейстера, которой поныне при своем деле не бывал»⁴⁹⁴. 13 ноября 1751 года, после нового рапорта, Литров был уволен⁴⁹⁵. Умер Литров 17 декабря 1751 года⁴⁹⁶.

Для конца правления Елизаветы типична карьера *Николая Пелина*. Француз по происхождению, уроженец города Тура, «бывший комедиант при дворе ее величества», до 1754 года был танцовщиком в труппе Сериньи⁴⁹⁷. В апреле 1754 года, после смерти Финцента⁴⁹⁸, администрация Корпуса раз-

⁴⁹¹ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 388.

⁴⁹² Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. С. 366–367.

⁴⁹³ Там же. С. 579–581.

⁴⁹⁴ Там же. С. 581.

⁴⁹⁵ Там же. С. 581–582.

⁴⁹⁶ Там же. С. 366–367.

⁴⁹⁷ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 214.

⁴⁹⁸ Франц Иозеф Финцент был одним из штатных танцмейстеров. Он работал в Корпусе дважды — в 1739–1747 и в 1750–1754 годах, второй раз — вплоть до смерти. В фонде Корпуса в РГВИА сохранилось много документов, связанных с этим танцмейстером, в том числе его прошения, документы по увольнению (вплоть до осмотра казенной квартиры при освобождении ее Финцентом), документы на выплату денег. Благодаря этим бу-

местила в «Санкт-Петербургских ведомостях» объявление о вакансии танцмейстера⁴⁹⁹. Всеволодский (Гернгрот), а вслед за ним и Борисоглебский считали, что именно это объявление и сподвигло Пелина обратиться в Корпус⁵⁰⁰. При его устройстве в Корпусе сделали разыскание — нужен ли новый танцмейстер, так как там служил Нестеров и ему помогали «солдатские дети». Однако ввиду проблем с дисциплиной у первого и неопытности последних решено было принять нового преподавателя⁵⁰¹. Однако ему было предложено уволиться из театра, что он и сделал, после чего получил контракт на 4 года с окладом в 300 рублей⁵⁰². Также Пелин предложил Корпусу воспитать еще одну группу «солдатских детей», его предложение было в Корпусе принято, но документов об их успехах не найдено⁵⁰³.

Таким образом, в Санкт-Петербурге было много преподавателей танца. Они были родом из разных стран⁵⁰⁴. Многие из учителей были итальянцами (Ж. Сан, Антонио Армани, Антонио Ринальди, Козимо Тези, Юсуп Брунор, Константино Бенедектини, Лакроа, Жоссет, Беллюцци). Все или почти все из этого списка работали танцмейстерами только в рамках Итальянской компании, не преподавая даже при дворе. Исключение составляли Фузано, бывший на особом положении ввиду своих способностей и заслуг, а также Бенедектини и Беллюцци, дававшие частные уроки. То есть к формированию системы преподавания в России итальянские танцовщики не имели отношения.

В России подвизалось много французов (Лессак, Безанкур, Ланде, Леб-

магам можно представить условия приема на работу, оплаты и проживания танцмейстеров Корпуса. См. Приложение к данной диссертации 9, документы 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28.

⁴⁹⁹ Всеволодский (Гернгрот) В. Н. История театрального образования в России. С. 209.

⁵⁰⁰ Всеволодский (Гернгрот) В. Н. История театрального образования в России. С. 214; Материалы по истории русского балета. С. 341.

⁵⁰¹ Об определении в шляхетный кадетский корпус французского уроженца города Тура Николая Николаева Пелина танцмейстера по челобитной ево // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2630. Л. 1, 3, 5. См. Приложение 8 к данной диссертации, документы 12, 13, 14.

⁵⁰² Там же. Л. 6, 7, 16. О приеме Николая Пелина в Корпус см. приложение 8 к данной диссертации, документы 29, 30, 31, 32.

⁵⁰³ О танцмейстере Пелене, который обязался обучить данных ему учеников четыре танцеванию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2957. Л. 1–1об, 5, 6. См. Приложение 8 к данной диссертации, документы 19, 33.

⁵⁰⁴ Подробные сведения о разных танцмейстерах, работавших в первой половине XVIII века в Санкт-Петербурге, приведены в Приложении 5 к данной диссертации.

рун, Лакомте, Пелин, Шарпантье, Рено, Вейсан (Финцент)). Но из них всего про двоих известно, что они преподавали во Франции — это Лакомте и Пелин. Возможно, с французской школой преподавания мог быть связан Рено, который, как и Пелин, прибыл в Россию с труппой Сереньи. Жак Лесак был танцмейстером итальянской компании, про Шарпантье данных нет, Фома Лебрун был «местным» французом — он учился у Ланде в Петербурге. Безанкур, хоть и имел французские корни, родом был из Риги, немецкого города. Даже Ланде был больше связан с Германией и немецким танцевальным миром, чем с Францией. Интересна ситуация с Вейсаном (Финцентом). Он был родом из Эльзаса, спорной территории между Францией и Германией. Сам он подписывался как Franz Joseff Vincent, его фамилию транслитерировали как Вейзан, но в документах указывали на немецкий манер — Финцент, а прибыл в Россию он из Амстердама.

В России известен всего один английский преподаватель — это Игинс. Про Христиана Ланга нет сведений о происхождении. Достаточно много было немецких преподавателей (Пауфлер, два Шмидта, Менк, Лукс, Вельман). К немецкой школе можно отнести Безанкура, а возможно, и самого Ланде.

Со времени правления Елизаветы Петровны активно начали работать русские танцмейстеры. Нет оснований считать, что их «задвигали» — например, из 7 танцовщиков первого выпуска Ланде⁵⁰⁵ преподавателями в разное время работали как минимум 5 — Лебрен («русский» француз), Нестеров, Топорков, Литров и Брюхов. Таким образом, в России были представлены преподавательские школы Германии и, в меньшей мере, Франции. Хоть итальянских преподавателей было много, но большинство из них не работало с российскими учениками и концентрировалось на обучении балету в рамках своей компании. Национальной школе суждено было расцвести позже, но ее начало было положено в первой половине XVIII века.

⁵⁰⁵ Ланде набрал в Танцевальную школу 6 русских мальчиков и 6 русских девочек, учившихся за казенный счет. Томас Лебрен учился вместе с ними «за свой кошт». См. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. С. 376–378.

Интересно рассмотреть вопрос о том, как иностранные преподаватели приезжали в Россию. Итальянцы путешествовали с труппой. Некоторые мастера, прибывавшие в Россию, чтобы работать танцмейстерами в учебных заведениях или в частном порядке, тоже прибывали в составе трупп — это Бенедектини и Беллюцци, Рено и Пелин. Но трое из четырех упомянутых танцмейстеров давали только частные уроки, все они работали в 1750-х годах.

С момента основания Корпуса, который являлся также и началом систематического преподавания танцев в России, преподавателей могли специально звать из-за границы на должность танцмейстера. Про большинство в документах не сохранилось информации, сами ли они прибыли, по своей воле, или были приглашены. Но в биографии Вейсана (Финцента) находятся интересные сведения. Он был принят в Корпус в 1739 году, 10 апреля⁵⁰⁶, при этом был приглашен из Амстердама, по рекомендации фехтмейстера Барбие-ра. Впоследствии ему компенсировали дорожные расходы (60 рублей). По прибытии держал экзамен, на котором продемонстрировал свое умение («весь “трудный, долгий, опасный и убытошный путь” в Петербург он проделал на свои средства, — “на свой страх и риск”. Прежде чем быть допущенным к преподаванию, Финцент демонстрировал свое искусство “в присутствии директора корпуса и прочих офицеров и явился в том танцмейстерстве искусен”»⁵⁰⁷).

В переписке Корпуса есть такие строки: «И хотя о выписывании оных представлено Его сиятельству господину генералу фелт маршалу и ковалеру графу фон Миниху, токмо резолюции не получено, и, может быть, она получением и впредь продолжится. А можно оных людей выписать из Дрездена: танцмейстера на жалованье четырех сот рублей и с ним хорошего фор-танцера на жалованье сто тридцати рублей, с платежем проездных денег обоим сто рублей, ибо без того из немецких краев призвать их сюда не можно,

⁵⁰⁶ Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век. СПб., 2014; *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 36.

⁵⁰⁷ Материалы по истории русского балета. С. 341. См. также Приложение 8 к данной диссертации, документ 22.

а могут такие проездные денги заплачены быть ис той же танцмейстеров вакантной суммы. Того ради о позволении для выписывания оных танцмейстеров с фортанцмейстером на показанных кондициях от высокого Кабинета всенижайше прошу высокой опробации, дабы при оном Кадетском корпусе танц боден не был порозжнь»⁵⁰⁸. Это свидетельствует о том, что в России считалось возможным выписывать учителей танца из-за границы.

Также нормальной практикой было искать танцмейстера через «Санкт-Петербургские ведомости». Например, администрация Корпуса размещала объявления в 1734 году (после коллективного обращения танцмейстеров с просьбой о прибавке и увольнении Шмидта) и в 1754 году (после смерти Вейсана (Финцента)). Оба раза находились желающие из уже работавших в Петербурге — Ланде и Пелин.

При приеме танцмейстеров на службу, как правило, в документах не указывается, что они держат экзамен — прошения писались и капитуляции заключались уже после того, как претендент утверждался на должность. Но сохранились указания, что проверки, насколько танцмейстер знает свое дело, проводились. Об этом свидетельствуют и приведенные выше записки Вейсана (Финцента), и то, что из Гимназии посылали запрос Ланде об аттестации Лукса и Безанкура, а позже — запрос к Фузано об аттестации Шарпантье, и приведенная характеристика Степана Крашенинникова Нестерову, где он сравнивает последнего с Финцентом.

Следующий интересный вопрос — это где именно преподавали первые петербургские танцмейстеры. Во-первых, в рамках трупп, с которыми они приехали, прежде всего — Итальянской кампании. Здесь условия работы, кроме зарплат, не известны.

Во-вторых, первые петербургские танцмейстеры преподавали в Корпусе. По штату здесь полагалось три танцмейстера: первый, с окладом 300 рублей, ундер-танцмейстер с окладом 200 рублей и фор-танцмейстер, с окладом

⁵⁰⁸ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 417–420.

150 рублей, всего по штату выделялось 650 рублей⁵⁰⁹. Однако, учитывая разные прибавки, а также оплату (хоть и небольшую) танцевальных учеников, Корпус регулярно выходил за пределы этой суммы, например, в 1759 году на оплату танцмейстеров уходило 830 рублей в год, и поэтому на прошение об увеличении оклада Николаю Пелину было сказано, что «и за то прибавки реченному танцмейстеру Пелину учинить неизчего»⁵¹⁰. При этом первому танцмейстеру Корпуса полагалась квартира, дрова, медицинская страховка (лечение в госпитале при Корпусе и лекарства за казенный счет), а из зарплаты делались вычеты на эту страховку⁵¹¹. Танцмейстеров могло не хватать. «Из рапорта графа Миниха о состоянии корпуса за 1733 год видно, что танцам обучалась слишком третья часть всех кадет, а именно 110 человек»⁵¹².

В-третьих, первые петербургские танцмейстеры преподавали в Гимназии, где они обучали в 1730-х детей дворян, а позже — детей из всех сословий⁵¹³. Здесь платили сначала 200 рублей, затем — 150. Часов было меньше, чем в Корпусе, занятия проводились по средам и субботам. Так как часто танцмейстеры совмещали работу в Корпусе и Гимназии (например, Ланде и Нестеров), то, по-видимому, расписание в Гимназии согласовывалось с расписанием в Корпусе. Иногда танцмейстеру предоставляли квартиру от Гимназии⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ Об увольнении из корпуса танцмейстера Франца Иозефа Финцента // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2113. Л. 22–22об–23. См. также Приложение 8 к данной диссертации, документ 21.

⁵¹⁰ О танцмейстере Пелене, который обязался обучить данных ему учеников четыре танцеванию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2957. Л. 10 об.

⁵¹¹ О прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2291. Л. 10–10 об. См. также Приложение 8 к данной диссертации, документ 11.

⁵¹² *Всеволодский (Гернгресс) В. Н.* История театрального образования в России. С. 209.

⁵¹³ *Петровская И. Ф.* Академии наук Гимназия // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается. Т. 1: XVIII век: А–И. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. С. 18.

⁵¹⁴ См., например: «А за то ему, Шарпантиеру, производить Ея Императорскаго Величества жалованье против одного танцмейстера Нестерова по сту по пятидесяти рублей на год, включая в то число квартиру, дрова и свечи» (Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1. С. 590).

В-четвертых, есть упоминание, что в Морском кадетском корпусе⁵¹⁵, в Пажеском корпусе⁵¹⁶ и в Артиллерийской и инженерной школе⁵¹⁷ также велось преподавание танцев.

В-пятых, при Дворе работали танцмейстеры, обучавшие пажей и фрейлин, — например, Яков Лесак и Михаил Литров. Оплата здесь была выше, чем в Корпусе.

В-шестых, в Санкт-Петербурге были частные школы, в которых были уроки танцев. Такую школу открыл Безанкур, позже — Рено. Многие танцмейстеры имели возможность давать уроки в индивидуальном порядке (например, Лукс, Ланде, Безанкур, Беллюцци). Танцы входили в программу многих частных пансионатов⁵¹⁸. Частная практика была, но информации о ней сохранилось мало. Возможно, поиск преподавателя осуществлялся по личным рекомендациям, — тогда здесь заложена основа будущей «клубности» русского частного танцевального обучения.

Из приведенных биографий танцмейстеров видно, что можно было совмещать две работы — например, Нестеров преподавал в Корпусе и Гимназии, Литров — при Дворе и в Гимназии, Ланде — во всех трех местах и при этом занимался формированием Танцевальной школы. Но в Корпусе не разрешалось совмещать работу в театре и преподавание где-либо (кроме той же театральной труппы). Так, Нестерова взяли на работу после увольнения из Итальянской компании. Позже, устраиваясь в Корпус, Пелин принес за-

⁵¹⁵ Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1. С. 593; Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung». Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2004. С. 92.

⁵¹⁶ *Петровская И. Ф.* Пажеский корпус // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается. Т. 1: XVIII век. К–П. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1998. С. 323–324.

⁵¹⁷ Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung». С. 102.

⁵¹⁸ Подобные заведения, одной из дисциплин в которых были танцы, активно создавались при Екатерине II. Но первые подобные пансионаты открылись еще при Елизавете Петровне, например, в 1752 году в Санкт-Петербургских Ведомостях появилось объявление об обучении различным предметам, в том числе и танцам «в доме Армянского купца Ивана Алексеява Измайлова близ церкви Вознесения Господня в Дворянской улице». См.: Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung». С. 83.

писку от Сереньи, что ото всех должностей в труппе уволен⁵¹⁹. Эта практика (при том, что и Менку, и Ланде в Корпусе разрешалось иметь балетный класс) прожила недолго. Буквально через 50 лет после описываемых событий танцмейстеры, танцовщики и танцовщицы Императорских театров активно занимались преподаванием, а в XIX веке есть много примеров совмещения танцевальной карьеры и преподавания в учебных заведениях.

Сколько же платили в разных местах? Итальянская компания с ее высокими зарплатами не показательна: это был свой мир. Минимум там составлял 600 рублей в год, максимум — 1400, но эту сумму платили Фузано и Ланде. При Дворе были средние оклады: в 1731 году предлагали танцмейстеру 400 рублей в год, а в 1748 — только 350, правда, на старте карьеры. На другом полюсе оплат стояла Гимназия. Сначала здесь давали 200 рублей, затем — 150. Но, фактически, за «полставки», если сравнить с загрузкой в Корпусе — в Гимназии надо было работать только в среду и субботу (а в Корпусе — четыре дня в неделю). В Корпусе по штату, утвержденному в 1732 году и просуществовавшему как минимуму до 1760-х годов, планировались три танцмейстера: на 300, на 200 и на 150 рублей в год. Реальные зарплаты колебались в зависимости от разных обстоятельств и составляли от 130 до 400 рублей в год. Что при Дворе, что в Корпусе, что в Гимназии могли дать квартиру с дровами за казенный счет. При Дворе квартир было много — на проживание дворцовых служащих был отведен старый Зимний дворец Петра Первого. В Корпусе предоставляли квартиру, как правило, только главному танцмейстеру. В Гимназии квартиру танцмейстеру дали всего один раз. Также в то время существовало и медицинское страхование — из зарплаты вычиталась небольшая сумма, а если преподаватель заболел, то за счет фонда из этих сумм его лечили в больнице Корпуса казенными лекарствами. Были частные школы, но уровень доходов в них неизвестен.

⁵¹⁹ Об определении в шляхетный кадетский корпус французского уроженца города Тура Николая Николаева Пелина танцмейстера по челобитной ево // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2630. Л. 7. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 31.

Интересно сравнить зарплату танцмейстеров с оплатой других профессий в мире танца. Подмастерью танцмейстера в Корпусе платили от 3 до 10 рублей в год, но при этом предоставляли одежду, еду и место в казарме. Русскому танцовщику в Итальянской компании — от 200 до 350 рублей в год. Иностранцу — от 600, но иностранцы и сколачивали состояния на русских окладах. То есть оплата танцмейстера в 300 рублей была по ценам Петербурга — нормальной, соответствовала заработкам в танцевальной среде. А вот при оплате от 130 до 200 рублей денег не хватало, и танцмейстеры возмущались и писали челобитные об увеличении ставки. При этом работа и зарплата в Петербурге считалась хорошей. Многие приезжали сюда со всех окрестных земель, некоторые — за свой счет, чтобы попытаться тут удачу.

С самого основания Корпуса и танцевальных классов в Академии стал вопрос о подготовке новых танцмейстеров и повышении уровня работающих. Конрад Менк, первый танцмейстер Корпуса, должен был обучать остальных, а они — ходить к нему на учебу⁵²⁰. Ланде работал в Корпусе вместе с тремя помощниками, его учениками, и предполагал, что ему будет ассистировать в Танцевальной школе его ученик Фома Лебрун⁵²¹.

У Нестерова были ученики, на которых он опирался в преподавательской деятельности⁵²². Нестеров обучал группу «солдатских детей», данных ему, чтобы по обучении они ассистировали ему на танцбодене⁵²³.

В 1759 году Пелин просил о возможности выучить солдатских детей (по-видимому, Нестеров в это время уже не работал в Корпусе). Ему дали такое позволение, но при этом отказали в прибавке жалования, в том числе и потому, что Корпус выходил за штат, оплачивая труд танцевальных помощников⁵²⁴.

⁵²⁰ Об увольнении из Корпуса танцмейстера Лукса // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 1767. Л. 3об. См. Приложение 8 к данной диссертации, документ 7.

⁵²¹ Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 412–416.

⁵²² Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761.

⁵²³ *Еремينا-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса. С. 139.

⁵²⁴ Там же. С. 140. См. также Приложение 8 к данной диссертации, документы 19, 33.

Аналогичная ситуация была и в Гимназии — Нестерову было выделено два гимназиста, чтобы он обучил их преподаванию, Шарпантье предлагал начальству подготовить новых учителей танца из своих учеников⁵²⁵.

Выводы к параграфу 3.1

Танцы на регулярной основе стали преподаваться в Санкт-Петербурге со времени правления Анны Иоанновны. Обучение велось в Корпусе, Гимназии, при дворе, позже — в Морском корпусе. Кроме того, многие танцмейстеры давали частные уроки — это и Безанкур, и Лукс, и Рене, и многие другие. Санкт-Петербург был очень привлекательным для преподавателей танцев местом работы, куда они приезжали как по прямому приглашению от потенциального работодателя, так и по собственной инициативе.

Вопрос о создании собственной русской преподавательской школы был актуален, и начальство Корпуса и Гимназии принимало шаги к его решению. К концу царствования Елизаветы Петровны в Санкт-Петербурге уже существовало сообщество танцмейстеров и шли попытки создать свою школу преподавания танцев.

3.2. Западные системы преподавания в работе первых российских танцмейстеров

Л. Д. Блок отмечала, что вопрос «что и как преподавали» очень важен для характеристики бальных танцев, существовавших в России в первой половине XVIII века⁵²⁶. Подавляющее большинство танцмейстеров были приезжими, причем в основном из немецких земель (в том числе и немецких земель, бывших под шведской короной или захваченных Россией у Швеции в ходе Северной войны). Даже самый знаменитый из танцмейстеров, основатель Танцевальной школы, хотя и был по происхождению французом,

⁵²⁵ Еремина-Соленикова Е. В. Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса. С. 140.

⁵²⁶ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. С. 207.

но тесно связан с немецкими танцевальными сообществами. Это дает направление при поиске ответа на вопрос «чему и как учили в России».

Однако прежде чем говорить о возможных методиках преподавания, с которыми они были знакомы, стоит охарактеризовать состояние «прямых» источников, в которых описаны как сами танцы, так и методика обучения. К сожалению, в России обнаруживаются только косвенные источники — воспоминания, документы кадетских корпусов, в которых упоминались разбираемые танцы. Первое печатное переводное издание на русском языке — «Танцевальный словарь» Шарля Компана — вышло в 1790 году, а первый русский учебник Ивана Кускова (перевод учебника Жоссона, опубликованного во Франции в 1763 году) — только в 1794 году. Однако состав российских танцмейстеров позволяет обратиться к источникам, созданным в Западной Европе.

XVII век был скуден на работы с описаниями танцев и методики их преподавания. Это всего четыре книги, созданные во Франции, и один труд в Германии⁵²⁷. В Англии с публикациями и манускриптами дело обстояло значительно лучше, с 1651 года сборники танцев выходили регулярно, но английская танцевальная культура в это время мало контактировала с культурой континентальной, по крайней мере, в области бального танца⁵²⁸.

С момента публикации «Хореографии» Рауля-Оже Фёйе⁵²⁹ ситуация изменилась. Так как в этой книге была предложена нотация, танцмейстеры получили инструмент, позволявший описывать танцы, не создавая громоздких текстов, но и не теряя важных подробностей. В результате только в 1700–1730-х годах появилось более 40 книг и манускриптов с описаниями танцев, созданных, прежде всего, во Франции, Германии и Англии. Также появились и книги, посвященные искусству танца, его основным особенно-

⁵²⁷ Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года. С. 32.

⁵²⁸ Еремина-Соленикова Е. В. Английские контрдансы на ранних этапах своего развития. С. 24–45.

⁵²⁹ Feuillet R.-A. Chorégraphie ou l'art de d'écrire la dance. (Пер. на русский язык: Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца).

стям, некоторые из этих изданий освещают и методику преподавания⁵³⁰.

Для понимания применявшихся в России методик важно обращение именно к книгам, созданным в Германии или известным в Германии, так как большинство приехавших в Россию и работавших здесь с кадетами, учениками Гимназии или на частной практике, а не в рамках Итальянской труппы, танцмейстеров прибыли из немецких земель (в том числе входивших после Северной войны в состав России или Швеции, но культурно связанных с немецкими традициями, как, например, Рига).

Несомненно, Франция, бывшая в это время законодательницей моды в танцевальном искусстве, местом, где работала первая в мире Королевская Академия танца, была и центром создания танцевальных книг. Пальма первенства в этом важном деле принадлежала Фёйе. Так как его труды были переведены на многие языки, в том числе английский и немецкий, можно быть уверенными, что танцмейстеры, приехавшие в Россию, были знакомы с основными идеями Фёйе, если и не напрямую (из его книг), то хотя бы от своих учителей и коллег. Однако работы продолжателей Фёйе — Пьера Рамо и Келлома Томлинсона — скорее всего, в Германии, не знали: первый был не очень популярным в родной Франции, поскольку хоть и выпустил там книгу, но работал в Испании, а второй в основном работал в родной стране и его труды на континенте были известны мало — они продавались в Англии, в основном, по подписке (подписной лист находился в книге).

Зато немецкие учителя были знакомы с книгой Готфрида Тауберта, вышедшей в 1717 году, и его методикой. С 1702 по 1715 годы Тауберт преподавал в Данциге, и Жан-Батист Ланде, работавший в этом городе в начале 1730-х годов, несомненно, общался с учениками Тауберта. А значит, был знаком с его методом и педагогическими принципами.

Наиболее влиятельной методикой в это время была методика Фёйе. Фёйе (1660–1710) известен тем, что опубликовал нотацию, созданную Пье-

⁵³⁰ См. *Lancelot F. La belle dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995*. Paris: Van Dieren, 1996. 405 p.

ром Бошаном в 1670-х годах (так называемая нотация Бошана — Фёйе)⁵³¹. Правила чтения этой нотации опубликованы в труде «Chorégraphie ou l'art de d'écrire la danse» («Хореография, или Искусство записи танца») в 1700 году⁵³², неоднократно переиздававшимся в разных странах. Нотация использовалась примерно до 1780 годов в различных видоизмененных формах⁵³³. 1706 годом датируется выход «Сборника контрдансов» («La recueil des contredanse») авторства Фёйе, освещающего «новую, упрощенную нотацию, специально приспособленную для записи контрдансов»⁵³⁴. У Фёйе имелась студия, где он преподавал бальные танцы. Он являлся автором ряда сценических танцев. Также он издавал серию ежегодных сборников танцев.

Его основная работа состоит в основном из таблиц, в которых он представил способ записи различных движений ног. Сначала показал базовые перемещения с переносом веса и без, потом, создав своеобразную «азбуку», ею описал различные па и привел примеры записи целых произведений с помощью нотации⁵³⁵. Труд Фёйе носит полное название «Хореография, или Искусство записи танца с характерными рисунками и знаками, по которым можно изучить любые виды танцев, труд, полезный для мастеров танца и для людей, имеющих отношение к танцу, написанный месье Фёйе, мэтром танца». Уже из наименования понятно, что большое значение в преподавании и обучении танцу Фёйе придавал использованию системы записи. Об этом говорит формулировка «рисунками и знаками, по которым можно изучить любые виды танцев». Кроме того, заголовок поясняет, для кого непосредственно предназначались нотации: «Труд, полезный для мастеров танца и для людей, имеющих отношение к танцу»⁵³⁶, что косвенно свидетельствует о том, что и занимающиеся танцем, но еще не являющиеся мастерами испол-

⁵³¹ Филимонов Д. Системы записи танцев эпохи барокко // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. СПб.: КультИнформПресс, 2010. С. 31.

⁵³² См. Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца.

⁵³³ Филимонов Д. Системы записи танцев эпохи барокко. С. 33.

⁵³⁴ Там же. С. 9.

⁵³⁵ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца. С. 6.

⁵³⁶ Ouvrages tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse.

нителю, пользуясь только записями, смогут научиться этому искусству.

Если по заглавию труда Фёйе можно лишь делать предположения относительно его способа преподавания, то описания позиций рук и ног помогают выявить особенности методики. Автор русского перевода труда Фёйе Н. Кайдановская во вступительной статье к нему сопоставила описание позиций ног у Фёйе (1700), Туано Арбо (1588) и Рамо (1748)⁵³⁷. Для Фёйе позиции ног являются средством измерения шага («шаги должны уместиться в пределах реальных позиций»), у Арбо — окончания танцевальной фразы, а у Рамо это — фундамент, основа, точно выверенное положение. Фёйе ближе к восприятию Арбо, его дальнего предшественника. Для французского танцмейстера XVIII века движение, по всей видимости, имеет большее значение, чем точность и выверенность позиции, хотя он и говорил о том, что позиции — это своеобразные вехи, между которыми должны быть равномерно распределены шаги⁵³⁸.

О положении рук в танце Фёйе упоминал в двух разделах «Хореографии»⁵³⁹. В первом он свидетельствовал «о положениях, когда берутся за руки, а затем их отпускают»; описания движений рук в данном случае всегда присутствуют. Второй раздел — о *port de bras*. Фёйе утверждал, что в движениях рук в танце исполнителю надлежит более полагаться на собственный вкус, нежели на предписания. «Движение рук в основном сведено к кругам *en dehors* (наружу) и *en dedans* (внутри) вокруг кисти и локтя. Движение запястья связано с движением щиколотки, движение локтя соответствует движению колена, а движение всей руки, то есть сочленения плеча, соответствует присоединению бедра»⁵⁴⁰. Как и в случае с положениями ног, положения рук в танце воспринимаются Фёйе как особенность, которую исполнитель способен привнести в них. Фёйе, по-видимому, задавал общие рамки движения, что видно из сопоставления движения запястья движению щиколотки, при-

⁵³⁷ В круглых скобках указаны даты выхода трудов упомянутых авторов.

⁵³⁸ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца. С. 12–13.

⁵³⁹ Там же. С. 24.

⁵⁴⁰ Там же. С. 25.

веденного выше, оставляя танцовщикам свободу самовыражения.

Значение вклада Фёйе в становление методики преподавания танца невозможно переоценить. Как верно подметила Н. Кайдановская, «изобретение танцевальной нотации говорит о принципиально новом уровне осознания танцевального искусства»⁵⁴¹. Несмотря на то, что автором нотации Бошана-Фёйе является Бошан, именно Фёйе осмыслил систему записи и внес в нее коррективы сообразно собственному взгляду на обучение танцу.

На немецкий язык книгу Фёйе перевел Тауберт, он в своей работе много полемизировал с методикой Фёйе, заодно выявив основной ее принцип. Фёйе начинал с обучения элементам нотации, затем вводил лексику, описывающую шаги и, наконец, переходил к хореографии различных танцев⁵⁴². Метод Фёйе являлся автодидактическим. Согласно его предисловию, он адресован не только преподавателям танца, но также и учащимся, «потому что с помощью Знаков, Персонажей и Фигур, которые я даю, все смогут легко расшифровать Танцы, как расшифровывают мелодии (airs) в музыке»⁵⁴³.

То есть, обучение танцеванию — это процесс овладения грамотностью в нотации с учителем или без него — продвижение от этого к расшифровке всех видов сложных танцев. Фёйе не просто позволял ученику учиться самому, он строил все свои книги с расчетом в первую очередь на самообучение⁵⁴⁴, что крайне неожиданно, учитывая существование во Франции Академии танца и строгий контроль со стороны Академии за преподаванием танца и квалификацией преподавателей. Кроме того, задавая вектор движений рук и положений ног, Фёйе предоставлял некоторую свободу исполнителю, полагаясь на его самостоятельность⁵⁴⁵.

Работа Тауберта называется «Совершенный танцмейстер». В ней он с типичной немецкой обстоятельностью собрал все знания о танце, которые

⁵⁴¹ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца. С. 6.

⁵⁴² Russel T. The compleat dancing master. Vol. I. P. 134–135.

⁵⁴³ Ibidem. P. 135.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Фёйе Р.-О. Хореография, или Искусство записи танца. С. 24.

были ему доступны. Труд состоит из трех книг. В первой он рассуждал об истории танца, различных его типах, социальной роли и доставляемом им удовольствии. Во второй рассказывал о правилах исполнения «низкого» (социального) и «высокого («театрального»)» танца. Сюда же включен перевод книги Фёйе и все его таблицы. В третьей книге говорилось собственно о методике преподавания, даны заметки для учителей, обучающих танцу, для студентов, изучающих танец, а также о балах и ассамблеях.

Тауберт отдал много внимания объяснению места танца в мире, и, повторяя типичные воззрения философов и танцмейстеров XVIII века, пришел к идее, что танцы — это неотъемлемый компонент хорошего образования. Он рассматривал преподавание по двум направлениям: с точки зрения учебного плана и педагогики. Общий план уроков у Тауберта развивался от простого к сложному⁵⁴⁶. Перед любой инструкцией по танцу *per se* (который он называл поэтическим танцем), он поместил рассказ о том, что называет прозаическим танцем, то есть о том, как стоять, ходить, кланяться и одеваться. Только после этого вводил шаги, но все еще минимальное их количество, необходимое для изучения трех основных танцев в их простейшей или «ординарной» форме. Этот метод почти диаметрально противоположен методу «Хореографии» и «Сборника танцев» Фёйе 1700 года, взятых вместе как единое целое, и других трактатов, следующих этой модели.

Если у Фёйе предполагалась ситуация самостоятельного изучения танца учеником, то метод Тауберта построен на активном взаимодействии танцмейстера и ученика; он основан на опыте, педагогике и практике; немецкий автор строил преподавание на основе поз, движений и развития ловкости⁵⁴⁷; это приводило, по сути, к мастерскому владению всего одним современным танцем — менуэтом. В Книге III (части 1 и 2), где излагаются роли учителя и ученика, Тауберт уделил большое внимание взаимным обязанностям того и другого. Шесть глав посвящены учителю, а три — ученику. Книга III адре-

⁵⁴⁶ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 380.

⁵⁴⁷ *Ibidem.* P. 380–382.

сована как мастерам, так и студентам, это показывает, что, хотя предполагаемая читательская аудитория Тауберта состояла главным образом из танцмейстеров, ожидалось, что и обучающиеся ее прочтут.

Педагогика Тауберта строилась на двух основных заповедях: первая — это взаимозависимость или взаимный обмен: изучение танца является совместным делом, согласованным, требующим усилий учителя и ученика⁵⁴⁸, вторая: от обеих сторон требуется предварительная проверка родства душ. Для оценки результатов преподавания Тауберт составлял то, что сейчас назвали бы чек-листами: списки двух областей специализации совершенного танцмейстера, четыре необходимых ему типа остроумия, пять самых важных для него квалификаций, пять неприемлемых видов поведения, четыре опасных страсти по Платону, три элемента праксиса, три модели, необходимых, чтобы хорошо разбираться в праксисе, шесть главных реквизитов танцевального мастера, процитированных у Паша, учителя Тауберта. Это и способ хранения и систематизации информации, и методический подход, основанный на многолетнем опыте преподавания. Четыре правила педагогического стиля свидетельствуют, что он должен быть простым и понятным, организованным и систематическим, интересным и приятным, разумным и продуманным⁵⁴⁹, а также включать три режима коррекции (от руки, голоса и музыки⁵⁵⁰).

Если обратиться к качествам обучающегося, то три правила успешной практики по Тауберту это: усилия, самокритичное сравнение своих усилий с извлеченными уроками и исправление ошибок, наблюдаемых в этом сравнении⁵⁵¹. Студент должен стремиться к совершенствованию и всегда принимать исправления мастера⁵⁵².

Тауберт также описал свой метод обучения ребенка кадансу менуэта⁵⁵³. Он явно основан на методике Фёйе из «Трактата о кадансе» («Traité de la

⁵⁴⁸ Russel T. The compleat dancing master. Vol. I. P. 137.

⁵⁴⁹ Ibidem. Vol. II. P. 989.

⁵⁵⁰ Ibid. P. 990.

⁵⁵¹ Ibid. P. 1065.

⁵⁵² Russel T. The compleat dancing master. Vol. II. P. 1066, 1074.

⁵⁵³ Ibid.

Cadance»⁵⁵⁴) с принципиальным отличием, заключавшимся в том, что Фёйе позволял ученику самообучаться, в то время как у Тауберта им руководил мастер. Тауберт советовал: «Нужно следовать ритму звука, а не его мелодии, иначе часто будет происходить настоящая давка»⁵⁵⁵. Учитель должен вести ученика за руку, петь мелодию или играть на скрипке, считать или иным образом подчеркивать ритм. Тауберт говорил об исправлении рукой, голосом и музыкой, осуждая учителей за брань или телесные наказания⁵⁵⁶.

Любимое изречение мастера: «*abve majori disite*» («как старые пели, [так молодые и выучили]») ⁵⁵⁷. Он повторяет это три раза, по одному разу в каждой из своих трех книг, и это воплощает его концепцию миссии учителя. Это означает, что старикам поручена задача воспитания молодежи. Другое высказывание показывает цель учащегося: «*teneris adulescere multum*» («многие привычки укоренены в нежном возрасте»); Тауберт перефразировал его как «к чему привык в юности, то подтвердится в старости»⁵⁵⁸. Если какая-либо сторона плохо выполняет работу, будущее будет омрачено. Если они оба все делают хорошо, изучение танца становится «педагогической стремлянкой ко всем добродетелям»⁵⁵⁹, а путь к совершенству проясняется.

Учитывая распространение книги Фёйе и огромный авторитет Тауберта в Германии, можно полагать, что приезжавшие в Россию танцмейстеры знали работы этих мастеров и могли опираться на них в своей деятельности. То, что многие из них по приезду в Россию успешно демонстрировали свой уровень обучения, подтверждает то, что это были профессионалы, а не любители, а значит, они были знакомы с основными трудами своего времени. В связи с этим возникает вопрос, что именно и как преподавалось в России.

⁵⁵⁴ *Feuillet R.-A., Pécour L.* Recueil de danses contentant un tres grand nombres des meillieures entrées de ballet, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dansées à l'Opera. Paris, 1704. P. 6–12.

⁵⁵⁵ *Russel T.* The compleat dancing master. Vol. II. P. 524.

⁵⁵⁶ *Ibidem.* P. 425, 990–993.

⁵⁵⁷ *Ibid.* P. 163, 437, 1113.

⁵⁵⁸ *Ibid.* P. F3, 1029.

⁵⁵⁹ *Ibid.* P. F23.

Выводы к параграфу 3.2

Танцмейстеры в России знали методики изучения и преподавания танца, изложенные в трудах Рауля-Оже Фёйе и Готфрида Тауберта. Эти труды дали два разных подхода к материалу: Фёйе начинал с обучения элементам нотации, затем вводил лексику, описывающую шаги и, наконец, переходил к хореографии различных танцев. Метод Фёйе по существу являлся автодидактическим. Метод Тауберта предполагал активное взаимодействие танцмейстера и ученика; он основан на опыте, педагогике и практике; он строил преподавание на основе поз, движений и ловкости. Конкретные же формы, в которых осуществлялось преподавание, отражались в программах.

3.3. Первые программы обучения танцу в российских учебных заведениях

К 1710-м годам, когда иностранные танцы проникли в Россию, на Западе сложилась система танцев, включавшая в себя разные группы оных. Это были: парные танцы живой традиции, массово исполнявшиеся на балах, но при этом имевшие относительно устойчивые схемы, такие как куранта, бурре, канарио, гальярда, пасспье, менуэт⁵⁶⁰; танцы с авторской хореографией, сочинявшиеся для специальных выходов, осуществляемых гостями тех или иных празднеств, например, *La Vielle Mariee* («Старый вариант танца “Невеста”»), *Le Rigaudon des Vaisseaux* («Ригодон де Вессо»), *La Bourgogne* («Бургонь») и другие⁵⁶¹; массовые танцы живой традиции, такие как бранли и контрдансы, характеризовавшиеся меньшей устойчивостью схем и большим их разнообразием, эти танцы имели не только французское, но и английское происхождение⁵⁶². Для успешного представления себя на балу обязательно было знание первой и третьей групп, и желательно — второй.

Танцмейстеры в XVIII веке были крайне необходимы в светском обще-

⁵⁶⁰ Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года. С. 37.

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Там же; *Guilcher J.-M.* *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse.* Bruxelles: Territoires de la danse, 2003. P. 45.

стве. Они были законодателями в преподавании хороших манер. Танец и самопрезентация были связаны с ответственностью перед обществом и перед танцующим. Поэтому специализацией танцмейстеров было обучение грации движения и закрепление этого навыка в ситуациях, когда человек стоял, гулял, кланялся, взаимодействовал с мелкими предметами.

Для понимания методик и программ преподавания российских танцмейстеров логично обратиться к западным образцам. Однако этот материал, богатый на схемы и детали техники исполнения танцев, оказывается скуден в отношении данного вопроса. Есть заметное количество учебников, написанных для самообразования, либо в помощь занимающимся у преподавателей. Как правило, это подробный анализ менуэта и иногда — контрдансов, с подробным описанием всех движений и их смысла. Здесь танцмейстеры демонстрировали то, что было важно для обучающихся — преподавание хороших манер и умения держать осанку, выработку стати, приемы обхождения с вещами (например, со шляпой). Один из самых интересных учебников такого плана — учебник Ф. Нивеллона, выпущенный в 1753 году⁵⁶³. К этой группе принадлежит и первый русский учебник Ивана Кускова⁵⁶⁴.

Часто понять, как именно преподавались танцы, можно при анализе танцевальных схем. «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли был сочинен до 1706 года этим известным английским танцмейстером⁵⁶⁵. При анализе содержащего его запись манускрипта можно выделить несколько очень интересных моментов. Первое, что бросается в глаза — это нетрадиционное деление на такты. Для менуэтов всегда характерно разделение танцевальной записи исходя из длительности менуэтных шагов. Любой менуэтный шаг занимает 2 такта музыкального сопровождения, поэтому в нотации менуэтов тактовые черты ставятся в два раза реже, чем в записи любого другого

⁵⁶³ *Nivelon F.* The Rudiments of Genteel Behaviour. London: Paul Holberton publishing, 2003. 72 p.

⁵⁶⁴ *Кусков И.* Танцевальный учитель. СПб.: Тип. Императорского Сухопутного Шляхетного Корпуса, 1794. 44 с.

⁵⁶⁵ *A Workbook by Kellom Tomlinson.* N. Y.: Pendragon Press, 1992. Вариант Томлинсона опубликован на с. 41–51, вариант Пембертона — на с. 96–100.

танца — через два такта, чтобы тактовая черта не попадала на середину шага. В записи этого менуэта это правило не соблюдается, и тактовые черты проведены после каждого такта сопровождения. Это загромождает запись, но помогает сориентироваться в раскладке движений шага на два такта.

Кроме того, в записи встречаются многочисленные примеры «тренировочных» движений. Сразу после пируэта нужно выждать 2 счета и сделать движение на последний счет второго такта, что предполагает отработку попадания в музыку. «Лесенка» из сочетания шагов в ритме «быстрый — пауза — быстрый — медленный» давала материал на отработку точности движения и попадания в музыку. Использовалась фигура, в которой каждый шаг поворачивал танцующего на 45 градусов — крайне редкая ситуация для танцев эпохи барокко — для отработки поворота на заданное количество градусов⁵⁶⁶. Все эти особенности, как правило, не применявшиеся в танцах, созданных для бального зала и, тем более, для сцены⁵⁶⁷, позволяют предположить, что перед нами — запись «учебного» танца, созданного специально, чтобы отработать у учениц навыки, необходимые для исполнения танцев во «французском благородном стиле».

Таким образом, до нашего времени сохранился ученический танец, сочиненный ведущим английским танцмейстером начала XVIII века. В этой хореографии «запутанные», обучающие моменты мастерски соединены интересной композицией. Исполнение такого танца было не только полезно, но и интересно для ученицы. Это — образец методики, которая позволяла заинтересовывать ученика и добиваться совершенствования сложных моментов «французского благородного стиля»⁵⁶⁸.

Танцмейстеры XVIII века работали на «примерах», то есть сочиняли

⁵⁶⁶ Анализ этого танца см.: *Еремина-Соленикова Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века // *Процессы модернизации и ценности культуры*. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. С. 619–621.

⁵⁶⁷ *Порсев В.* Распределение по сложности схем танцев, записанных методом Бошана-Фёйе. С. 68–80.

⁵⁶⁸ Подробнее см.: *Еремина-Соленикова Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века. С. 619–621.

(или выбирали) какие-то танцы, которые содержали необходимые для отработки элементы, и на них ставили технику. Если предположение верно, то, видимо, подобные танцы можно найти в многочисленных публикациях сборников танцевальных схем, вышедших в первой половине XVIII века.

После того, как в 1700 году Фёйе опубликовал свой труд «Хореография, или Искусство описания танца», во Франции, а позже и в других странах — в Англии, Германии, Италии — стали выходить многочисленные сборники, содержащие танцы, зафиксированные в нотации Фёйе. Эта система записи использовалась в течение всего XVIII века, хотя ближе к концу века записи с ее применением встречались все реже и реже.

Система Фёйе была практически идеальным инструментом для описания танцев начала XVIII века, эпохи французского благородного стиля. Поэтому в течение первой четверти века с ее помощью было зафиксировано около четырехсот композиций. Большая часть из них изучена и каталогизирована — например, в работе Ф. Ланцелот⁵⁶⁹. При изучении этих танцев обнаружена тенденция: подавляющее большинство из них оказались «одноразовыми» — они были зафиксированы всего в одном сборнике. Немногие танцы имеют 2–3 копии. И лишь избранные публиковались (или описывались в манускриптах) неоднократно в течении XVIII века.

В сочетании с документами, сохранившимися в России, это дает интересный результат. Танцевальная школа была основана Анной Иоанновной в 1738 году, не последнее место в принятии такого решения сыграли спектакли, показанные воспитанниками Корпуса под руководством Ланде, который был поставлен во главе новой школы⁵⁷⁰. Ученики Корпуса играли спектакли не хуже профессиональных танцовщиков, да и первые же выпуски Ланде показали, что он может воспитать подлинных артистов⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ *Lancelot F. La belle dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995. Paris: Van Dieren, 1996. 405 p.*

⁵⁷⁰ [Челобитная Ж.-Б. Ланде] // Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 412–416.

⁵⁷¹ Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища.

Архив Корпуса дал важную подборку материалов о преподавании танцев и программах этого обучения. Можно сопоставить два вида документов: аттестаты, выданные кадетам Корпуса⁵⁷², и аттестаты, в которых Андрей Нестеров, продолжавший дело своего учителя Ланде, выставлял оценки «солдатским детям», которые в будущем должны были преподавать танцы в Корпусе⁵⁷³. В аттестатах кадетов самые распространенные оценки это: «Умеет танцевать» или «Фехтует и танцует». Встречаются уточнения: «Танцует минуэт»⁵⁷⁴, «танцует балет»⁵⁷⁵, «танцует минуэт и другие танцы»⁵⁷⁶, «танцует минуэты и контро танцы хорошо»⁵⁷⁷. А вот по ведомостям, в которые выставлены оценки подмастерьям Нестерова, ступени обучения танцу видны гораздо лучше. Занятия начинались с минуэта, потом шел танец «Ла Бретань», далее упоминаются контрдансы⁵⁷⁸ и в конце — балет⁵⁷⁹.

Основой основ обучения танцам в течение XVIII века был минуэт. Танцмейстеры неоднократно описывали, для чего именно он использовался: минуэт помогал выработать статью, походку, учил двигаться под музыку, да-

1738–1938. Т. 1. С. 14.

⁵⁷² Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе штаб-обер-офицерам и кадетам с показанием кто из оных с какими достоинствами и в каких чинах ныне. Ч. 1. СПб.: Типография Сухопутного Шляхетного корпуса, 1761. 301 с.

⁵⁷³ Аттестаты хранятся в РГВИА: Аттестаты о науках находящихся при шляхетном сухопутном корпусе учеников фехтовальных и танцевальных // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2641. Л. 3; О прибавке находящимся при кадетном корпусе фехтовальным и танцевальным ученикам, жалования поболее // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2653. Л. 5; опубликованы: *Еремина-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса. С. 138–143.

⁵⁷⁴ Напр., № 59 («Имянной список»), Сергей Челюсткин, учился в 1732–1740 гг., и другие.

⁵⁷⁵ Напр., № 84 («Имянной список»), Андрей Самарин, учился в 1732–1740 гг.

⁵⁷⁶ Напр., № 235 («Имянной список»), Петр Гревс, учился в 1732–1738 гг.

⁵⁷⁷ Напр., № 642 («Имянной список»), Яган Шиллинг, учился в 1738–1751 гг.

⁵⁷⁸ Контрдансы появились как ступень обучения только при Нестерове; у кадетов, выпустившихся до 1751 года, контрдансы в умениях танцевать не упоминаются. Впрочем, учитывая, что конкретные танцы отмечаются в аттестатах крайне редко, то тот факт, что контрдансы упоминаются только с 1751 года, может быть простой случайностью. Учитывая, что контрдансы были распространены в России с 1720-х годов, если не ранее, можно ожидать, что они изучались в Корпусе и до Нестерова.

⁵⁷⁹ *Еремина-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса. С. 138–143.

вал возможность отработать точность движения⁵⁸⁰. Это были обязательные навыки любого благородного человека, что можно увидеть, например, по учебнику И. Кускова, в котором менуэт разобран очень подробно, при том, что главы о контрдансах, присутствовавшие в учебнике Жоссона, Кусков при переводе исключил⁵⁸¹. Лучшую характеристику менуэту как обучающему танцу дала княгиня Е. Р. Дашкова, чьи слова донес до нас А. П. Глушковский: «Мой хороший знакомый, танцмейстер Ламираль, рассказывал мне, что княгиня Екатерина Романовна Дашкова... взяла на воспитание бедную англичанку; тогда она пригласила к себе Ламираля и сказала: “Я слышала, что вы учите танцевать по методике мадам Дидло, ее метод мне очень нравится, потому что мадам Дидло очень занимается выправкой корпуса. Посмотрите на меня: я старуха, но до сих пор держу себя прямо, как стройная 18-летняя девушка; когда я в молодости училась танцевать у придворного танцмейстера Пика, он долго держал меня на менуэте а ля рень, а нынче без выправки корпуса и рук прямо учат разным танцам”»⁵⁸². Но для профессионального исполнения танцев этого было недостаточно.

Для дальнейшей работы над танцевальными навыками Ланде и его последователи использовали «Ла Бретань». Этот танец принадлежит к французской танцевальной культуре рубежа XVII и XVIII веков (создан в 1704 году). Такие танцы для отдельных пар, демонстрируемые на балах, создавались танцмейстерами ежегодно, часть оказывалась однодневками, часть существовала достаточно долго. Все они были показательными танцами, использовавшими красивую траекторию, сложные шаги, интересные решения. Эти танцы можно назвать театрализованными (по крайней мере, наиболее сложные из них могут получить такое название). Как писал Ю. А. Бахрушин, «сценический танец в то время мало отличался от бального, который в свою

⁵⁸⁰ *Nivelon F.* The Rudiments of Genteel Behaviour. P. 64.

⁵⁸¹ Ср. *Josson.* Traité abrégé de la danse; *Кусков И.* Танцевальный учитель.

⁵⁸² *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2010. С. 256–258.

очередь был значительно сложнее, чем теперь»⁵⁸³.

Танец *La Bretagne* («Ла Бретань») был сочинен в 1704 году придворным французским танцмейстером Пекуром по поводу рождения герцога Бретанского, правнука Людовика XIV. Танец был опубликован Фёйе и неоднократно переиздавался⁵⁸⁴. Музыка взята из трагедии «Телемак» Андре Кампра. Танец состоял из двух частей — паспье и ригодона — и содержал сочетания шагов, характерные для хореографий, исполнявшихся под эти мелодии: в первой части — па менуэта и контрато менуэта, во второй — различные сочетания па ригодона, купе, томбе, шассе, контратона гавота, па-де-бурре. Разнился также и характер передвижений: если в паспье исполнители либо танцевали вместе, держась за руки, либо двигались зеркально, то в ригодоне они перемещались по сложным траекториям, рисуя фигуру, чем-то напоминающую песочные часы. В танце интересно то, что при перемене частей изменялись взаимоотношения партнеров — от игривой погони в паспье, выраженной традиционными па-де-менуэт, до противостояния, выраженного па-де-ригодонами, связками купе-томбе-жете. В результате вторая часть после первой оказывалась неожиданной, и от танцора требовалось мастерство, чтобы красиво передать этот контраст. В целом танец учил слаженной работе, активному (и разнообразному) взаимодействию с партнером, а главной сложностью являлась высокая скорость — мелодия должна играть очень быстро, что создавало трудности в исполнении шагов и фигур.

Почему на втором этапе обучения выбор пал именно на «Ла Бретань»? Окончательный ответ на этот вопрос вряд ли когда-то найдется. Возможно, это было связано с личными предпочтениями Ланде. Совсем неожиданным выбор назвать нельзя. Всего в 1700–1720-х годах было записано и опубликовано около 400 различных танцев (не считая контрдансов). Большинство из них были быстро забыты, лишь 15 обрели долгую жизнь. Их схемы пере-

⁵⁸³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 20.

⁵⁸⁴ См., напр., *Feuillet R.-A. Orchesography or The art of dancing*. London: Printed for, & sold by I. Walsh... [ca. 1715?]. P. 113–120. Схема танца приведена в Приложении 4 к данной диссертации. Ил. 1–8.

печатавали неоднократно, вплоть до 1750–1760-х годов, а в редких случаях — до 1780-х годов. «Ла Бретань» была одним из самых популярных танцев: кроме первой публикации она известна еще в 10 описаниях, а последний раз была воспроизведена Минье в 1760 году⁵⁸⁵.

Самыми популярными танцами были: 1) *La Bourree d’Achille* («Бурре из оперы «Ахилл»»), опубликован в 1700 году (всего — 8 записей, последняя — 1748 года)⁵⁸⁶, 2) *La Mariee*, или *Vieille Mariee* («Невеста» или «Старый вариант танца “Невеста”»), опубликован в 1700 году (всего — 10 записей, последняя — 1765 года)⁵⁸⁷, 3) *Le Passipied* («Паспье»), опубликован в 1700 году (всего — 11 записей, последняя 1760 года)⁵⁸⁸, 4) *La Bourgogne* («Бургонь»), опубликован в 1700 году (всего — 8 записей, последняя — 1748 года)⁵⁸⁹, 5) *La Forlana* («Фурлана»), опубликован в 1700 году (всего — 10 записей, последняя — 1781 года)⁵⁹⁰, 6) *Aimable Vainqueur* («Любезный победитель»), опубликован в 1701 году (всего — 15 записей, последняя — 1765 года)⁵⁹¹, 7) *L’Allemande* («Аллеманда»), опубликован в 1702 году (всего — 10 записей, последняя — 1765 года)⁵⁹², 8) *La Bretagne* («Бретань»), опубликован в 1704 году (всего — 13 записей, последняя — 1760 года)⁵⁹³, 9) *La Bacchante* («Вакханка»), опубликован в 1706 году (всего — 6 записей, последняя — 1748 года)⁵⁹⁴, 10) *Le Menuet d’Alcide* («Менуэт из оперы “Алкид”»), опубликован в 1709 году (всего — 7 записей, последняя — 1760 года)⁵⁹⁵, 11) *La Gouastalla* («Густалла»), опубликован в 1709 году (всего — 6 записей, по-

⁵⁸⁵ *Lancelot F. La Belle Dance. Paris, 1996. P. 86–87.*

⁵⁸⁶ *Ibidem. P. 22.*

⁵⁸⁷ *Ibid. P. 23.*

⁵⁸⁸ *Ibid. P. 24.*

⁵⁸⁹ *Ibid. P. 27.* Интересно отметить, что «Ла Бургонь» есть и в нотной тетради Густава Блиндстрема (*Недоспасова А. П. Тобольский манускрипт. С. 312–313*).

⁵⁹⁰ *Lancelot F. La Belle Dance. P. 29.*

⁵⁹¹ *Ibidem. P. 36–37.*

⁵⁹² *Ibid. P. 40–41.*

⁵⁹³ *Ibid. P. 86.*

⁵⁹⁴ *Lancelot F. La Belle Dance. P. 96.*

⁵⁹⁵ *Ibidem. P. 107.*

следняя — 1760 года)⁵⁹⁶, 12) *La Nouvelle Forlane* («Новая Фурлана»), опубликован в 1710 году (всего — 6 записей, последняя — 1748 года)⁵⁹⁷.

Обращает на себя внимание датировка танцев. Из 12 танцев 5 опубликованы в 1700 году. По-видимому, тогда Фёйе публиковал не только танцы, сочиненные в этом году, но и те, что были созданы в конце XVII века, но продолжали исполняться при дворе. К примеру, можно предположить, что *La Bourree d'Achille* был написан в 1687 году⁵⁹⁸. То есть часть танцев к моменту публикации прошли проверку временем. Последние записи всех этих хореографий уложились в краткий временной период — с 1748 по 1765 год, исключением является только *La Forlane*, которая продолжала публиковаться и переписываться вплоть до 1781 года. Очевидно, эти танцы оказались невостребованными из-за реформ, проведенных Новерром. По-видимому, 12 танцев начала XVIII века в середине века рассматривались как учебные образцы, позволявшие вырабатывать у танцовщиков требуемые качества и готовить людей к выступлениям на большой сцене. Таким образом, изучая эти танцы, можно ознакомиться с основами методики воспитания танцовщиков, существовавшей в середине XVIII века.

Ланде вел не только регулярные классы в Корпусе, но и имел собственный танцкласс. В Танцевальной школе он, несомненно, преподавал по более широкой программе, чем в Корпусе. Поэтому можно посмотреть и другие популярные танцы из приведенного списка как материалы, на которых могли обучаться как первые русские танцовщики и танцовщицы, так и придворные, которым Ланде также преподавал.

*La Bourree d'Achille*⁵⁹⁹ — самый старый танец из подборки. Он опубликован в 1700 году, но мелодия, под которую он исполнялся — это *entree* из трагедии «Ахилл и Поликсена», сочиненной в 1687 года Жаном-Батистом Люлли. В конце XVII — начале XVIII века, как правило, бальные танцы

⁵⁹⁶ *Lancelot F.* *La Belle Dance.* P. 112.

⁵⁹⁷ *Ibid.* P. XXI.

⁵⁹⁸ *Ibid.* P. 22.

⁵⁹⁹ Схема танца приведена в Приложении 4 к данной диссертации. Ил. 9–19.

на музыку из спектаклей ставились сразу после их выхода, поэтому можно предполагать, что и «Бурре Ахилла» было написано в конце 1680-х годов, а не на тринадцать лет позже. Это подтверждается и тем, что оно включено в один из самых первых сборников, где записывались композиции, уже обретшие популярность. Сам танец — сюита, включающая части быстрого бурре — плавного менуэта — и, вновь, быстрого бурре. На этом контрасте построена вся композиция. Партнеры постоянно меняют направления движения, сходятся и расходятся, должны то ускоряться и почти бежать, то, наоборот, идти медленно и старательно рассчитывать длину шага. Репертуар используемых па невелик: это па-де-бурре и связка ассамбле-сиссон в бурре и контратон менуэта и па-де-менуэт в менуэте. Для быстрой части характерно использование прямых углов, резких сходо-расходов, акцентированных прыжками. Медленная строилась по традиционной для менуэта букве S (что является еще одним подтверждением древности танца — в начале XVIII века менуэт постепенно переходил на траекторию буквы Z) и включала в себя не только плавные обходы, но и фрагмент, танцующийся с подачей рук. Эта особенность — сочетание почти противоположных по характеру частей — и привлекала внимание к «Бурре Ахилла».

*La Mariee (Vieille Mariee)*⁶⁰⁰ был впервые опубликован в том же сборнике, что и «Бурре Ахилла». Музыка, как и в первом случае, старше 1700 года и тоже авторства Люлли, но с возможной датировкой именно этой композиции сложно определить, так как трагедия «Роланд», для которой она была сочинена, выдержала несколько постановок: первую в 1685, затем — в 1686, 1690 и далее. В трагедии в сцене, сопровождавшейся этой мелодией, исполнялись танцы пастухов, пастушек и жениха с невестой. Вероятно, последний и был переписан для бальной публики. Кроме названия («Невеста»), это подтверждают и фигуры танца, который сохранил дух пасторали: многочисленные баллоне, развороты от партнера и к партнеру, элементы хоровода, — несут в себе пасторальную игривость и живость. Танец во многом постро-

⁶⁰⁰ Приложение 4 к данной диссертации. Ил. 20–29.

ен на боковых движениях, сменяющихся прыжками. Его можно использовать для тренировки переключения внимания на публику и на партнера.

*Le Passipied*⁶⁰¹ — танец, также опубликованный в 1700 году. Время создания музыки неизвестно, по косвенным упоминаниям ее можно датировать 1699 годом. Паспье — скорый менуэт — был любим в начале XVIII века, правда, как часть сюиты — танцевальные композиции этого типа встречались в каждом третьем сюитном танце. Этот паспье, сочиненный Пекуром, являл классический образец соответствующего танца — в нем представлены все излюбленные фигуры: и быстрый бег вокруг центра общего круга, и совместное движение вправо-влево. Из шагов использовались в основном только *pas de menuet de trois mouvements* (по Н. Кайдановской — па менуэта с тремя приседаниями) — вперед, вбок, с поворотом, что позволяло отработать их в совершенстве.

*La Bourgogne*⁶⁰² — пожалуй, самый интересный танец из подборки. Он был сочинен к свадьбе родителей Людовика XV, Марии-Аделаиды Савойской и Людовика герцога Бургундского, состоявшейся 6 декабря 1697 года. Танец — сюита из четырех очень разных по характеру частей. Он предлагался исполнителям как путешествие, начинающееся торжественной курантой, танцем королей, продолжающееся быстрым бурре, танцем, традиционно французским. Далее повествование продолжала изысканная сарабанда, украшенная многочисленными пируэтами и шагами со сложным ритмом, а завершал игривый паспье. Таким образом, получался целый рассказ о молодых женах из августейшей фамилии, чья свадьба была политически выгодна Франции и которым желали процветания и любви. Для каждой части подобраны не только типичные шаги, но и собственный, непохожий на другие, рисунок — например, куранта сохраняла черты танца-представления, а паспье — танца-единения, включавшего совместные пробежки и быстрые передвижения в стороны (совместные же). И в наши дни «Бургонь» является одной

⁶⁰¹ Схема танца приведена в Приложении 4 к данной диссертации. Ил. 30–39.

⁶⁰² Там же. Ил. 40–50.

из наиболее часто исполняемых композиций стиля бель данс, и не странно, что именно ее использовали для тренировки танцевальных типов, придания им собственных характеров, сочетания различающихся частей.

*La Forlana*⁶⁰³ — последний танец из сборника 1700 года, сочинен на музыку из балета «Галантная Европа» Андреа Кампра (1697 год), в котором были широко представлены стилизации под национальные танцы. Музыка форланы относилась к третьему выходу, выходу итальянских масок. Это — самый долгоживущий танец эпохи бель данс — последний раз он был опубликован в 1781 году. Форлана была любима в XVIII веке — этот национальный итальянский танец, танец гондольеров Венеции часто исполнялся на балах и становился сюжетом картин. Пекуровская Форлана, построенная на многочисленных пируэтах, па-де-ригодонах, контрато, и содержащая такие интересные па как па-де-гальярд или связку купе-томбе-жете, несомненно, должна была привлекать внимание своей характерностью.

*Aimable Vainqueur*⁶⁰⁴ — самый популярный танец стиля бель данс. Опубликован в 1701 году, написан на музыку трагедии «Гессиона», созданную Андре Кампра (1700 год). Танец не только присутствовал в пятнадцати источниках, но и породил многочисленные подражания, причем одним из самых ранних было антре, созданное Пьером Дюпоном в 1704 году. У этого танца очень интересный музыкальный тип — это лур, медленная джига — такие танцы, как правило, создавались не как социальные, а как балетные. Из-за медленного темпа танец требовал тончайшей проработки деталей, огромного внимания к движениям рук, к согласованности действий партнеров. Хорошо исполненный, он необычайно красив — Эймабль был и прекрасным тренировочным танцем, и возможностью продемонстрировать мастерство.

*L'Allemande*⁶⁰⁵ — танец, сочиненный в 1702 году на музыку балета Андре Кампра. Наиболее интересной чертой аллеманды было положение, в ко-

⁶⁰³ Схема танца приведена в Приложении 4 к данной диссертации. Ил. 51–56.

⁶⁰⁴ Там же. Ил. 57–62.

⁶⁰⁵ Там же. Ил. 63–72.

тором партнеры держались за руки: боком друг к другу, руки скрещены за спиной. Видимо, здесь Пекур использовал немецкие мотивы. Именно эта уникальная черта обеспечила танцу долгую жизнь.

*Le Menuet d'Alcide*⁶⁰⁶ — последний танец из подборки, он был опубликован в 1709 году. Однако музыка к нему, взятая из трагедии «Алкид», сочинена раньше — трагедия увидела свет в 1693 году, причем под эту мелодию в оригинальной постановке менуэт танцевали мимы. Сложно утверждать, что хореография относится также к концу XVII века — пьеса была восстановлена на французской сцене в 1705 году, и в каком из двух случаев она дала начало бальному танцу — непонятно. Сохранившиеся в схеме следы траектории-восьмерки, самой старой фигуры менуэта, скорее свидетельствуют о более раннем происхождении танца. Сам же он представлял интерес для своего времени и тем более для середины века тем, что это было отличающееся от канонического прочтение схемы фигурного менуэта.

Все описанные танцы обладали общим набором характеристик: 1) они прошли проверку временем — все танцы созданы с 1687 по 1710 год, а исполнялись до конца 1760-х годов; 2) сочинены для бальной залы, то есть были не самыми сложными композициями из возможных, что дополнительно подтверждает учебный характер их использования в середине века — эти танцы уже не встречались в бальных залах и (так как были несценическими по своей сути) не могли выноситься на сцену; 3) имели характерные черты, выделявшие их среди других танцев своего времени; 4) это цельные, интересные композиции; 5) многие из этих танцев (Эймабль, Бургонь, Форлана, Бретань) вызвали к жизни многочисленные танцы-подражания, что показывает, что оригиналы были уважаемы и востребованы.

Таким предстает «золотой фонд» танцев эпохи, который начал складываться еще до 1700 года. Во многих книгах и манускриптах XVIII века некоторые из этих танцев помещены рядом. К примеру, в манускрипте Морода

⁶⁰⁶ Приложение 4 к данной диссертации. Ил. 73–84.

(1720?) описано 5 танцев из этой группы (всего — 19 танцев)⁶⁰⁷. В трактате Рамо, посвященном изложению метода исполнения бель данс, в качестве учебных образцов приведены все 9 танцев⁶⁰⁸. В манускрипте из собрания Декана (1748) — все 9⁶⁰⁹ (правда, в рамках длинного списка, во многом состоящего из театральных антре, сарабанд и джиг; возможно, этот манускрипт был сводной коллекцией всех танцев, которые удалось собрать авторам). Аналогичная ситуация — в манускрипте 1750 года⁶¹⁰ (там записано 9 танцев из этой подборки, а всего — 57). В испанской книге 1760 года авторства Минье снова присутствуют 4 танца⁶¹¹ (всего в книге 28 композиций, и кроме четырех из списка французскими являются всего две), сама книга посвящена обучению искусству хореографии, и все композиции, приведенные в ней, — это образцы, на которых это искусство нужно постигать; эта книга, по сути, очень близка ко второму этапу системы, разработанной Ланде для российских школ. Также близка к российской системе и расстановка танцев в книге Магни «Принципы хореографии»⁶¹², где выделенные принципы он иллюстрировал сначала тремя менуэтами, затем — тремя танцами из списка, потом переходил к контрдансам (часть из которых сочинена Магни как танцы для украшения праздников) и балетам своего времени. И, хотя Магни напрямую не называл танцы начала века учебными образцами, а предлагал их не забывать, их место в системе близко к тому, что предлагал ученикам Ланде (Магни писал и о бытовой хореографии, и о театральной, подчас их смешивая)⁶¹³.

Наиболее интересен в этом вопросе так называемый манускрипт Кински 1751 года, созданный в Португалии⁶¹⁴. Именно он подтверждает, что в середине XVIII века описываемые танцы были тесно связаны с театральной

⁶⁰⁷ *Lancelot F.* La Belle Dance. P. XXI.

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.* P. XXI.

⁶¹¹ *Ibid.* P. XXI.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.* P. XXII.

⁶¹⁴ *Kinski F.* Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i senales demonstrativas. Oporto, 1751.

традицией. Все композиции в нем адаптированы для исполнения в сложной, театральной технике, с большим количеством заносок и пируэтов. Это важный документ, так как сохранилось всего два манускрипта (и ни одной книги), которые были бы посвящены театральному танцу этого времени. Все прочие содержали материал, подобранный как для профессиональных танцовщиков, так и для непрофессионалов, либо просто описывали азы танцевального искусства. Это проистекало из логики XVIII века, когда театральный танец хоть и выделялся как сложный и недоступный обычным людям, но не противопоставлялся непрофессиональному и рассматривался в рамках единого с бальными танцами стиля. В манускрипте Кински находятся 4 наиболее популярные из танцев списка (всего в манускрипте 12 композиций). А так как их исполнение вряд ли можно было ожидать на сцене — танцы хоть принадлежали к эпохе бель данс, но все-таки являлись бальными, в которых исполнители были больше обращены друг к другу, чем к зрителям, а схема достаточно незамысловатой — то можно предположить, что их записали для обучения танцевальному искусству, так как каждая хореография была отработкой определенных действий, па и характера исполнения.

Сохранились и другие документы, например мемуары Ретифа де ла Бретона, в которых он вспоминал, как в 1750-х годах его учили танцевать Менуэт, Паспье, Бретань, Аллеманду, Мателот, Эймабль⁶¹⁵ — то есть танцы из выделенного списка.

Следующей ступенью обучения, указанной в аттестатах, выданных в Корпусе, было исполнение контрданса. Контрдансы — самые распространенные танцы XVIII века. Крайне неожиданно встретить эти танцы после относительно сложной Бретани, так как они могли быть очень простыми по схеме, рассчитанными на возможность исполнения всеми присутствующими. Возможно, речь шла об изучении сложных, театральных композиций. То есть на этой ступени можно говорить о специальной подготовке для театральных представлений, поскольку контрдансы были обязательной частью почти всех

⁶¹⁵ *Guilcher J.-M.* La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse. P. 86.

пьес первой половины XVIII века.

В настоящее время формы театральных контрдансов изучены мало⁶¹⁶, хотя этот вопрос имеет большое значение. К сожалению, хоть в европейских библиотеках и хранится множество танцевальных сборников, содержащих описания танцев, подавляющее большинство из них относится именно к бытовой, бальной практике, и гораздо меньше — к сценической.

Одним из театральных контрдансов является «La Bavaroise» («Баварский танец»), сочиненный Жаном-Пьером Дюбре в 1718 году⁶¹⁷. Дюбре был танцовщиком и хореографом Парижской Оперы. В 1715 году он стал танцмейстером при дворе Максимилиана II Эммануэля в Баварии. Среди его работ, созданных в Германии, — танцы для 14 исполнителей на музыку, сочиненную ландграфом Гессен-Дармштадским. Балет был поставлен в 1718 году. Хореографии опубликованы в издании «Гессен-Дармштадт» («La Hessoise Darmstat», 1718). Балет состоял из трех танцев для одной пары, каждый из которых продолжался контрдансом для остальных двенадцати человек, два из этих контрдансов танцевались на ту же музыку, что и парные танцы. А также на сцене исполнялся изысканный контрданс для четырех пар, возможно, для тех, кому не достались парные танцы. La Bavaroise — это танец из второй части сюиты. Он более изысканен, чем обычные «бальные» контрдансы, и создан для представления на сцене. Исполняемый четырьмя парами, танец мог длиться более получаса⁶¹⁸. Танец состоял из 12 фигур,

⁶¹⁶ Единственным примером обращения к фигурам и движениям контрдансов в отечественной литературе до недавнего времени была книга М. Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец», где в соответствующем разделе приведены схемы нескольких котильонов (контрдансов в квадратном построении) XVIII века (*Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1987. С. 138–152*). Однако это были примеры бытовых танцев, которые мало приближают нас к решению вопроса о характерных формах театральных контрдансов.

⁶¹⁷ Схема танца приведена в Приложении 4 к данной диссертации.

⁶¹⁸ Впервые танец был восстановлен в 2000–2001 годах Юргеном Шоу-Педерсеном (*Schou-Pedersen J. B. Dubreil's Contredanses (Darmstadt, 1718) // On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master 1651. London: Dolmetsch Historical Dance Society. [S. d.]. P. 20–27*). В России контрданс был представлен Клубом старинного танца (Санкт-Петербург) в 2011 году на конференции, проводившейся в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

в нем поочередно шли части в ритме менуэта и в ритме гавота. Все выразительные средства контрданса — музыка, шаги, рисунок фигур — поддерживали контраст между экспрессивными партиями в ритме гавота, и мягкими, плавными — в ритме менуэта. В течение танца шла игра этими формами.

Но при этом и части в ритме гавота, и части в ритме менуэта поддерживали и развивали общую драматургию действия. Танец начинался одной парой, танцующей гавот только друг с другом⁶¹⁹. В первой «менуэтной» части первая пара обходила вторую (но вторая пока не танцевала). Во второй части в ритме гавота обе пары танцевали по очереди. Во второй части в ритме менуэта танцевали уже обе пары вместе. И в финале — третьей части в ритме гавота — обе пары вместе исполняли довольно экспрессивные движения. Таким образом, от части к части действие нарастало как волна, чтобы резко закончиться общим проходом вперед и кружением, за которыми началась новая волна второго проведения танца.

Танцы из «La Hessoise Darmstat» являлись не единственными примерами театральных контрдансов. К таким относились также композиции Томаса Брея (Англия, 1699) и Жан-Клода де Ла Фонд⁶²⁰ (Италия, 2 половина XVIII века). Бавароза была выбрана для анализа, потому что этот контрданс, в отличие от танцев Брея и де Ла Фонда, был создан в рассматриваемое время в Германии, то есть теоретически, его могли видеть (хотя бы в манускриптах) те учителя, что позже приезжали в Россию преподавать танцы, в том числе и Ж.-Б. Ланде.

⁶¹⁹ По правилам исполнения контрдансов в колонне, которые не нарушались ни в быту, ни на сцене, танец начинала пара, стоящая в колонне первой. Она исполняла все фигуры вместе со второй парой, и в конце проведения спускалась на второе место. Следующее проведение первая пара танцевала с третьей, а вторая (а также четвертая и все последующие) стояла. В третьем проведении первая пара танцевала с четвертой, вторая с третьей. С каждым проведением в танец входила новая пара. Когда первая пара доходила до конца колонны, она стояла одно проведение, потом танцевала со второй и так далее, пока не возвращалась на свое первое место. После этого первая пара и все остальные, дошедшие до своих мест, больше не танцевали. Контрданс заканчивался, когда все пары возвращались на свои места.

⁶²⁰ *Giordano G.* «Fleurs des dances» per un matrimonio alla Corte di Parma. Le «Contredances» di Jean Claude de La Fond. P. 12. Приношу благодарность госпоже Глории Джордано за ее консультации.

Как Бавароза, так и другие театральные контрдансы показывают, что для них были характерны зрелищность, строгая ориентация на человека, сидящего в зале⁶²¹, обращение к танцевальной практике зрителей, сложность схемы и отдельных элементов. Некоторые композиции демонстрировали такие черты, как смена типов музыкального сопровождения, обыгранная в хореографии. Контрдансы, сочиненные для постановок (как для сцены, так и для театрализованных праздников), перекликались с танцами в спектакле (например, часто почти все проведение контрданса танцевала только первая пара). А танцы, исполнявшиеся в конце спектакля, были изящным завершением действия, при этом они, как правило, не несли изобразительной или смысловой нагрузки, и их исполнение было, прежде всего, данью традиции. Но в любом случае, театральные контрдансы требовали умения танцевать под разные типы музыкального сопровождения, знания сложных фигур, навыка красиво и слаженно действовать в группе.

Не случайно после контрданса следующей (и последней) ступенью шло исполнение балета. На этом уровне ученики оттачивали полученные навыки, могли исполнять сложные композиции. Можно с большой долей уверенности утверждать, что эта программа была перенесена и в Танцевальную школу. Судя по аттестатам, до «Ла Бретани», контрданса, а тем более — балета, доходили не все учащиеся и не в первый год обучения⁶²², притом, что занятий танцами было много. То есть в Корпусе занимались очень тщательно, прорабатывая все нюансы. Про обучение в Танцевальной школе Ланде писал: «Которые ученики по обучению одного года начнут танцевать на театре, как упомянутые кадеты, а с двух лет будут танцевать всякие сорта танцевания, потом третий год, следовательно, будут обучаться для достижения совер-

⁶²¹ Исключением являются английские контрдансы. По традиции, английские аристократы могли смотреть спектакль, сидя в креслах на сцене, поэтому английские театральные контрдансы рассчитаны на обзор со всех сторон.

⁶²² Аттестаты хранятся в РГВИА: Аттестаты о науках, находящихся при шляхетном сухопутном корпусе учеников фехтовальных и танцевальных // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2641. Л. 3; О прибавке находящимся при кадетном корпусе фехтовальным и танцевальным ученикам, жалования поболее // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2653. Л. 5.

шенства, которые могут произойти в науке»⁶²³. Таким образом, можно быть уверенными, что благодаря документам Корпуса есть шанс восстановить первые программы Танцевальной школы. Балеты Ланде изучал даже с наследником престола — Петром Федоровичем⁶²⁴.

К 1760-м годам в Корпусе программа обучения кадетов поменялась: в аттестатах, выданных им, уже не упоминался балет, а Николая Пелин в своем прошении от 31 декабря 1758 года о предоставлении ему учеников для подготовки новых танцмейстеров писал: «Обязуюсь я обучить четыре человека из малолетних ученика танцевать, и принять их [неразборчиво] что оные совершенно знали танцевать как миновет, полской, контр танец, так и сами обучать могли»⁶²⁵.

Выводы к параграфу 3.3

В основе обучения бальным танцам русских людей лежал менуэт, на котором отрабатывалась прежде всего статья — умение держаться как в прямом (положение корпуса), так и в переносном (подача себя в обществе) смыслах. Позже изучались показательные танцы, которые вырабатывали у человека чувство ритма, умение сочетать различные виды шагов, разные траектории. Далее работали с контрдансами как способом научиться взаимодействовать в группе. И, наконец, желающие участвовать в показательных выступлениях и постановках изучали балет. Впрочем, как показало прошение Пелина, к 1760-м годам интерес к участию в постановках ослабел (что было связано с различными обстоятельствами, не последним из которых было развитие культуры балета в России), и показательные танцы и балет из практики обучения бальному танцу исчезли.

⁶²³ [Челобитная Ж.-Б. Ланде] // Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 412–416.

⁶²⁴ *Штелин Я.* Записки о Петре Третьем, императоре Всероссийском // Чтения в Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. Кн. 4. Отд. 5. М.: Университетская типография, 1866. С. 76.

⁶²⁵ О танцмейстере Пелене, который обязался обучить данных ему учеников четыре танцеванию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Д. 2957–11. Л. 6–6об.

Выводы к главе 3

Обучение бальному танцу было важной задачей. Поэтому уже со времени Петра I работал танцмейстер при дворе, с правления Петра II велось преподавание этого предмета в Гимназии, а с эпохи Анны Иоанновны — в Корпусе. Позже танцы были включены в программы и других учебных заведений, например, Морского кадетского корпуса. Кроме того, существовали частные школы, в которых преподавали танцы, многие учителя работали сами, а не в рамках казенных учреждений. Первые педагоги приезжали из-за границы, в основном — из немецких и французских земель. Многие перебирались в Санкт-Петербург по собственной инициативе и уже здесь находили работу. После того, как первый выпуск русских танцовщиков, выученных Жаном-Батистом Ланде в рамках Танцовальной школы «вышел на пенсию», появились и русские преподаватели танцев. Более того, учебные заведения (Корпус и Гимназия) развернули программу подготовки кадров для преподавания этой дисциплины. Сейчас известны имена 31 танцмейстера, из работавших в Санкт-Петербурге, и частично восстановлены их биографии.

Можно говорить о восстановлении в общих чертах процесса обучения танцу в России первой половины XVIII века. Начав работать в России, иностранные танцмейстеры неизменно показывали высокий уровень танцевального мастерства, что наводит на мысль о том, что они были осведомлены о ключевых положениях трудов главных теоретиков танца того времени — Рауля-Оже Фёйе и Готфрида Тауберта. Жан-Батист Ланде контактировал с учениками последнего (например, с Софией Ангальт-Цербстской) и напрямую имел возможность ознакомиться с рукописями Тауберта, мог и перенять особенности методики преподавания.

Выявлена последовательность обучения танцу кадетов в Корпусе. Она представляла собой очередность: менуэт — Ла Бретань — контрданс — балет. Обучение танцу было обязательным, на него выделялось 16 часов в неделю. Минуэту ставилась цель освоения навыков точности движения, музы-

кальности, выработки стати. Исполнение Ла Бретани оттачивало скорость и нюансы взаимодействия танцующих друг с другом. *La Bourree d'Achille*, *Le Passipied*, *La Bourgogne*, *La Forlana* и *Aimable Vainqueur* — лишь некоторые из танцев, которые, предположительно, мог включить в свою систему преподавания Ланде, имевший, помимо преподавания в Корпусе, собственный танцкласс. Приведенные танцы объединяет эффективность с точки зрения обучения — их исполнение способствовало совершенствованию техники, выразительности, взаимодействию с партнером и зрителями, приданию характерности танцу. В пользу того, что данные танцы были записаны для обучения, свидетельствует тот факт, что часть их, перерисованных на театральный манер, но не для сценического исполнения, присутствует в манускрипте Кински 1751 года. Контрдансы вырабатывали умение танцевать под разные типы музыкального сопровождения, запоминание замысловатых фигур, навык взаимодействия танцовщиков между собой. Финальной стадией обучения было исполнение балета. Однако к концу правления Елизаветы Петровны, как свидетельствует программа, предложенная Пелиным, цели научить придворных танцевать балеты уже не стояло.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование позволило по-новому взглянуть на вопрос об исполнении и преподавании танцев в России в первой половине XVIII века. Невозможно представить жизнь высшего общества этого времени без такого способа проведения досуга, как танец, который явился превосходным инструментом для выражения духа и настроений эпохи. Аспектами мировоззрения, для которых танец служил проводником, были: отношение к жизни как к театру и бесконечному веселью, «обожествление» женщины, устремление ко всему естественному с точки зрения человека XVIII века, желание казаться другим, отличающимся от того, кто ты есть на самом, демонстрация высокого происхождения и изысканных манер посредством изящества в движениях и телесных навыках себя подать.

В работе удалось показать, что пути развития танцевальной культуры XVIII столетия определяются понятиями поэтического и прозаического танцев, впервые введенными в употребление одним из основных теоретиков этого вида искусства XVIII века, Готфридом Таубертом. Прозаический танец, по его мнению, сопутствовал человеку знатного происхождения XVIII века в его повседневности и отвечал за то, как держать себя в обыденной жизни, как вырабатывать двигательные навыки для того, чтобы презентовать себя как благородного человека. Более того, это было средство, с помощью которого представитель рассматриваемой эпохи приближался к собственному идеалу. Танец поэтический неизменно имел музыкальное сопровождение и вмещал в себя освещение социальной проблематики, как то — любовные отношения, взаимоотношения людей, желание преуспеть в обществе.

Была прослежена история формирования бальной культуры в России в первой половине XVIII века. В России период с рубежа XVII–XVIII веков до 1762 года отмечен небывалой быстротой развития и освоения танцев знатью: от абсолютного незнания европейских тенденций до соответствия самым высоким западным стандартам, от первых ассамблей, введенных в свет-

ский досуг практически насильно, до масштабных балов, которые мог организовать любой желающий, прошло около 50 лет.

Начало распространению танцев в России, прежде всего посредством введения ассамблей, было положено Петром I. Ассамблеи явились мощным механизмом для изменений не только досуга, но и жизни высшего общества в целом, которое, хоть и с некоторым сопротивлением, но принялось осваивать новые стандарты общения, поведения и манеры одеваться; кроме того, впервые общественные мероприятия стали доступны и женщинам.

Петр I способствовал появлению маскарадов, являвших собой нечто среднее между театральной постановкой и досуговым времяпрепровождением. В эпоху Анны Иоанновны маскарады стали включать в себя большее количество танцев, но остались столь же помпезными. В елизаветинское время расцвет маскарадов в досуговой жизни русского дворянства достиг апогея: мероприятия стали более масштабными, на них начали допускаться представители не только высшего общества, они стали ориентированы на лучшие из образцов венецианского карнавала. Петровской эпохе были присущи свадебные балы, непременно с большим количеством танцев. Анна Иоанновна предпочитала куртаги и балы, приуроченные к значимым явлениям при дворе. При Елизавете Петровне танцевальная составляющая в ходе свадебных балов практически перестала иметь весомое значение, зато регулярными стали частные балы. Каждый из правителей в пределах рассматриваемого периода времени по-своему влиял на развитие бальной культуры в России. В работе прослежены этапы возникновения и развития мероприятий с танцевальной частью и наиболее популярные (часто исполняющиеся) хореографии: русские народные стилизованные — на маскарадах, полонез — на свадебном балу как ведущий церемониальный танец, менуэт, отчасти учебный, отчасти — церемониальный танец.

Изучен процесс распространения конкретных танцев в ходе зарождения и развития танцевальной культуры в России. Он начался с распространения полонезов, которые попали в Россию на рубеже XVII–XVIII веков

и прочно обосновались на балах. Для первой половины столетия характерно исполнение данного типа танца и в варианте длинного шествия, и в виде композиции на заданное число пар (тогда могли быть использованы фигуры из контрдансов). Особого внимания заслуживает менуэт, занявший исключительное положение в русской бальной культуре рассматриваемого периода. Данный тип танца вошел в состав первых программ преподавания танцу в Корпусе, еще ранее — начал исполняться при Петре I, формировавшем новые стандарты проведения досуга в высшем обществе, в числе которых было обязательным умение танцевать. Во время правления Елизаветы Петровны менуэт мог занимать большую часть бала. Скорее всего, в этом танце исполнялись те же шаги и фигуры, что и в европейской традиции. В работе показано, что другим, не менее важным типом танца для отражения развития балов в России, являлся контрданс. Он появился позднее менуэта и полонеза, и положение его в рамках балов с течением времени изменялось от самого востребованного до уступившего место менуэту. В России в рассматриваемый период были известны исключительно английские контрдансы, исполнявшиеся в колонну. В правление Анны Иоанновны существовал так называемый «русский контрданс», сочиненный при дворе; его появление говорит о том, что эти танцы идеально встроились в русскую бальную культуру. Однако детальных описаний контрдансов, исполнявшихся в России в означенное время, не сохранилось, их воссоздание представляется возможным лишь посредством изучения английских, немецких и французских материалов.

Присущими рассматриваемому времени были и танцевальные показательные выступления. На балах в России это не были сложносочиненные танцы, специально поставленные по случаю исполнения дворянами на балу, как это было свойственно бальной традиции Англии и Франции начала XVIII века — она угасла к моменту начала развития показательных выступлений в России. На балах в Петербурге и Москве это были выходы нескольких танцующих, объединенных в кадрили, или очень качественно исполненный танец, например, менуэт.

Народные танцы в рамках развития русской бальной культуры в стилизованном виде танцевались на маскарадах, а в чистом виде, например, при Анне Иоанновне, носили характер чудной невидали, исполнявшейся представителями иных слоев общества на потеху императрице и приближенным. В моде в первой половине XVIII века были не только самые востребованные танцы бала, к коим относились менуэты, полонезы и английские контрдансы. Можно утверждать о популярности в эпоху Петра I цепочечных танцев, а также свадебных церемониальных танцев, часто представлявших собой один из вариантов полонеза. И если цепочечные танцы вышли из употребления на балах сразу после смерти Петра I, то традиция свадебных танцев продолжила существовать, возможно, и после правления Елизаветы Петровны.

В работе показано, что начало систематического преподавания танцу в России было положено в Санкт-Петербурге в правление Анны Иоанновны в Корпусе. Также обучение велось в Гимназии и при дворе, а позднее — в Морском корпусе. Помимо этого, большинство танцмейстеров зарабатывало и частными уроками. В Санкт-Петербург преподаватели прибывали как в связи с предложениями о работе, так и по личному желанию. На исходе правления Елизаветы Петровны в столице руководство Корпуса совместно с Гимназией ставило вопрос об основании русской школы обучения танцу.

Было выяснено, что первые программы обучения танцу в России поддаются восстановлению, особенно в этом помогают петербургские материалы. Были установлены имена 31 преподавателя танца, места их работы, иногда — должностные обязанности и условия работы, многие из этих преподавателей были практически неизвестны научному сообществу историков танца, так как они лишь мельком упоминались в документах, опубликованных в издании «Театральная жизнь в России». В рамках настоящей работы были не только обнаружены сведения о них, но информация была исследована в общем контексте традиции преподавания танцев в России в первой половине — середине XVIII века. Были найдены новые данные о работавших танцмейстерах, восстановлены биографии некоторых из них, дан обзор состояния

сферы танцевального образования в России в это время. Благодаря сбору, систематизации и анализу данных о преподавателях танца было выявлено, что большая часть из тех, кто непосредственно работал с учениками из высшего света российского общества, а не с балетными танцовщиками, были родом из немецких и французских земель.

Прибывавшие в Россию танцмейстеры неизменно обнаруживали свои высокие профессиональные навыки, были знакомы с материалами теоретиков танца своего времени, как минимум с трудами Готфрида Тауберта и Рауля-Оже Фёйе, ориентировались на них в своей работе. Некоторую преемственность танцмейстера Жана-Батиста Ланде и Готфрида Тауберта подтверждает тот факт, что Ланде имел контакты с учениками Тауберта, в частности, с Софией Ангальт-Цербстской. Также Ланде мог лично изучить рукописи теоретика, что, предположительно, оказало существенное влияние на его собственную методику преподавания танца.

В работе выделены и представлены основные четыре этапа программы обучения танцу в Корпусе: это менуэт, «Ла Бретань», контрданс и балет. Обучение являлось обязательным в количестве 16 часов в неделю. Каждый из этапов представлял собой новый, все более высокий уровень овладения танцевальным искусством. Менуэт способствовал выработке точности движения, необходимой стати, способности соотносить в танце па и музыкальное сопровождение. «Ла Бретань» отвечала за быстроту исполнения и навыки взаимодействия танцовщиков друг с другом, контрдансы — за способность подстраивать исполнение под разные типы музыки, тренировку памяти для воспроизведения сложных фигур, закрепление навыка взаимодействия танцоров. Менуэт и контрданс, по всей видимости, имели исключительное значение для обучения танцу кадетов Корпуса и, предположительно, занимали важное место в методике преподавания Ж.-Б. Ланде. Исследование показало, что эти два типа танца активно танцевались на балах и были частью системы преподавания рассматриваемого времени — от рубежа XVII и XVIII веков до 1762 года. В довершение обучения изъявившие желание принимать уча-

ствие в показательных выступлениях и иных сценических танцевальных действиях кадеты приступали к изучению балета. Однако к 1760-м годам показательные танцы и балет исключены из программы преподавания бального танца, этому способствовало угасание желания принимать участие в постановках. Причина потери интереса крылась, не в последнюю очередь, и в развитии искусства русского балета.

В дальнейшем целесообразно развитие темы в направлении расширения ее временных рамок на период царствования Екатерины II, когда произошли изменения в балетном образовании, что влияло на преподавание бальных танцев, а также шло дальнейшее развитие бальной и маскарадной культуры. Кроме того, предполагается расширить исследование по географическому признаку путем привлечения материалов, показывающих традицию исполнения и преподавания бальных танцев в провинциях. Также перспективы исследования связаны с подробным анализом упоминаний танцев в различных русских документах на предмет сопоставления с более широким кругом западных источников, что позволит уточнить знания о конкретных формах композиций, исполнявшихся на мероприятиях в Российской империи.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Архивные материалы

1. Аттестаты о науках находящихся при шляхетном сухопутном корпусе учеников фехтовальных и танцевальных // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2641.
2. Капитуляции и ордера о танцмейстерах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1683.
3. О бывших при дворе Ея Императорского Величества маскарадах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2702.
4. О бывших при дворе Ея Императорского Величества маскарадах // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2958.
5. О бытии при высочайшем дворе маскарадов // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2491.
6. О бытии при дворе Ея Императорского Величества маскараде // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2637.
7. О прибавке находящимся при кадетном корпусе фехтовальным и танцевальным ученикам, жалования поболее // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2653.
8. О прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2291.
9. О приеме бывшего при дворе ее императорского величества танцовщице Андрее Нестерове для обучения кадетов танцованию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2193.
10. О содержании в корпусе на воспитании придворных певчих и комедиантов // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2672.
11. О составлении придворного штата (по Придворной конторе и Гоф-интендантской). 1752–1755 годы // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 89.
12. О танцмейстере Пелене, который обязался обучить данных ему учеников четыре танцованию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2957.
13. О танцмейстере Финценте // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2619.
14. О танцевальном ученике Иване Закройщикове о званания по Слову и Делу и по донесения его в тайную канцелярию // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2370.
15. О увольнении танцмейстера шляхетного кадетного корпуса Фридриха Велмана // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2299.
16. Об определении в шляхетный кадетский корпус французского уроженца города Тура Николая Николаева Пелина танцмейстера по челобитной ево // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630.
17. Об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2050.

18. Об увольнении из корпуса танцмейстера Лукса // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1767.
19. Об увольнении из корпуса танцмейстера Франца Иозефа Финцента // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2113.
20. Придворный штат, за собственноручной резолюцией императрицы: «Апробуется». 3 апреля 1733 года // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 21.
21. Придворный штат, за собственноручным подписанием императрицы Анны Ивановны. 1734 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 23.
22. Реестр входящих и исходящих дел по Академической гимназии и Университету. 1750, июня 18 — 1754, октября 6 // СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 9. Д. 37.
23. Штат придворный (копии), поднесенный Ее Величеству обер-гофмаршалом Шепелевым 5 апреля 1756 года // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 91.
24. Штат придворный черновой (представленный в кабинет). 1749 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 80.
25. Штат придворный черновой. 1747 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 76.
26. Штат придворный, за подписанием императрицы. 1737 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 42.
27. Штат придворный, за собственноручным подписанием ее величества. 1735 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 28.
28. Штат придворный, за собственноручным подписанием императрицы Анны Ивановны, 9 декабря 1731 года // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 11.
29. Штат придворный, за собственноручным подписанием императрицы. 1736 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 33.
30. Штат придворный, за собственноручным подписанием императрицы. 1738 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 48.
31. Штат придворный, за собственноручным подписанием императрицы. 1740 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 53.
32. Штат придворный, представленный в кабинет. 1751 год // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 85.
33. Штат черной, учиненный с высочайшей апробацией и поданный в кабинет 1743 года октября 5-го дня // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Ед. хр. 63.

Опубликованные материалы

34. *Афанасьев, Н. Я.* Воспоминания Н. Я. Афанасьева // Исторический вестник. — 1890. — Т. 41. — № 7. — С. 23–48.

35. [Бальная хроника] // Северная пчела. — 1825. — 31 января. — № 14.
36. *Бёкингхэмшир, Д. Г.* [Записки. Отрывки и излож.] // Русская старина. — 1902. — Т. 109. — № 2. — С. 427–444; № 3. — С. 649–664.
37. *Бергман, В.* История Петра Великого: В 6 т. — СПб.: Тип. Конрада Вингебера, 1833–1834 [Электронный ресурс]. URL: <http://prussia.online/books/istoriya-petra-velikogo-1833> (дата обращения: 21.12.2020).
38. *Берк, К. Р.* Путевые заметки о России // *Беспярых, Ю. Н.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. — СПб.: БЛИЦ, 1997. — С. 111–302.
39. *Берхгольц, Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721–1725 // Неистовый реформатор. Ч. 1. — Москва: Фонд Сергея Дубова, 2000. — С. 107–502.
40. *Берхгольц, Ф.-В.* Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721–1725 // Юность державы. Ч. 2. — Москва: Фонд Сергея Дубова, 2000. — С. 12–322.
41. *Берхгольц, Ф.-В.* Дневник камер-юнкера, ведённый им в России в царствование Петра Великого, с 1721 по 1725 годы [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/dnevnikkameriun00ammogoog> (дата обращения: 21.12.2019).
42. *Болотов, А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738–1793 // Русская старина. Приложение. — Т. 1. — СПб., 1870. — 1017 с.
43. *Брикнер, А. Г.* Русский двор в 1728–1733 годах. По донесениям английских резидентов // Исторический вестник. — 1891. — Т. 46. — № 10. — С. 36–63.
44. *Висковатов, А. В.* Краткая история Первого Кадетского корпуса, составленная бывшим воспитанником одного Корпуса Александром Висковатовым. — СПб.: Воен. тип. Гл. штаба Е. И. Вел., 1832. — 113 с.
45. *Глушковский, А. П.* Воспоминания балетмейстера. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2010. — 576 с.
46. *Державин Г. Р.* Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаила в доме генерал-фельдмаршала Князя Потемкина Таврического, близ конной Гвардии, в присутствии императрицы Екатерины II, 1791 года 28 Апреля // *Державин Г. Р.* Сочинения Державина. — Ч. IV. — СПб.: В типографии Шнора, 1808. — С. 23–60.
47. *Деркач, М.* О церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском Балю. Перевод главы XVI из книги Пьера Рамо «Учитель танцев» [Электронный ресурс]. URL: <http://old.hda.org.ru/lib/40/> (дата обращения: 21.12.2020).
48. Диаруш пути из Вильно в Петербург и пребывания в нем его светлейшей милости господина Сапеги, старосты Бобруйского, а теперь фельдмаршала российских войск // *Бес-*

- пятых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. — Л.: Наука, 1991. — С. 192–210.
49. *Долгоруков, И. М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. — М.: Наука, 2004. — 816 с.
50. *Екатерина II.* Записки императрицы Екатерины II. — СПб.: Издание А. С. Суворина, 1907. — 748 с.
51. *Екатерина II.* Увеселения при дворе Елизаветы // Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век. От Петра до Екатерины II (1697–1761) / [Сост.: П. Е. Мельгунова и др.]. — М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. — 430 с.
52. Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе штаб-обер-офицерам и кадетам с показанием кто из оных с какими достоинствами и в каких чинах ныне. Ч. 1. — СПб.: Типография Сухопутного Шляхетного корпуса, 1761. — 301 с.
53. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1726 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 31 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020300/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
54. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1730 года. [Рисунки] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 15 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020325/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
55. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1734 года. [За первый год из находящихся в Придворной конторе журналов времени царствования императрицы Анны Иоанновны...] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 1850. — 20 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020375/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
56. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1736 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 46 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020264/view> (дата обращения: 21.12.2020).
57. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1737 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 50 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020303/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
58. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1738 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 53 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020269/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
59. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1739 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 73 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020270/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
60. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1742 года. Журнал Троицкого походу «1742»

году / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 5 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020265/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

61. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1742 года. Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ее августейшего императорского величества императрицы Елисавет Петровны, самодержицы всероссийския, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 222 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020366/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

62. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1743 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 39 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020267/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

63. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1744 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 123 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020258/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

64. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1745 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 239 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020262/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

65. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1746 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 131 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020268/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

66. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1748 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 155 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020277/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

67. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1749 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 71 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020271/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

68. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1750 года. / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 156 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020259/view/> (дата обращения: 21.12.2020).

69. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1751 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 136 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020256/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

70. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1752 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 108 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020279/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

71. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1753 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 97 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020276/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
72. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1754 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 127 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020260/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
73. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1755 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 128 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.dspl.ru/bv0000930/view> (дата обращения: 21.12.2020).
74. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1756 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 134 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020275/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
75. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1757 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 163 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020274/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
76. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1758 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 181 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020255/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
77. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1759 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 297 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020253/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
78. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1760 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 196 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020257/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
79. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1761 года: [Камер-фурьерский журнал 1761 года, со вступления на престол императора Петра III-го. С 25-го дек. 1761 г. по 1-е ген. 1762 г.] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 11 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020302/> (дата обращения: 21.12.2020).
80. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1761 года. [Церемониальный журнал] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 172 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020254/view#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
81. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1762 года. [Церемониальный и банкетный журнал 1762 года, за время царствования императора Петра III-го] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 119 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020278/view/#page=> (дата обращения: 21.12.2020).

82. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1762 года. [Церемониальный камер-фурьерский журнал 1762 года, за первый год царствования императрицы Екатерины Второй, до отбытия в Москву для коронации] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 7 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020301/view#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
83. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1762 года. [Церемониальный, банкетный и походный журнал 1762 года, за первый год царствования императрицы Екатерины Второй. С 1-го авг. 1762 г.] / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 75 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bv000020272/> (дата обращения: 21.12.2020).
84. *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпанементом музыки. — М.: Типография Н. Ф. Савича, 1873. — 76 с.
85. *Компан, Ш.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. — М.: Тип. В. Огорокова, 1790. — 437 с.
86. Компания машкарада в С.-Петербурхе 1723 году; началась августа 30-го дня, кончилась сентября 6-го дня // Юность державы. — М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. — С. 179–196.
87. *Корнилович, А., Сухоруков, В. Д.* Частная жизнь донцов в конце XVII и в 1 половине XVIII века // Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1824. — С. 251–306.
88. Краткое описание города Петербурга и пребывания в нем польского посольства в 1720 году // *Беснятых, Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. — Л.: Наука, 1991. — С. 139–161.
89. *Куракин Б. И.* Гистория о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 годы // Русская старина. — 1890. — Т. 68. — № 10. — С. 238–260.
90. *Кусков, И.* Танцевальный учитель, заключающий в себя правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки. — СПб.: Тип. Императорского Сухопутного Шляхетного Корпуса, 1794. — 44 с.
91. *Леди Рондо.* Письма дамы, прожившей несколько лет в России, к ее приятельнице в Англию // *Беснятых Н. Г.* Безвременье и временщики. Воспоминания об «Эпохе дворцовых переворотов» (1720-е — 1760-е годы). — Л.: Художественная литература, 1991. — С. 191–254.
92. *Ломоносов М. В.* Отчет о расходах по научной командировке за границу // *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. — Т. 10. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. — С. 324.
93. *Ломоносов М. В.* Репорт в канцелярию Академии наук об учебных занятиях в Марбурге // *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. — Т. 10. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР,

1957. — С. 353–367.

94. *Лузанов, П.* Сухопутный Шляхетный кадетский корпус. Исторический очерк. Вып. 1. Период графа Миниха (с 1732 по 1741). — СПб., 1907. — 185 с.

95. Материалы для истории Императорской академии наук. — Т. 10: (1749 (июнь — декабрь) — 1750). — СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1900. — 776 с.

96. Материалы и документы по истории музыки. — Т. 2: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия). — М.: Гос. муз. изд-во, 1934. — 602 с.

97. *Миних, И. Э.* Россия и русский двор в первой половине XVIII века. — СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1891. — 339 с.

98. *Недоспасова, А. П.* Тобольский манускрипт: [Репертуарная тетрадь гобоиста шведской армии Густава Блиндстрёма — памятник музыкальной культуры 1-й трети XVIII века]. — М.: Композитор, 2016. — 323 с.

99. *Новерр, Ж.-Ж.* Письма о танце. — М.; Л.: Искусство, 1965. — 375 с.

100. [О продаже книг] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1770. — 7 сентября. — № 72. — С. 8.

101. [Об обучении танцеванию] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1763. — 4 ноября. — № 88. — С. 5–6.

102. [Об обучении танцеванию и фехтованию] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1741. — 3 марта. — № 18. — С. 6.

103. [Об обучении французскому языку и фехтованию] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1762. — 7 июня. — № 46. — С. 6.

104. [Об обучении французскому языку и фехтованию] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1758. — 17 июля. — № 57. — С. 6.

105. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1740. — 22 июля. — № 59. — С. 6.

106. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1752. — 4 августа. — № 62. — С. 6.

107. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1756. — 30 апреля. — № 35. — С. 3.

108. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1762. — 4 января. — № 2. — С. 7.

109. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1766. — 20 июня. — № 49. — С. 8.

110. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1768. — 14 марта. — № 22. — С. 8.

111. [Об отъезжающих из Петербурга] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1777. — 2 июня. — № 44. — С. 24.
112. Описание коронации Ея Величества Императрицы и Самодержицы Всероссийской Анны Иоанновны, торжественно отправленной в Царствующем граде Москве, 28 апреля 1730 года / Министерство Императорского Двора. — СПб., 185?. — 75 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000074857/view#page=> (дата обращения: 21.12.2020).
113. *Порошин, С.* Записки, служащая к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича, наследника престола российского. — СПб., 1844. — 563 с.
114. Походный журнал... / [Изд. 2-м Отд-нием Собственной Его Имп. Величества Канцелярией под ред. и с примеч. А. Ф. Бычкова]. — Санкт-Петербург, 1853–1855. — 420 с.
115. [Продолжение известий о явленных в судах купчих] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1781. — 29 октября. — № 87. — С. 23.
116. [Продолжение реестра судебным делам в бое и безчестии] // Санкт-Петербургские ведомости. — 1781. — 10 сентября. — Прибавление № 73. — С. 27.
117. *Сомов, О. М.* Сватовство (Из воспоминаний старика о его молодости) // Северные цветы на 1832 г. — СПб., 1831. — С. 150–240.
118. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: Докум. хроника, 1730–1740 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Л. М. Старикова. — Вып. 1. — М.: Радикс, 1995. — 750 с.
119. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Докум. хроника, 1741–1750 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Л. М. Старикова. — Вып. 2. Часть 1. — М.: Наука, 2003. — 862 с.
120. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Докум. хроника, 1741–1750 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Л. М. Старикова. — Вып. 2. Часть 2. — М.: Наука, 2005. — 628 с.
121. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Докум. хроника, 1751–1761 / Сост., [авт. вступ. ст. и коммент.] Л. М. Старикова. — Вып. 3. Кн. 1. — М.: Наука, 2011. — 652 с.
122. Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // *Беснятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. — Л.: Наука, 1991. — С. 47–90.
123. *Фёйе, Р.-О.* Хореография, или Искусство записи танца. — М.: Издатель Доленко, 2010. — 140 с.
124. Церемониал отпускной аудиенции, которую депутаты города Гданска при росии-

- ском императорском дворе мая 16 дня 1735 года имели. — СПб.: При Императорской Академии наук, 1735. — 8 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003340068> (дата обращения: 21.12.2020).
125. *Чистяков А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях. — СПб.: Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — 189 с.
126. *Штелин, Я.* Записки о Петре Третьем, императоре Всероссийском // Чтения в Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. — Кн. 4. Отд. 5. — М.: Университетская типография, 1866. — С. 67–118.
127. *Штелин, Я. Я.* Известия об искусстве танца и балетах в России // *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. — Л.: Муз. изд-во, 1935. — С. 147–171.
128. *Штелин, Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. — Л.: Тритон, 1935. — 190 с.
129. *Эмин, Ф. А.* Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда. Часть вторая. — СПб., 1763. — 336 с.
130. Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению. — СПб.: Петербургская типография, 1717. — 120 с.
131. A Torgau le 27. Octobre [Описание свадьбы царевича Алексея Петровича и принцессы Шарлотты Вольфенбюттенской] // *Mercure Galant*. — 1711. — 1 Jan. — P. IV, 3–13.
132. A Workbook by Kellom Tomlinson. — N. Y.: Pendragon Press, 1992. — 102 p.
133. A. D. Country-dancing Made Plain and Easy to Every Capacity... — London: T. Durham, 1764. — 70 p.
134. Auserlesenes Gespräch in dem so genannten Reiche der Todten, Zwischen dem Königlichen Preußischen General-Lieutenant der Cavallerie von der Schulenburg, und dem Königl. Ungarisch- und Böhmischen General Römer, den gegenwärtigen Krieg betreffend. — Vol. 5. — Marche, 1744. — 134 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=DdhfAAAАсААJ&dq> (дата обращения: 30.03.2020).
135. *Bell, J.* Travels From St. Petersburg In Russia To Diverse Parts Of Asia: In 2 Vol. Containing A journey to Ispahan in Persia, in the years 1715, 1716, 1717, and 1718. Part of a journey to Pekin in China, through Siberia, in the years 1719, 1720, and 1721: With a map of the Author's two routes between Mosco and Pekin. — Vol. 1. — Glasgow: Foulis, 1763. [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.ru/books/about/Travels_From_St_Petersburg_In_Russia_To.html?id=M25BAAAАсААJ (дата обращения: 21.12.2020).
136. *Buckinghamshire, J. H.* The despatches and correspondence of John, second earl of Buckinghamshire, ambassador to the court of Catherine II, of Russia 1762–1765. — London; New York: Longmans, Green, and co., 1900–1902. — 256 p.
137. *Corvinus, G. S.* Kehrab // *Corvinus, G. S.* Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzim-

mer-Lexicon. — Leipzig: Gleditsch, 1715. — St. 1037. [Электронный ресурс]. URL: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/corvinus_frauenzimmer_1715 (дата обращения: 30.03.2020).

138. *Cruicshank, D.* The Lovers Luck, Twenty Country Dances Being a Composition Entirely New by Thomas Bray. — Orcheston, 2001. — 81 p.

139. Descan. Manuscript Descan // Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 14884. — 1748. — 413 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f> (дата обращения: 21.12.2020).

140. *Dezais, J.* II recueil de nouvelles contredances mises en chorégraphie. — Paris: Jacques Dezais, 1712. — 196 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58327016> (дата обращения: 21.12.2020).

141. *Dubrueil, J. P.* La Hessoise Darmstat. Danse figurée a deux pour le bal & contredanse sous le même nom composeés & ecrire en chorégraphie suivie de plusieurs autres danses. — Munich, 1718. — 30 p.

142. *Dufort, G. B.* Trattato del ballo nobile, di Giambatista Dufort, indirizzato all' eccellenza delle signore dame, e de' signori cavalieri napoletani. — Napoli: Nella stamperia di F. Mofca, 1728. — 160 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.060> (дата обращения: 21.12.2020).

143. *Dukes, N.* A Concise & Easy Method of Learning the Figuring Part of Country Dances. — London, 1752. — 98 p.

144. *Essex, J.* For the Further Improvement of Dancing. A Treatise of Cherography, or the Art of Dancing Country Dances after a New Character, in Which the Figures, Steps, and Manner of Performing are Describ'd, and the Rules Demonstrated in an Easie Method Adapted to the Meanest Capacity. — London, 1715. — 41 p.

145. *Feldtenstein, C. J.* Die Kunst nach der Choregraphie zu Tanzen und Tänze zu schreiben, nebst einer Abhandlung über die äusserliche Wohlanständigkeit im Tanzen. — Braunscheig: Schröderschen Buchhandlung, 1767. — 56 p.

146. *Feuillet, R.-A.* Chorégraphie ou l'art de d'écrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses. Ouvrages tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse. — Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1700. — 106 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407> (дата обращения: 21.12.2020).

147. *Feuillet, R.-A.* Recueil de contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent failement les apprendre sans le secours, d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissanse de la chorégraphie. — Paris, 1706. — 192 p. [Электронный

- ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048519k> (дата обращения: 21.12.2020).
148. *Feuillet, R.-A.* A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing. — London: H. Meere, 1706. — 12 p. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pbm.com/~lindahl/weaver/time_and_cadence/ (дата обращения: 21.12.2020).
149. *Feuillet, R.-A.* An Essay for the Further Improvement of Dancing. — London: John Walsh, 1711. — 63 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.134> (дата обращения: 21.12.2020).
150. *Feuillet, R.-A.* Orchesography or the Art of Dancing by Characters and Demostrative Figures wherein the Whole Art Is Explain'd. — London: H. Meere, 1706. — 59 p. [Электронный ресурс]. URL: https://bib.hda.org.ru/books/feuillet_1706_weaver_orchesography/transcription (дата обращения: 21.12.2020).
151. *Feuillet, R.-A.* La Bretagne, danse nouvelle présentée à madame la duchesse de Bourgogne. — Paris, 1704. — 8 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859954b> (дата обращения: 21.12.2020).
152. *Feuillet, R.-A.* Recueil de dances. — Paris, 1700. — 84 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623241n> (дата обращения: 21.12.2020).
153. *Feuillet, R.-A.* Recueil de danses. — Paris, 1709. — 84 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.073> (дата обращения: 21.12.2020).
154. *Gallini, G.-A.* A treatise on the art of dancing. — London: R. Dodsley, 1772. — 292 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000158386> (дата обращения: 21.12.2020).
155. *Hänsel, C. G.* Allerneueste Anweisunmg zur Moral. — Leipzig, 1755. — 198 p.
156. *Isaac, E.* A Collection of Ball-Dances Perform'd at Court. — London, 1706. — 41 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.164> (дата обращения: 21.12.2020).
157. *Johnson, J.* A Choice Collection of 200 Favourite Country Dances Performed at Court, Bath, Tunbridge, and All Publick Places, with Proper Figures, or Directions to Each Tune. For the Violin and German Flute. — London, 1750. — 104 p.
158. *Josson l'aîné.* Traité abrégé de la danse, qui contient les premiers principes de l'art, la maniere de marcher, se présenter & saluer avec grace, la façon de danser le menuet comme il se danse aujourd'hui, les différens pas & figures des contre-dances en usage. Ouvrage utile aux jeunes personnes qui désirent se perfectionner en cer exercice. — Angers: A. J. Jahuer, 1763. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k320584w> (дата обращения: 28.01.2020).
159. *Kinski, F.* Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie

- con caracteres figuras i senales demonstrativas. Oporto, 1751 // Biblioteca pública municipal do Porto (Porto). — MS-1394. — 148 p. [Электронный ресурс]. URL: http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/ Conteudos_BPMP/MS-1394/MS-1394.htm (дата обращения: 21.12.2020).
160. *Kirnberger, J. P.* Der allezeit fertige Polonaisen und Menuettencomponist. — Berlin, 1767(8). — 10, XXIX p. [Электронный ресурс]. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527349_00005.html (дата обращения: 21.12.2020).
161. *La Cuisse. Sr. de.* Le répertoire des bals, ou Theorie-pratique des contredanses. — Paris: Cailleau, 1762–<65>. — 24 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.213> (дата обращения: 21.12.2020).
162. *Lambranzi, G.* Nuove e curiosa scuola de balls theatrals. — Norimberga, 1716. — [5], 101 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000058601> (дата обращения: 21.12.2020).
163. *Landrin.* Receuil d'anglaise. — Paris, [between ca. 1760 and 1785]. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.246> (дата обращения: 21.12.2020).
164. *Langlois, C. A., Bourgoin Le Romain, G. L., Landé, J. B.* Divertissement a la gloire de leurs majestes represente le jour de la naissance de sa majeste la reine le 23. janvier 1726. Fait par le s:r Langlois comedien dela [!] troupe qui est au service de sa. — Stockholm, 1726 [Электронный ресурс]. URL: <http://libris.kb.se/bib/2389205> (дата обращения: 27.10.2021).
165. *Letters from a Lady, who Resided Some Years in Russia, to Her Friend in England: With Historical Notes.* — London: J. Dodsley, 1777. — 277 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=daYBAAAAQAAJ> (дата обращения: 21.12.2020).
166. *Lorin, A.* Book of the Contredance Presented to the King by André Lorin // Historical Dance. — 1982. — № 2. — P. 3–13.
167. *Magny.* Principes de chorégraphie, suivis d'un traité de la cadence, qui apprendra les tems & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caracteres, figures & signes démonstratifs. — Paris, 1765. — 244 p.
168. *Magri, G.* Trattato teorico-prattico di ballo. — Napoli: V. Orsino, 1779. — Т. 1. 143 p.; Т. 2. 102 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000158358> (дата обращения: 21.12.2020).
169. *Malpied, N.* Traité sur l'art de la danse... — Paris: Voüin [1770?]. — 122 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.220> (дата обращения: 21.12.2020).
170. *Malpied, N.* Éléments de chorégraphie contenant la description de plusier pas et les mouvemens en usage dans l'art de la danse suivant les principes de monsieur Feuillet. Redigés, augmentés et suivis d'une nouvelle contre-danse. — Paris, 1762. — 37 p. [Электронный ресурс]. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318921w_ (дата обращения: 21.12.2020).

171. *Nivelon, F.* The Rudiments of Genteel Behaviour. — London: Paul Holberton publishing, 2003. — 72 p.
172. *Pauli, C.* Elemens de la danse treshumblement dediés à tous ceux de quelque rang et qualité qu'ils soient qui lui font l'honneur de se servir de son instruction et qui frequentent ses leçons pour la danse. — Leipsic, 1756. — 96 p.
173. *Pécour, L.* Recueil de dances. — Paris, 1700. — 79 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232422> (дата обращения 21.12.2020).
174. *Pécour, L., Feuillet, R.-A.* III^{me} recueil de dances de bal pour l'année 1706. — Paris, 1705. — 12 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8599262> (дата обращения 21.12.2020).
175. *Rameau, P.* Le maître a danser. — Paris: Rollin fils, 1748. — 295 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.142> (дата обращения: 21.12.2020).
176. *Rameau, P.* Le maître a danser. — Paris, 1725. — 271 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z> (дата обращения: 21.12.2020).
177. *Rameau, P.* Abbrégé de la nouvelle methode. — Paris, 1725?. — 244 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.141> (дата обращения: 21.12.2020).
178. *Rameau, P.* The Dancing Master or The Art of Dancing Explained. — London, 1728. — 160 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.143> (дата обращения: 21.12.2020).
179. Rangers wedding // The London Magazine Or Gentleman's Monthly Intelligencer. — 1750. — Vol. 19. — P. 88. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=sfsRAAAAYAAJ> (дата обращения: 21.12.2020).
180. Rés. 934 // Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra. — [1700–1750] — 438 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b> (дата обращения: 21.12.2020).
181. *Rost, J. L. (Meletaon).* Von der Nutzbarkeit des Tantzens. — Franckfurt; Leipzig: Albrecht, 1713. — 256 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://diglib.hab.de/drucke/hn-220/start.htm> (дата обращения: 21.12.2020).
182. *Russel, T.* The compleat dancing master: A translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister: In 2 vol. — Vol. 2. — N. Y.: Peter lang, 2012. — 1015 p.
183. S. I. Chorégraphie. Durlach 209, 210 // Karlsruhe. Badische Landesbibliothek. Ms. Durlach 209, Durlach 210. — 1710–1725?. — M. 209. 102 S.; M. 210. 103 S. [Электронный ресурс]. URL: <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/19857>; <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/19926> (дата обращения: 21.12.2020).
184. *Taubert, G.* Rechtschaffener Tantzmeister. — Leipzig, 1717. — 1173 p. [Электронный

ресурс]. URL: <https://books.google.com/books?id=XgQ5AAAAIAAJ> (дата обращения: 21.12.2020).

185. *Thompson, P.* Twenty Four Country Dances for the Year 1754 with Proper Tunes & Directions to Each Dance as They Are Performed at Court, Bath & All Publick Assemblies. — London, 1754. — 13 p. [Электронный ресурс]. URL: http://nanki-ml.dmc.keio.ac.jp/N-05_30_R084/index.html (дата обращения: 21.12.2020).

186. *Thompson, P.* Twenty Four Country Dances for the Year 1758 with Proper Tunes & Directions to Each Dance as They Are Performed at Court, Bath & All Publick Assemblies. — London, 1758. — 13 p. [Электронный ресурс]. URL: http://nanki-ml.dmc.keio.ac.jp/N-05_30_R084/index_4.html (дата обращения: 21.12.2020).

187. *Tomlinson, K.* The art of dancing. — London: Printed for the author, 1735. — 181 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.158> (дата обращения: 21.12.2020).

188. *Trichter, V.* Kehrab // *Trichter, V.* Curiöses Reit-Jagd-Fecht-Tantz- oder Ritter-Exerciti-en-Lexicon. — Leipzig, 1742. — S. 1206. [Электронный ресурс]. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/trichter_ritterexercitienlexikon_1742 (дата обращения: 30.03.2020).

189. *Walsh, J.* Caledonian Country Dances, Being a Collection of All the Celebrated Scotch and English Country Dances Now in Vogue, with Proper Directions to Each Dance, Performed at Court and Publick Entertainments. — London, 1748. — 172 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.archive.org/details/acompositemusicv01rugg> (дата обращения: 21.12.2020).

190. *Walsh, J.* The Compleat Country Dancing-master, Being a Collection of All the Celebrated Country Dances Now in Vogue. Performed at Court, the Theatres, Masquerades and Public Balls. With Proper Tunes and Directions to Each Dance. — London, 1740?. — 221 p. [Электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/The_Compleat_Country_Dancing-Master_\(Walsh,_John\)](http://imslp.org/wiki/The_Compleat_Country_Dancing-Master_(Walsh,_John)) (дата обращения: 21.12.2020).

191. *Weaver, J.* Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing. — London: J. Brotherton, 1721. — 156 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000121744> (дата обращения: 21.12.2019).

192. *Weaver, J.* An Essay towards an History of Dancing in Which the Whole Art and Its Various Excellencies Are in Some Measure Explain'd, Containing the Several Sorts of Dancing, Antique and Modern, Serious, Scenical, Grotesque, &c., with the Use of It as an Exercise, Qualification, Diversion, &c. — London: Jacob Tonson, 1712. — 172 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000121747> (дата обращения: 21.12.2020).

193. *Wilson, T.* A Companion to the Ball Room Containing a Choice Collection of the Most

Original and Admired Country Dances, Reels, Hornpipes, Waltzes, and Quadrills, with Appropriate Figures to Each, the Etiquette and a Dissertation on the State of the Ball Room. — London: D. Mackay, [1820]. — 257 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000146457> (дата обращения: 28.01.2020).

194. *Winterschmid, A. W.* Kurze und leichte Anweisung. — Altdort, 1758. — 56 p.

195. *Young, J.* The Dancing Master Or Direction for Dancing Country Dances, with the Tunes to Each Dance, for the Treble-violin. — London: William Pearson, 1728? — Vol. 1–2. — 372 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/item/musdi.233> (дата обращения: 21.12.2020).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адорно, Т. В.* Избранное: Социология музыки. — М.; СПб.: Университетская книга, 1999. — 445 с.
2. *Алексеев, М. П.* Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // *Хогарт, У.* Анализ красоты: Теория искусства. — Л.: Искусство, 1987. — С. 7–116.
3. *Алякринская, М. А.* Танец как элемент государственной политики в русской культуре первой половины XVIII века // *Управленческое консультирование.* — 2012. — № 1. — С. 203–212.
4. *Ассамблеи в России* // *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона.* — Т. 3. Араго-Аутика. — СПб., 1890. — С. 306–308.
5. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета: Учеб. пособие для хореогр. и культ.-просвет. училищ. — М.: Сов. Россия, 1965. — 249 с.
6. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета: Учебник для среднего профессионального образования. — М.: Юрайт, 2017. — 275 с.
7. *Беляцкая, А. А.* Культурообразующие функции придворного российского этикета в первой половине XVIII в.: Дис. ... канд. искусствоведения. — Саранск, 2007. — 163 с.
8. *Бердников, Л.* Свадьбы пели и плясали. Анна Иоанновна как автор и исполнитель // *Вестник культурологии.* — 2013. — № 3 (66). — С. 158–169.
9. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность: Сб. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
10. *Богословский, М.* Петр I. Материалы для биографии. — М.: Соцэкгиз, 1941. — Т. 2. — 624 с.
11. *Бокова, В.* Балы и праздники в России. — М.: Аргументы и факты, 2000. — 61 с.
12. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца. — Л.: Искусство, 1980. — 191 с.
13. *Васильева-Рождественская, М. В.* Историко-бытовой танец: Учеб. пособие. — М.: ГИТИС, 2005. — 385 с.
14. *Вилье, Г.* Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. — СПб.: Ред. «Нового журн. иностр. лит.», 1902. — 118 с.
15. *Вознесенский, М.* Кадриль в танцевальных залах России XVIII столетия // *Русские мемуары.* 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://memoirs-ru.lgb.ru/texts/Vozn_Kadril_01_07.htm (дата обращения: 21.12.2020).
16. *Вознесенский, М.* Полонез. [Электронный ресурс]. URL: <http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/317> (дата обращения: 21.12.2020).
17. *Воронина, И. А.* Историко-бытовой танец: Учеб. пособие. — М.: МГАХ, 2013. —

333 с.

18. *Воронина, И. А.* Историко-бытовой танец: Учеб.-метод. пособие для хореогр., культ.-просвет. уч-щ и пед. отд-ний балетмейст. фак. театр. вузов и ин-тов культуры. — М.: Искусство, 1980. — 128 с.
19. *Всеволодский (Гернгрос), В. Н.* История театрального образования в России. — Т. 1: (XVII и XVIII вв.). — СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1913. — 463 с.
20. *Гири, К.* Интерпретация культуры. — М.: РОССПЭН, 2004. — 557 с.
21. *Деркач, М. М., Филимонов, Д. А.* Движения рук в танцах эпохи барокко // Материалы третьей конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2011. — С. 65–80.
22. *Добровольская, Г. Н.* Балет // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. А — И. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. — С. 79–116.
23. *Добровольская, Г. Н.* Ланде // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. — К — П. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1998. — С. 124–127.
24. *Добровольская, Г. Н.* Ле Брин // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. — К — П. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1998. — С. 130–131.
25. *Добровольская, Г. Н.* Ринальди // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. — Р — Я. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1999. — С. 15–19.
26. *Добровольская, Г. Н.* Топорков Афанасий // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. — Р — Я. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1999. — С. 156.
27. *Друскин, М. С.* Очерки по истории танцевальной музыки. — Л.: [Ленингр. филармония], 1936. — 204 с.
28. *Елатомцева, Т.* О первых балах в России [Электронный ресурс]. URL: <http://books.reenactor.ru/?bookid=797> (дата обращения: 21.12.2020).
29. *Елисеева, О. И.* Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 597 с.
30. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Английские контрдансы на ранних этапах своего развития // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 гг. — СПб.: КультИнформПресс, 2011. — С. 24–45.
31. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Андрей Нестеров — первый русский танцмейстер //

Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 3. — С. 84–90.

32. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Влияние зарубежного опыта на преподавание балльных танцев и формирование танцевальной культуры в России // Непрерывное образование. — 2021. — № 3 (37). — С. 76–80.

33. *Еремина-Соленикова, Е. В.* К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 6 (35). — С. 38–50.

34. *Еремина-Соленикова, Е. В.* К вопросу о программе обучения танцам в Шляхетском корпусе и Танцевальной Школе Ж.-Б. Ланде // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). — СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. — С. 566–577.

35. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Контрдансы: Старинные и народные танцы в современном мире // 36-й Всемирный Конгресс CID UNESCO по танцевальным исследованиям. Материалы научно-практической конференции. — СПб.: ЛЕМА, 2014. — С. 42–44.

36. *Еремина-Соленикова, Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или К вопросу об обучении танцам в начале XVIII века // Процессы модернизации и ценности культуры. Материалы XVIII международной конференции «Ребенок в современном мире. Процессы модернизации и ценности культуры», 20–22 апреля 2011 г. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. — С. 619–621.

37. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Немецкие танцы при дворе Петра I // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 109: Петровское время в лицах — 2021: К 300-летию заключения Ништадского мира и создания Российской империи (1721–2021): Материалы научной конференции / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. — С. 148–152.

38. *Еремина-Соленикова, Е. В.* О наследовании танцевальной традиции в начале — середине XVIII века // Всерос. научно-практ. конф. «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г., Моск. гос. академия хореографии: Сб. докладов и тезисов. — М.: МГАХ, Богородский печатник, 2014. — С. 64–65.

39. *Еремина-Соленикова, Е. В.* О наследовании танцевальной традиции в первой половине XVIII века // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 175–177.

40. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Об источниках изучения русского танцевального искус-

- ства первой четверти XIX века // Вестник Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2013. — № 2 (30). — С. 154–166.
41. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Первые преподаватели танца в России // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 64. Статьи по истории искусства. — СПб., 2021. — С. 176–180.
42. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. — 2021 — № 1. — С. 138–143.
43. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Полонез в России и Германии в первой половине XVIII века // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 60. Статьи по истории искусства. — СПб., 2019. — С. 294–299.
44. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Русские национальные танцы при императорском дворе в первой половине XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 107: Петровское время в лицах — 2020: Материалы научной конференции. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. — С. 229–234.
45. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Старинные бальные танцы. Новое время. — СПб.: Планета музыки, 2010. — 252 с.
46. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцевальные записные книги из коллекции Йохана фон Бюлова // Скандинавские чтения 2012 года. — СПб.: МАЭ РАН, 2014. — С. 366–374.
47. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцевальные игры в русской бальной культуре: Прошлое и настоящее традиции // Игровые практики культуры. Научные доклады и сообщения. — СПб.: МАЭ РАН, 2010. — С. 133–137.
48. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцы петровского времени // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 73: Петровское время в лицах — 2014: К 300-летию победы при Гангуте (1714–2014): Материалы научной конференции. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014 — С. 181–187.
49. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцы, посвященные Петру Первому // Труды Государственного Эрмитажа: Т. 101: Петровское время в лицах — 2019: Материалы научной конференции. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. — С. 130–132.
50. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века // Вестник Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой. — 2011. — № 2 (26). — С. 220–238.
51. *Еремина-Соленикова, Е. В.; Стратилатов, Б. Г.; Филимонов, Д. А.* Был ли танец гротфатер известен при дворе Петра I? // Труды Государственного Эрмитажа. — Т. 70. — Петровское время в лицах — 2013. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. — С. 159–161.
52. *Жданова, М. М.* Французские контрдансы эпохи барокко // Материалы второй кон-

- ференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2010. — С. 42–46.
53. *Захарова, О. Ю.* Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика. — М.: Центрполиграф, 2011. — 446 с.
54. *Зозулина, Н. Н.* Время Петербургской танцемании // Петербургский театральный журнал. — 2003. — № 32 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2003/32/7/> (дата обращения: 21.12.2020).
55. *Ивановский, Н.* Бальный танец XVI–XIX веков. — Калининград: Янтарный сказ, 2004. — 207 с.
56. *Ильина, Т. В.* История искусств: Западноевропейское искусство. — М.: Высш. школа, 2000. — 366 с.
57. *Карабанов, А. П.* Основание — 1750 — русского театра кадетами Первого кадетского корпуса. — СПб., 1849. — [6], VI, 4, 111 с.
58. Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Цискаридзе Н. М. и др.; отв. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. — 60 с.
59. *Колесникова, А.* Бал в России. XVIII — начало XIX века. — СПб.: Азбука-Классика, 2005. — 304 с.
60. *Комелева, Г. Н.* Публичные маскарады в Зимнем дворце в XVIII столетии // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1993. — С. 21–23.
61. *Комиссаренко, С. С.* Культурные традиции русского общества. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003. — 302 с.
62. *Кондратенко, Р.* Популярные танцы Италии конца XVI века // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 18–30.
63. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. — 318 с.
64. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2009. — 446 с.
65. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. Романтизм. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. — 510 с.
66. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. — 312 с.
67. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. — СПб.:

Планета музыки; Лань, 2008. — 676 с.

68. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2009. — 520 с.

69. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2009. — 665 с.

70. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2008. — 382 с.

71. Культура университетского бала / Е. Н. Нархова, Т. А. Чегодаева, Н. И. Ботова и др. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 420 с.

72. *Лапишин, В.* Фигуры английских контрдансов второй половины XVII — первой половины XIX веков. Статистический анализ // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 53–64.

73. *Лецинский, А. А.* Истоки системы танцевального воспитания актера в России // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2017. — № 3. — С. 51–70.

74. *Лецинский, А. А.* Первые отечественные работы по танцевальному воспитанию актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — № 3. — С. 76–93.

75. *Лецинский, А. А.* Танец в системе обучения актера в России в XVIII веке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2009. — № 3 — С. 165–176.

76. *Ливанова, Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: В 2 т. / Акад. наук СССР; Ин-т истории искусств. — Т. 1: [Русские поэты и музыка; Русские журналы и музыка; Русские отзывы о музыке за рубежом; Из истории русской народно-бытовой песни]. — М.: Музгиз, 1952.— 536 с.

77. *Ливанова, Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: В 2 т. / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. — Т. 2: [Русское просветительство XVIII в. и народная песня; Начало русской оперы; Музыкальная культура к концу столетия]. — М.: Музгиз, 1953. — 476 с.

78. *Манкевич, И. А.* Праздники в стиле барокко: «Веселящийся Петербург» в эпоху императрицы Елизаветы Петровны // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2004. — № 1. — С. 62–75.

79. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738–1938 / Сост. М. Борисоглебский; [отв. ред. и предисл.: Е. И. Чесноков]. — Л.: Ленингр. гос. хореографич. училище (типография им. Володарского), 1938–1939. — Т. 1. 1938. — 380 с.; Т. 2. 1939. — 356 с.

80. Материалы по истории Санкт-Петербургского университета XVIII в.: Обзор архивных документов / Сост. Е. М. Балашов, О. В. Иодко, Н. С. Прохоренко; Под ред. Г. А. Тишкина. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. — 244 с.
81. *Меньшиков Л. А.* История культуры как «вечное возвращение» стиля // Вестник Санкт-Петербургского университета. — История. — 2006. — № 2. — С. 115–126.
82. *Меньшиков Л. А.* Русская культура и идея ренессанса // Диалог культур и цивилизаций в глобальном мире. VII Международные Лихачевские научные чтения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — СПб., 2007. — С. 293–295.
83. *Меньшиков Л. А.* Энциклопедии на границах эпох // Философский век: Альманах / Отв. ред.: Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. — СПб.: Борей Арт, 2004. — С. 227–233.
84. *Михневич, В.* Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете // Исторические этюды русской жизни. — Т. 2. — СПб.: Типография Ф. Сущинского, 1882. — С. 192–377.
85. *Морина, Л. П.* Ритуальный танец и миф // Symposium. — Вып. 20. Религия и нравственность в секулярном мире: Материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 года. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 118–124.
86. Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung»: 1728–1780 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева; сост. В. В. Кошелев, А. Л. Порфирьева. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2004. — 320 с.
87. *Никифорова, Л. В.* Дворец в истории русской художественной культуры: Автореф. дис. ... д-ра культ.: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — 38 с.
88. *Никифорова, Л. В.* Дворцовый интерьер в России XVIII столетия. Проблемы содержания // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2006. — Т. 6. — № 16. — С. 102–115.
89. *Огаркова, Н. А.* Придворная музыкальная культура в России XVIII века. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2019. — 60 с.
90. *Онуфриенко, Г. Ф.* Балы России: От Петра I до наших дней // Культура в современном мире. — 2013. — № 1 [Электронный ресурс]. URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2013/01/2013-01_r_kvms7.pdf (дата обращения: 21.12.2020).
91. Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. 1. XVIII век / Авт.-сост. Н. Н. Зозулина. — СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — 287 с.
92. *Петровская, И. Ф.* Академии наук Гимназия // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. А — И. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. — С. 18.

93. *Петровская, И. Ф.* Менуэт // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. А — И. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. — С. 74–77.
94. *Петровская, И. Ф.* Пажеский корпус // Музыкальный Петербург: 300-летию Санкт-Петербурга посвящается: Энцикл. словарь. — Т. 1: XVIII век. — К — П. — Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 1998. — С. 323–324.
95. Полтава: Судьбы пленных и взаимодействие культур / Под ред. Т. Тоштендаль-Салычевой и Л. Юнсон. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. — 462 с.
96. *Порсев, В.* Распределение по сложности схем танцев, записанных методом Бошана-Фёйе // Материалы девятой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2017. — С. 68–80.
97. *Пушкин, А. С.* Арап Петра Великого // *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. — Т. 5. Романы, повести. — М.: Наука, 1960. — С. 7–44.
98. *Рамо, П.* Учитель танцев. — СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2016. — 224 с.
99. *Пылаева, Л. Д.* О понятии барочного *danse de caractère* // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 167–174.
100. *Пылаева, Л. Д.* Тональность как выразительный и формообразующий фактор в музыке танцев французского барокко // Материалы девятой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2017. — С. 54–67.
101. *Пылаева, Л. Д.* Хореография сценических танцев французского барокко в контексте риторической диспозиции (на примере жанра пассакалии) // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 41–49.
102. *Рикуперати, Д.* Человек Просвещения // Мир Просвещения. Исторический словарь. — М.: Памятники исторической мысли, 2003. — С. 15–31.
103. *Ромм, В. В.* Танец как фактор эволюции человеческой культуры: Дис. ... д-ра культ.: 24.00.01. — Барнаул, 2006. — 403 с.
104. Русская культура в памятниках, текстах, метафорах: Учебник для студентов высших учебных заведений / Отв. ред. Л. В. Никифорова, Л. Мешкова. — Banská Bystrica: Belianum; Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2017. — 249 с.
105. *Силкин, П. А.* Иван Кусков и его книга «Танцовальный учитель» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2008. — № 20. — С. 293–298.

106. *Скляревская, И.* Тальони. Феномен и миф. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 359 с.
107. *Скопцова, Е. А.* Куртаги как одна из форм светского придворного общения в России XVIII в. // Вестник Мордовского университета. — 2014. — № 3. — С. 58–62.
108. *Слонимский, Ю. И.* В честь танца. — М.: Искусство, 1968. — 371 с.
109. *Старикова, Л. М.* Герои жизни и сцены в России начала XVIII в., или О «шуточных» свадьбах и нешуточной любви (в свете документальных источников) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1999 / РАН; Науч. совет по истории мировой культуры. — М.: Наука, 2000. — С. 131–149.
110. *Старикова, Л. М.* Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц в петровскую эпоху // Вопросы театра. — 2017. — № 1–2. — С. 141–169.
111. *Старикова, Л. М.* Первая русская балетная труппа // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1985 / АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры. — М.: Наука, 1987. — С. 102–107.
112. *Старикова, Л. М.* Развеселые ассамблеи, модный силуэт // Исторический лексикон. Энцикл. изд. в качестве доп. учеб. пос.: В 12 т. Т. 8. XVIII век / РАН; Сост.: С. С. Илизаров, А. Б. Каменский; отв. ред. Е. Б. Этингоф. — М.: Знание; Владос, 1996. — С. 527–529.
113. *Старикова, Л. М.* Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке: Историко-документированные очерки. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. — 583 с.
114. *Старикова, Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Рождение «русского для представлений трагедии и комедии театра» // Вопросы театра. — 2019. — № 1–2. — С. 212–253.
115. *Старикова, Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы // Вопросы театра. — 2018. — № 3–4. — С. 199–244.
116. *Старикова, Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. — 2017. — № 3–4. — С. 177–221.
117. *Старикова, Л. М.* Штрихи к портрету Императрицы Анны Иоанновны (частные развлечения в домашнем придворном кругу) // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории / Гос. ин-т искусствознания; Ред.-сост. Е. В. Дуков. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — С. 99–142.
118. *Старикова, Л. М.* Штрихи к портрету Императрицы Анны Иоанновны // У истоков развлекательной культуры России Нового времени XVIII–XIX века / Гос. ин-т искусствознания; Ред.-сост. Е. В. Дуков. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996. — С. 106–148.
119. *Стратилатов, Б.* История танца «Данила Купер» // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–

2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 65–75.

120. *Страхов, П.* Краткая история Академической гимназии, бывшей при Императорском московском университете // Учебно-литературные статьи профессоров и преподавателей Императорского московского университета. — М.: Университетская тип., 1855 — С. 22–23.

121. *Стуколкин, Л.* Исторический очерк Петербургского балета. Писарская копия XIX в. // РГВИА. Ф. 678 (Молчанов А. Е.). Оп. 1. Ед. хр. 992.

122. *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев. — СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки; Лань, 2010. — 384 с.

123. *Толстой, Д. А.* Академическая гимназия в XVIII столетии, по рукописным документам Архива Академии наук: Чит. в заседании Историко-филол. отд-ния 24-го сент. 1885 г. — СПб.: Тип. Акад. наук, 1885. — [2], 114 с.

124. *Филимонов, Д. А.* Системы записи танцев эпохи барокко // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — СПб.: КультИнформПресс, 2010. — С. 26–41.

125. *Филимонов, Д.* Нотированные танцы французского барокко до 1700 года // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 31–40.

126. *Философия культуры. Становление и развитие.* — СПб.: Лань, 1998. — 443 с.

127. *Фомкин А. В.* Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности Танцевальной Ея Императорского Величества Школы — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2008. — 215 с.

128. *Фукс, Э.* Иллюстрированная история нравов. Галантный век. — М.: Республика, 1994. — 478 с.

129. *Хогарт, У.* Анализ красоты: Теория искусства. — Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1987. — 252 с.

130. *Худеков, С. Н.* История танцев. — СПб.: Тип. «Петерб. газ.», 1913–1918. — Т. 1. 1913. — 308 с.; Т. 2. 1914. — 370 с.; Т. 3. 1915. — 400 с.; Т. 4. 1918. — 309 с.

131. *Чежина, Ю. И.* К истории русского маскарада середины — второй половины XVIII столетия: Традиции и новации // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Серия «История». — 2009. — № 3. — С. 140–149.

132. *Чернышов, Ю.* О базе библиографических данных танцевальных источников // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 208–210.

133. *Шабалина, Т. В.* Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 6 (59). — С. 266–286.
134. *Шатохин, С.* Сравнение описаний шагов менуэта и контраато менуэта в книгах хореографов XVIII века // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 226–235.
135. *Швейцер, А.* Культура и этика [Электронный ресурс]. URL: <https://www.libfox.ru/51589-albert-shveytser-kultura-i-etika.html> (дата обращения: 28.01.2020).
136. *Шекспир У.* Как вам это понравится // *Шекспир У.* Собрание сочинений. — Т. 13. — СПб.: КЭМ, 1994. — С. 6–241.
137. *Шкода, Н. Н.* Менуэт и классический танец // Вопросы театра. — 2018. — № 3–4. — С. 171–176.
138. *Шульгина, А. Н.* Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX века — начало XX века. — М.: Один из лучших, 2005. — 84 с.
139. *Эльяш, Н.* Историко-бытовой танец и его теория // *Васильева-Рождественская М. В.* Историко-бытовой танец: Учеб. пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры. — М.: Искусство, 1987. — С. 3–19.
140. Юсуповская коллекция. Собрание печатных нот из фондов Отдела нотных изданий и звукозаписей и отдела рукописей: Каталог. — СПб.: Российская национальная библиотека, 2008. — 616 с.
141. *Abromeit, K.* A Sketch of Europe // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2014. — С. 50–52.
142. *Abromeit, K.* Country Dance, Contredanse and the Consequences // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2014–2015 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2016. — С. 55–57.
143. *Abromeit, K.* What Will Be Will Be — A Ballet on Matters of Fate // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2014–2015 годы. — СПб.: КультИнформПресс, 2016. — С. 58–67.
144. *Agnel, R.* The Origins and the symbolis of the Polonaise // Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert. 2. Rothenfelser Tanzsymposion. 21.–25. Mai 2008: Tagungsband. — Freiburg i. Br.: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. — P. 9–16.
145. *Aschengreen, E.* The History of The Royal Danish Ballet [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bournonville.com/bournonville46mainFrame.html> (дата обращения: 27.10.2021).
146. *Bennet, G.* Practical Explorations of Minuet Variations in Gottfried Taubert's

- Rechtschaffener Tanzmeister // On Common Ground 6: The Minuet in Time and Space. — Bedford, 2007. — P. 21–30.
147. *Cobau, J.* The Preferred pas de menuet // *Dance Research Journal*. — 1984. — № 2. — P. 13–17.
148. *Craine, D.; Mackrell, J.* Landé, Jean-Baptiste // *Craine, D.; Mackrell, J.* The Oxford Dictionary of Dance [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449-e-1437?rskey=KvpbOm&result=1> (дата обращения: 27.10.2021).
149. *Ćwięka-Skrzyniarz, R.* Polonaise. Story of a dance. — N. Y., 2002. — 396 p.
150. *Daye, A.* The Banqueting House, Whitehall: A Site Specific to Dance // *Historical Dance — The Journal of HDS*. — 2004. — Vol. 4. — № 1. — P. 3–22.
151. *Dean-Smith, M.* Playford's English Dancing Master. 1651. A Facsimile Reprint with an Introduction, Bibliography and Notes. — London, 1957. — 90 p.
152. *Drabecka, M.* Tańce polskie w «Rechtschaffener Tanzmeister» Tauberta // *Muzyka*. — 1966. — № 3. — P. 82–85.
153. *Fairfax, E.* The Styles of Eighteenth-Century Ballet. — Scarecrow Press, 2003. — 392 p.
154. *Giordano, G.* «Fleurs des dances» per un matrimonio alla Corte di Parma. Le «Contredances» di Jean Claude de La Fond // *Giordano, G.* Corte, teatro e danza popolare in Italia. Documenti e prospettive di indagine, Chorégraphie. — Roma: Meltemi, 2007. — P. 7–24.
155. *Goff, M.* Dancing-masters in Early Eighteenth-century London // *Historical Dance — The Journal of HDS*. — 1994. — Vol. 3. — № 4. — P. 17–23.
156. *Goff, M.* Edmund Pemberton, Dancing-master and Publisher // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. — 1993. — № 1. — P. 52–81.
157. *Goff, M.* Seductive Decorum: The Solo Minuet for a Girl // *On Common Ground 6: The Minuet in Time and Space*. — Bedford, 2007. — P. 5–13.
158. *Goff, M.* The «London» Dupré // *Historical Dance — The Journal of HDS*. — 1999. — Vol. 3. — № 6. — P. 23–26.
159. *Goff, M.* Weaver, Words, and Dancing in the Judgment of Paris // *On Common Ground 5: Dance in Drama, Drama in Dance: Proceedings of the Fifth DHDS Conference*. — Bedford: Dolmetsch Historical Dance Society, 2005. — P. 33–40.
160. *Guardiola, S.* Real Regency Dancers Don't Turn Single: Ten Tips for Judging Authenticity // *Capering & Kickery, March 12, 2008* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kickery.com/2008/03/regency-dancers.html> (дата обращения: 21.12.2020).
161. *Guilcher, J.-M.* La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse. — Bruxelles, 2003. — 238 p.

162. *Hilton, W.* Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton. — New York: Pendragon Press, 1997. — 480 p.
163. *Keller, K.* Social Change as Reflected in The Dancing Master. 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colonialmusic.org/Resource/SocialChange.pdf> (дата обращения: 21.12.2020).
164. *Keller, R. M.* Dance Figures Index: American Country Dances, 1710–1830 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIA/index.htm> (дата обращения: 21.12.2020).
165. *Keller, R. M.* Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> (дата обращения: 21.12.2020).
166. *Lancelot, F.* La belle dance, catalogue raisonné fait en l’an 1995. — Paris: Van Dieren, 1996. — CXIII, 405 p.
167. *Little, M. E.; Marsh, C. G.* La danse noble. — New York, 1992. — 173 p.
168. *Lowerre, K.* A ballet des nations for English audience: Europe’s revels for the peace of Ryswick (1697) // *Early Music*. — 2007. — Vol. XXXV. — № 3. — P. 419–434.
169. *March, C. J.* The Lovelace manuscript. A Preliminary Study // *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert. Tagungsband zum 1. Rothenfelser Tanzsymposion 9.–13. Juni 2004: Tagungsband*. — Freiburg i. Br.: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2004. — P. 81–90.
170. *Mourey M.-T.* Danser à la cour de Wolfersbüttel // *Barocktanz. Quellen zur Tanzkultur um 1700*. — Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2008. — P. 304–327.
171. *Okamoto, K.* Metrical Structure of the Minuet: Relationships between Dance and Music in the Eighteenth Century // *On Common Ground 6: The Minuet in Time and Space*. — Bedford, 2007. — P. 42–51.
172. *Pilling, L.; Pilling, J.* The Rehabilitation of André Lorin // *Historical Dance — The Journal of HDS*. — 1979. — Vol. 1. — № 9. — P. 21–25.
173. *Pix, M.* The Czar of Muscovy [Электронный ресурс]. URL: <https://www.worldcat.org/title/czar-of-muscovy/oclc/300077340> (дата обращения: 21.12.2019).
174. *Richardson, A.* An Aesthetics of Performance: Dance in Hogarth’s Analysis of Beauty // *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*. — 2002. — Vol. 20. — № 2. — P. 38–87.
175. *Richardson, A.* Framing One’s Own Fortune: Hogarth’s Analysis of Beauty and Country Dance in Comic Drama // *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*. — Bedford: Dolmetsch Historical Dance Society, 2001. — P. 51–58.
176. *Rogers, E. A.* The Quadrille. A Practical Guide to its Origin, Development and Perfor-

mance. Orphington, 2003. — 334 p.

177. *Russel, T.* The compleat dancing master: A translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister. In 2 vol. — Vol. 1. — N. Y.: Peter Lang, 2012. — 174 p.

178. *Russell, T.* The Minuet According to Taubert // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research.* — 2006. — № 2. — P. 138–162.

179. *Sandler, E. C.* Social Dancing in Peter the Great's Russia. — Hildesheim; Zurich; New York, 2007. — 143 p.

180. *Schou-Pedersen, J. B.* Dubreil's Contredanses (Darmstadt, 1718) // *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master 1651: Proceedings of the third DHDS Conference, 24–25 March 2001.* — London: Dolmetsch Historical Dance Society, [N. d.]. — P. 20–27.

181. *Schou-Pedersen, J. B.* The Minuet in Denmark // *On Common Ground 6: The Minuet in Time and Space.* — Bedford, 2007. — P. 55–58.

182. *Schou-Pedersen, J. B.* Traditional French Dances from the Baroque Period // *On Common Ground 4: The Problems of Reconstruction and Re-creation in Dance Before 1850.* — Bedford, 2003. — P. 61–68.

183. *Sutton, J.* The Minuet: An Elegant Phoenix // *Dance Chronicle.* — 1985. — № 3/4. — P. 119–152.

184. *Sylegård, K.* Aimable Vanquer — the Dance of the Century. An analysis of three versions // *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert. 2. Rothenfelser Tanzsymposium. 21.–25. Mai 2008: Tagungsband.* — Freiburg i. Br.: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. — P. 219–240.

185. *Thorp, J.* «So Great a Master as Mister Isaak»: An exemplary dancing-master of late Stuart London // *Early Music.* — 2007. — Vol. XXXV. — № 3. — P. 435–446.

186. *Thorp, J.* Mr. Isaac, Dancing-Master // *Dance Research.* — 2006. — Vol. 24 (2). — P. 117–137.

187. *Thorp, J.* «Mr. Kellom's Scholar». The Career of John Topham // *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert. 2. Rothenfelser Tanzsymposium. 21.–25. Mai 2008: Tagungsband.* — Freiburg i. Br.: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2008. — P. 241–252.

188. *Thorp, J.* Style or Stylus? Mr Isaac's Dance Notators in the Early Eighteenth Century // *On Common Ground 1: Proceedings of the First DHDS Conference.* — Bedford: Dolmetsch Historical Dance Society, 1996. — P. 53–67.

189. *Thorp, J.* The Effectiveness of the Beachamp-Feuillet Notation System During the Eighteenth Century // *On Common Ground 2: Continuity and Change: Proceedings of the Second*

DHDS Conference. — Bedford: Dolmetsch Historical Dance Society, 1998. — P. 51–65.

190. *Urup, H.* Dans I Danmark. — Kobenhavn: Museum Tusulanums Forlag, 2008. — 417 p.

191. *Wilson, C. A.* Dance, physicality, and social mobility in Jane Austen's *Persuasion* (Miscellany) // *Persuasions: The Jane Austen Journal*. — 2003. — Vol. 25. — P. 55–75.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Схема менюэта в картинках
(из книги К. Томлинсона «Искусство танца»)⁶²⁶



Ил. 1. Исходная позиция менюэта



Ил. 2. Поклон присутствующим



Ил. 3. Смена позиции



Ил. 4. Поклон партнеру

⁶²⁶ Ил. 1–16. Страницы книги: Tomlinson K. The art of dancing. London, 1735. P. I–XIV, O, U.



Ил. 5. Вступление

Ил. 6. Начало фигуры Z
(S оборотной)Ил. 7. Исполнение фигуры Z
(S оборотной)

Ил. 8. Финал фигуры Z (S оборотной)



Ил. 9. Подача правой руки



Ил. 10. Подача левой руки



Ил. 11. Подача двух рук



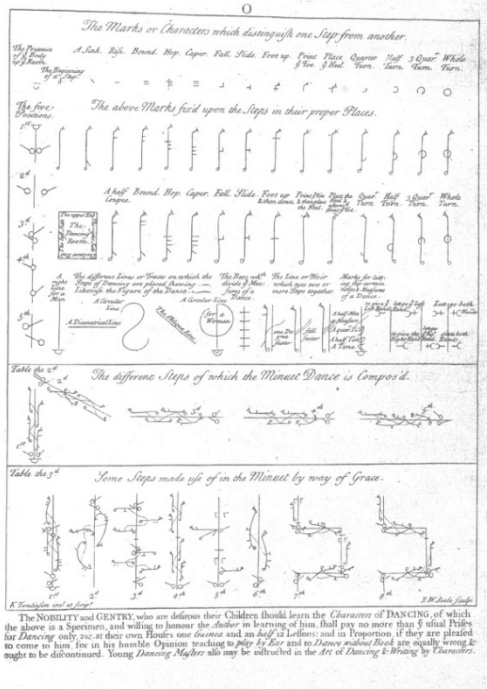
Ил. 12. Правильное исполнение менуэта. Продолжение



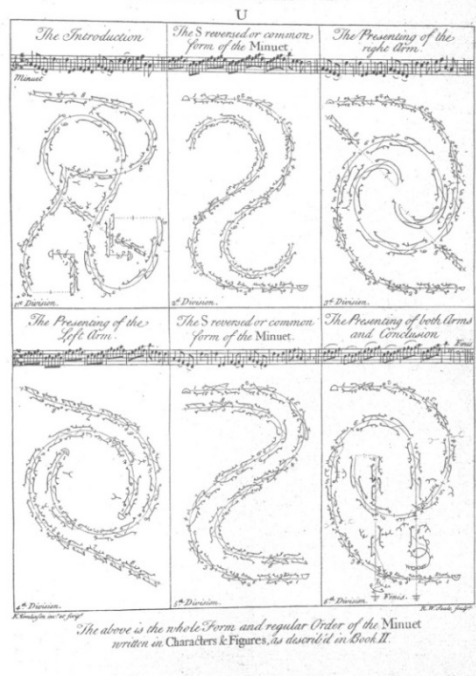
Ил. 13. Правильное исполнение менуэта. Продолжение



Ил. 14. Правильное исполнение менуэта. Продолжение



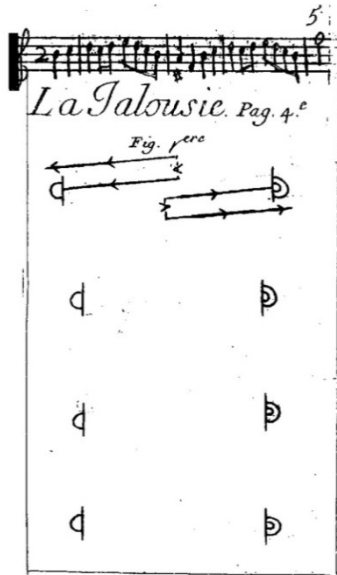
Ил. 15. Шаги, использующиеся в менуэте



Ил. 16. Схема менуэта

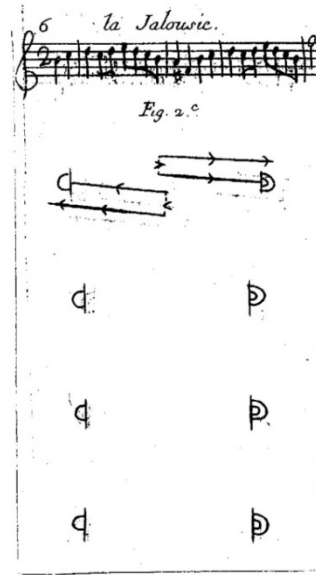
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Схемы контрдансов
(из книги Р.-О. Фёйе «Хореография»)

Контрданс *La Jalouise*⁶²⁷



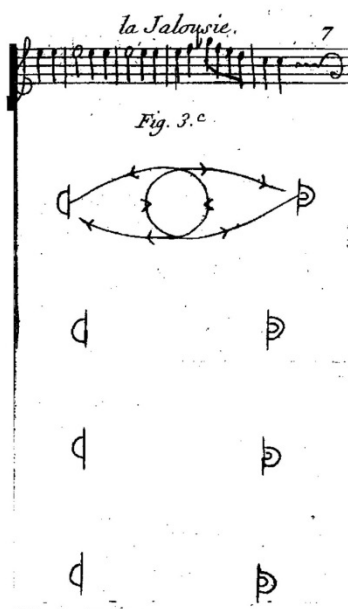
Ил. 1

La Jalouise, фиг. 1



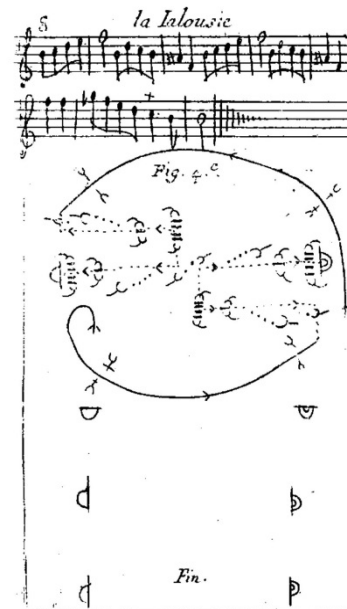
Ил. 2

La Jalouise, фиг. 2



Ил. 3

La Jalouise, фиг. 3

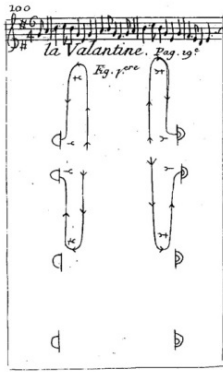


Ил. 4

La Jalouise, фиг. 4

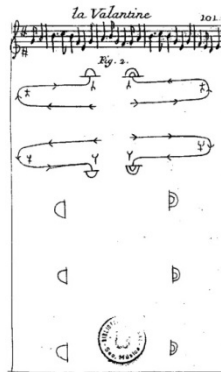
⁶²⁷ Ил. 1–4. Страницы книги *Feuillet, R.-A. Recueil de contredances mises en chorégraphie.* Paris, 1706. P. 5–8.

Контрданс *La Valantine*⁶²⁸



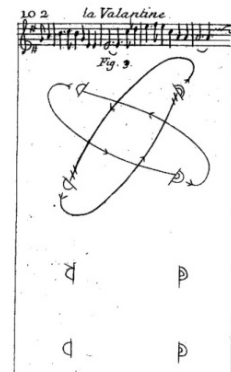
Ил. 5

La Valantine, фиг. 1



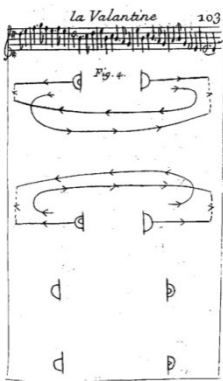
Ил. 6

La Valantine, фиг. 2



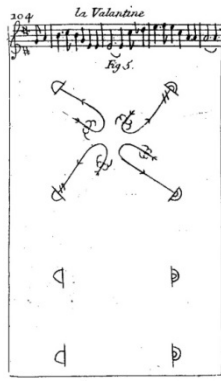
Ил. 7

La Valantine, фиг. 3



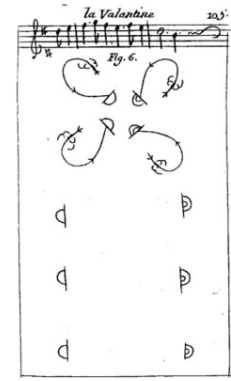
Ил. 8

La Valantine, фиг. 4



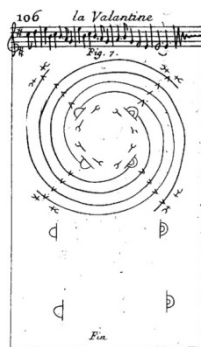
Ил. 9

La Valantine, фиг. 5



Ил. 10

La Valantine, фиг. 6

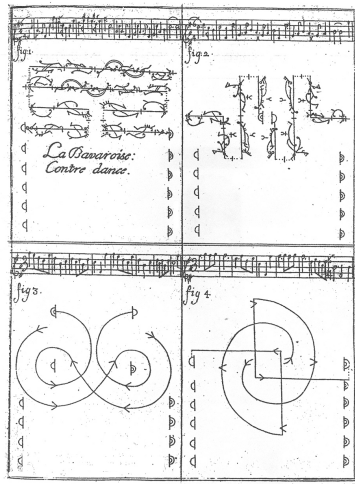


Ил. 11

La Valantine, фиг. 7

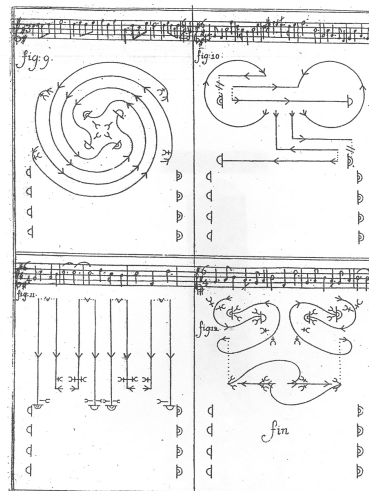
⁶²⁸ Ил. 5–11. Страницы книги *Feuillet, R.-A. Recueil de contredances mises en chorégraphie.* Paris, 1706. P. 100–105.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Схема контрданса La Bavaroise⁶²⁹



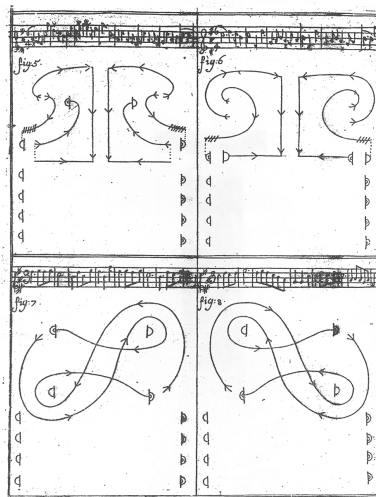
Ил. 1

La Bavaroise. Фиг. 1–4



Ил. 2

La Bavaroise. Фиг. 5–8



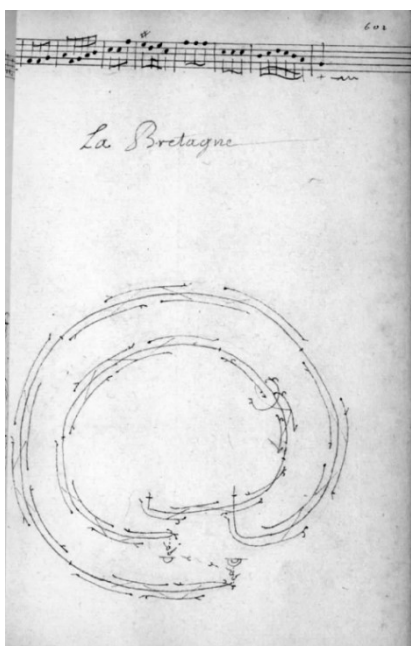
Ил. 3

La Bavaroise. Фиг. 9–12

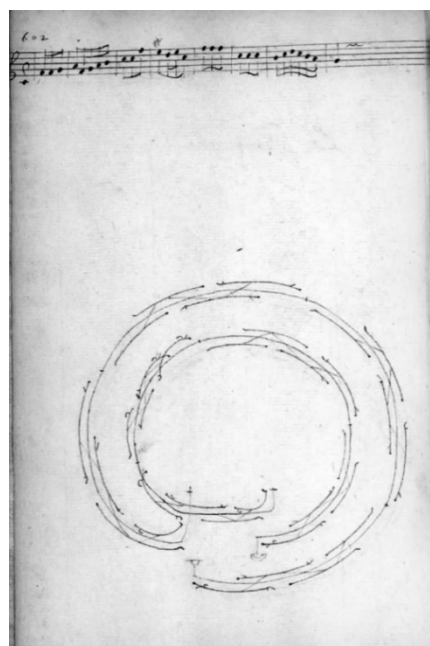
⁶²⁹ Ил. 1–3. Страницы книги *Dubreil P. La Hessoise Darmshtadt*. Munich, 1718. P. 25–28. Опубликовано в статье: *Еремينا-Соленикова Е. В. Традиция сценических контрдансов конца XVII — первой трети XVIII века // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*. 2011. № 2 (26). С. 229–230.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Схемы сценических танцев, использовавшихся
в преподавании хореографии в XVIII веке**

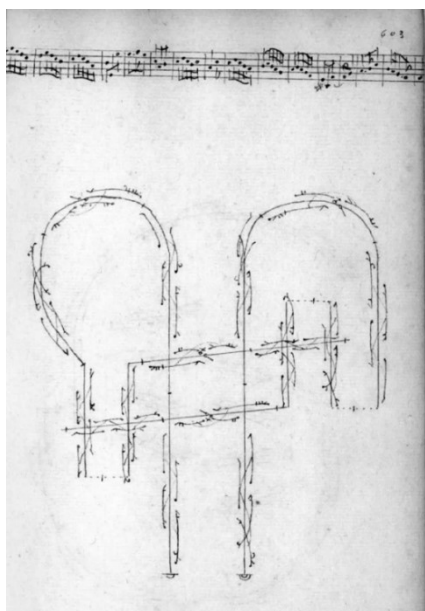
*La Bretagne*⁶³⁰



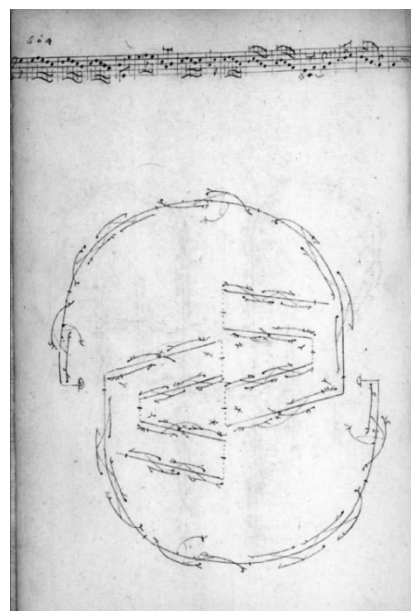
Ил. 1. Фиг. 1



Ил. 2. Фиг. 2

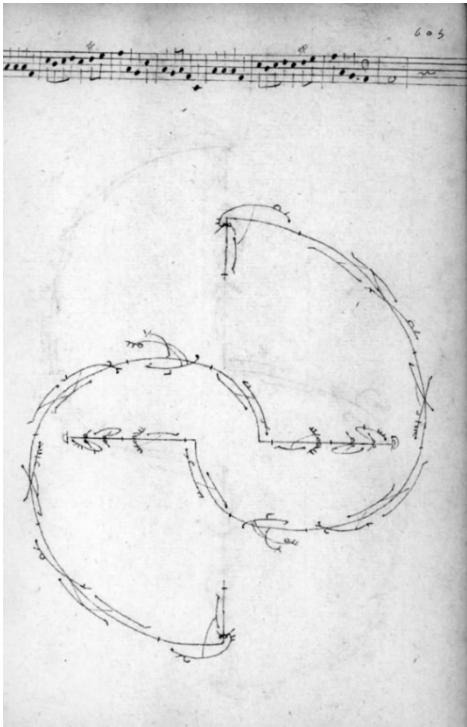


Ил. 3. Фиг. 3

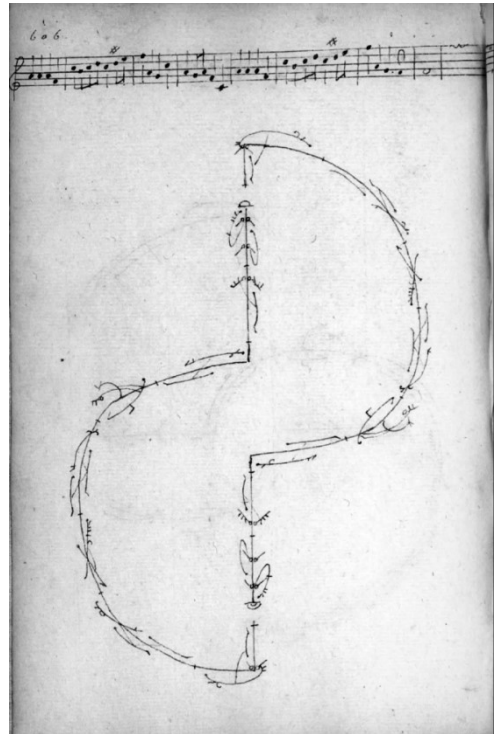


Ил. 4. Фиг. 4

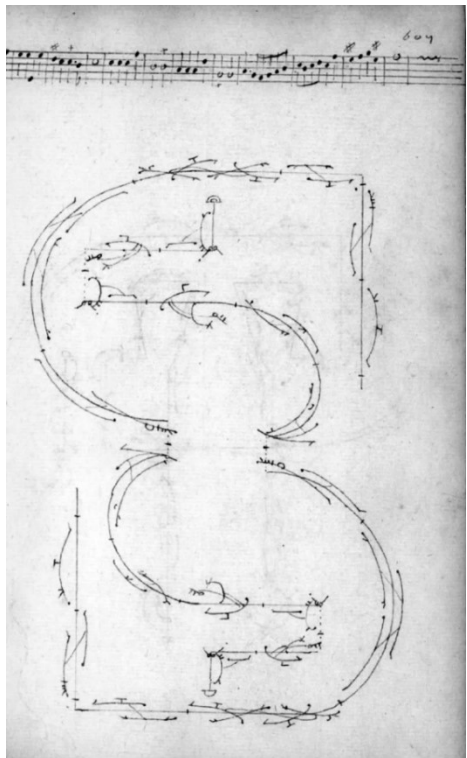
⁶³⁰ Ил. 1–8. Страницы манускрипта Rés. 934. 1700–1750. P. 601–608.



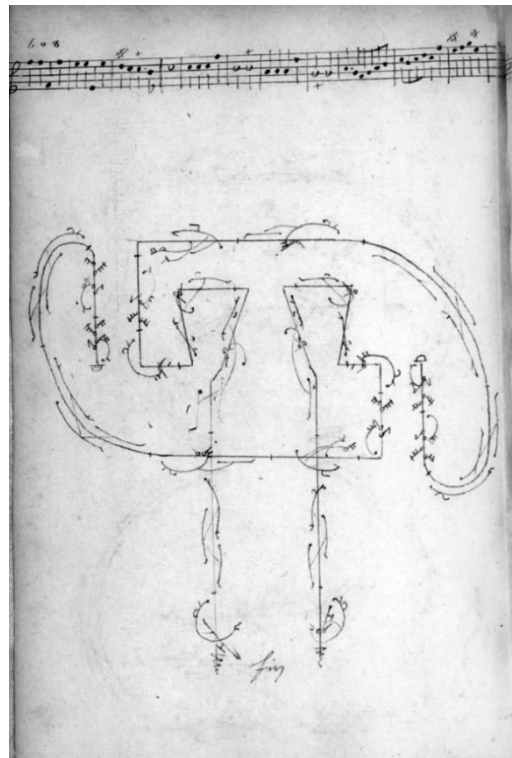
Ил. 5. Фиг. 5



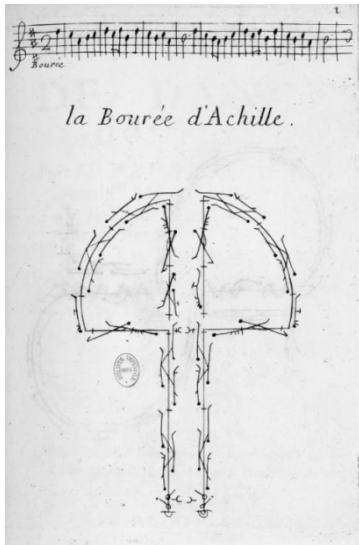
Ил. 6. Фиг. 6



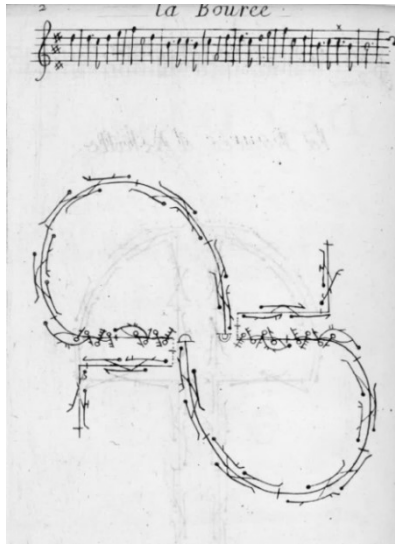
Ил. 7. Фиг. 7



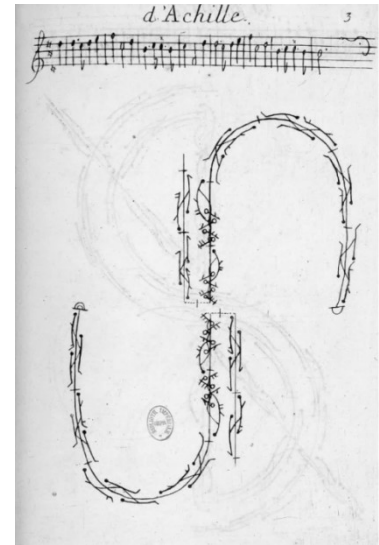
Ил. 8. Фиг. 8

*La Bouree d'Achille*⁶³¹

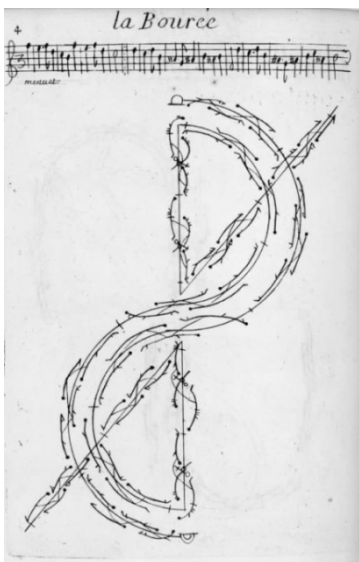
Ил. 9. Фиг. 1



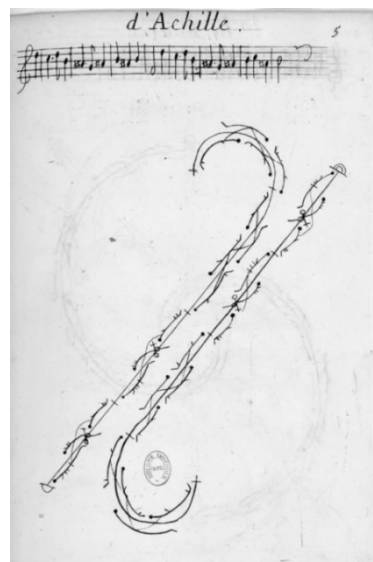
Ил. 10. Фиг. 2



Ил. 11. Фиг. 3



Ил. 12. Фиг. 4

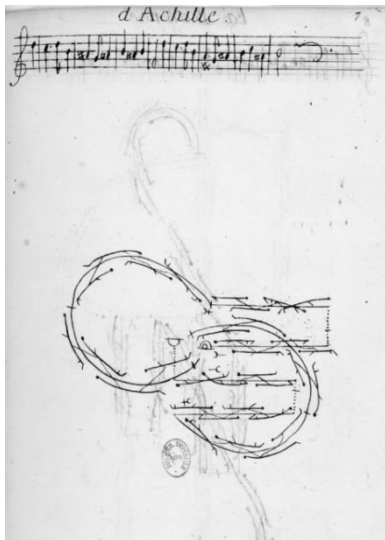


Ил. 13. Фиг. 5

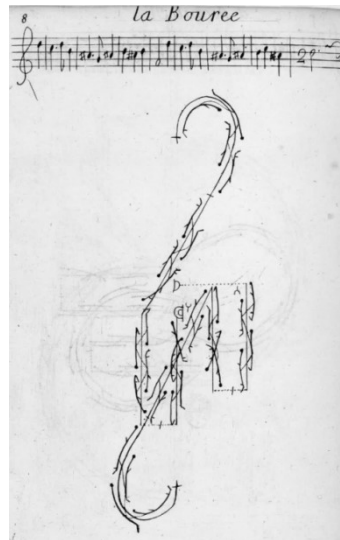


Ил. 14. Фиг. 6

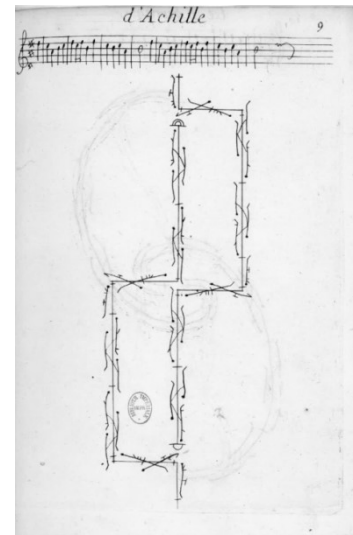
⁶³¹ Ил. 9–19. Страницы книги *Récour, L. Recueil de dances. Paris, 1700. P. 1–11.*



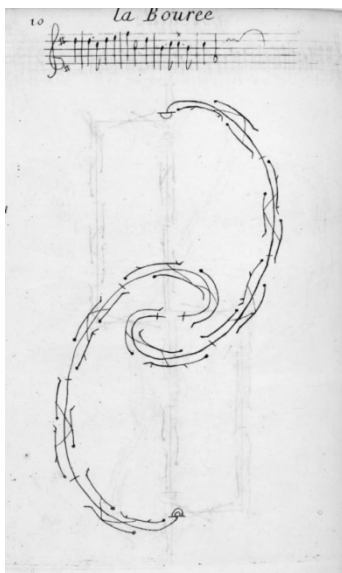
Ил. 15. Фиг. 7



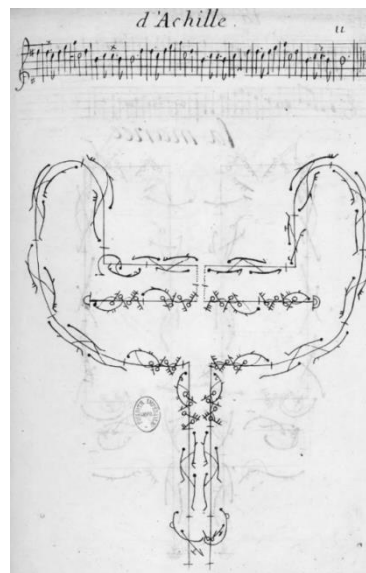
Ил. 16. Фиг. 8



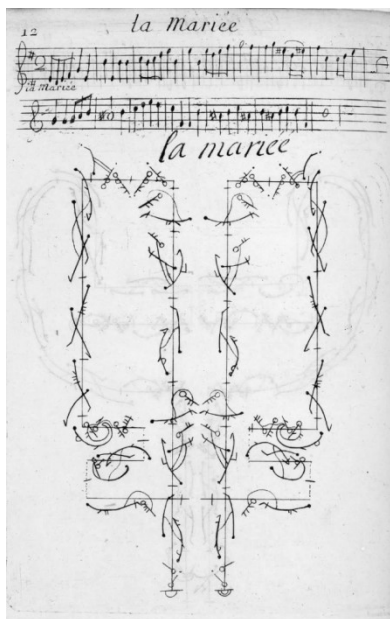
Ил. 17. Фиг. 9



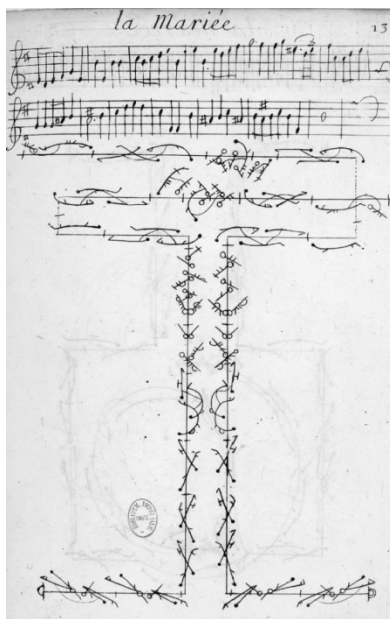
Ил. 18. Фиг. 10



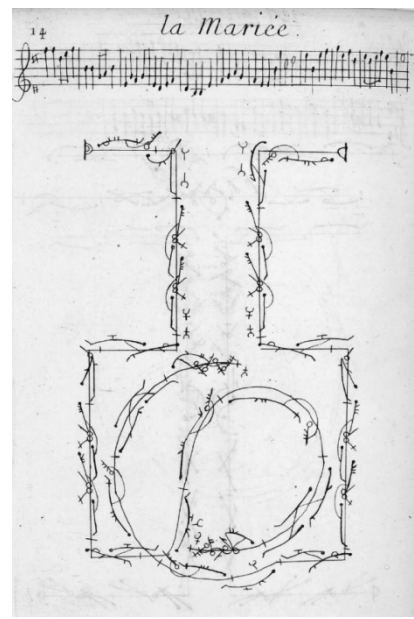
Ил. 19. Фиг. 11

*La Maricée*⁶³²

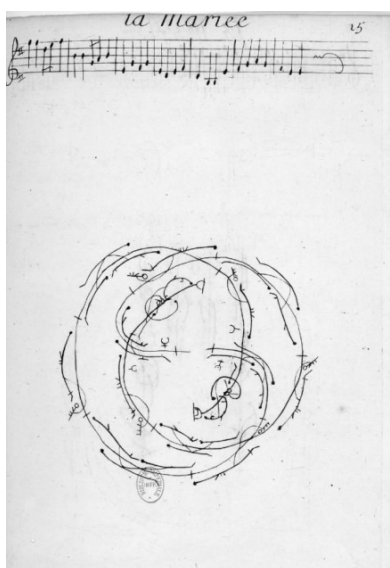
Ил. 20. Фиг. 1



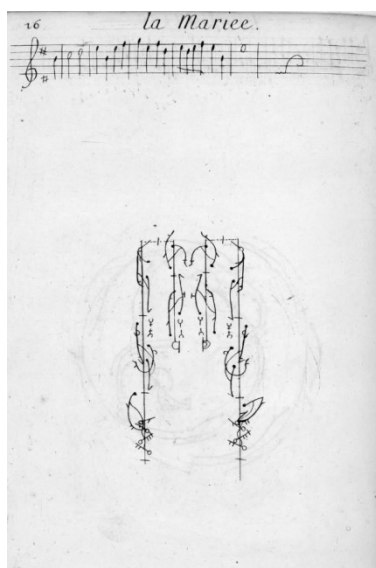
Ил. 21. Фиг. 2



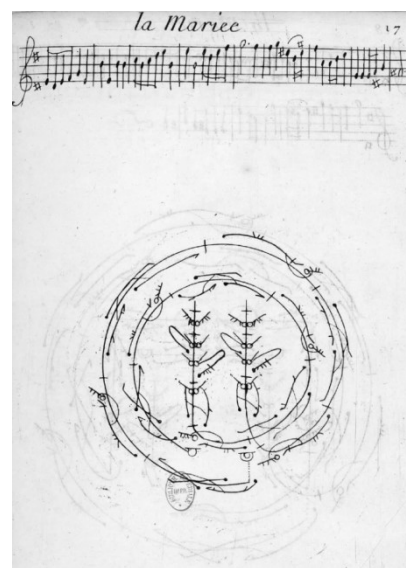
Ил. 22. Фиг. 3



Ил. 23. Фиг. 4

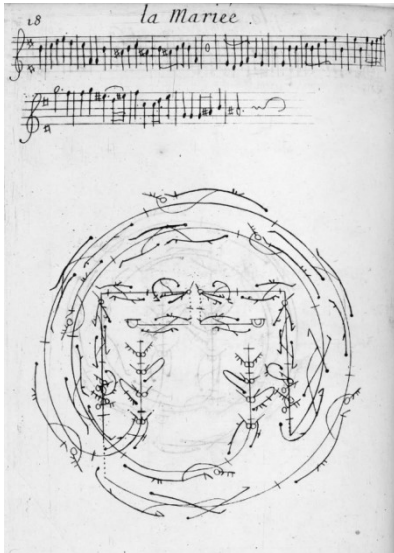


Ил. 24. Фиг. 5

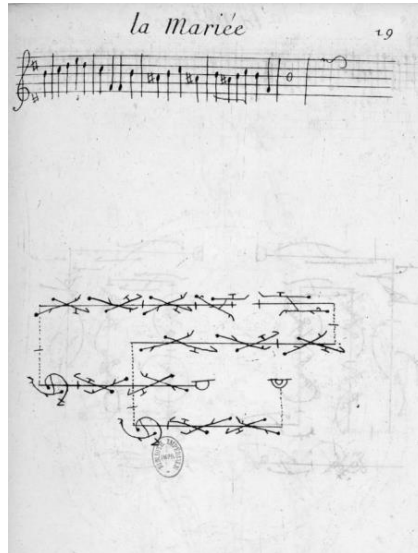


Ил. 25. Фиг. 6

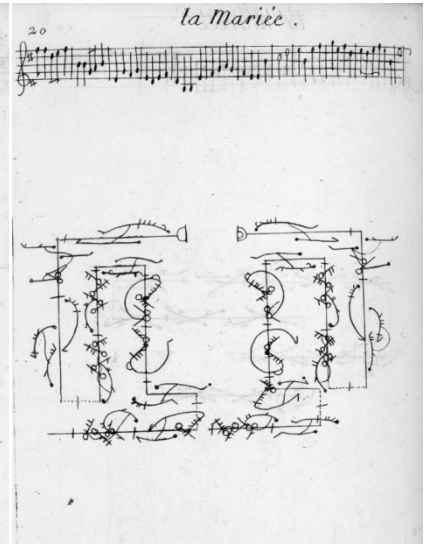
⁶³² Илл. 20–29. Страницы книги *Récour, L. Recueil de dances. Paris, 1700. P. 12–21.*



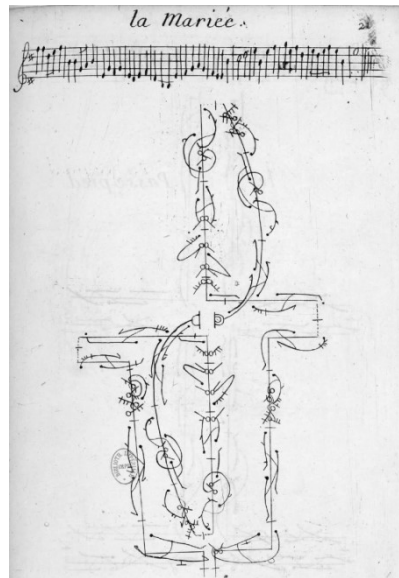
Ил. 26. Фиг. 7



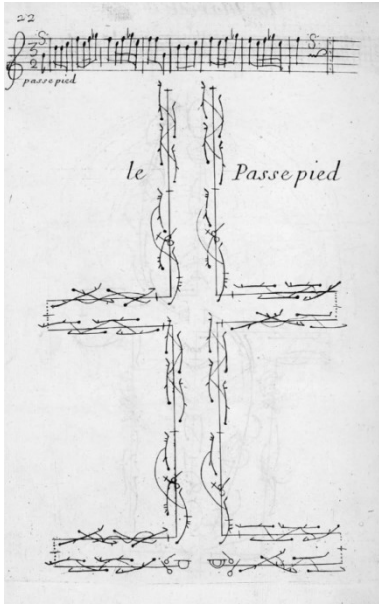
Ил. 27. Фиг. 8



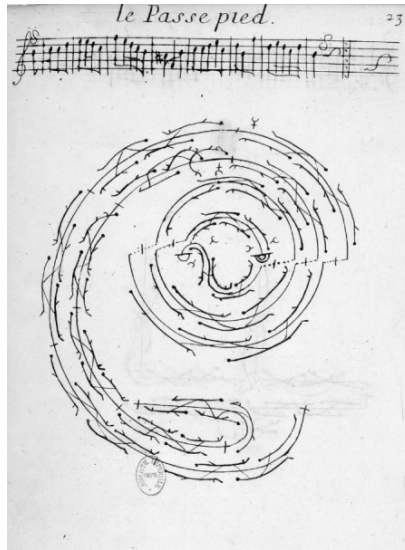
Ил. 28. Фиг. 9



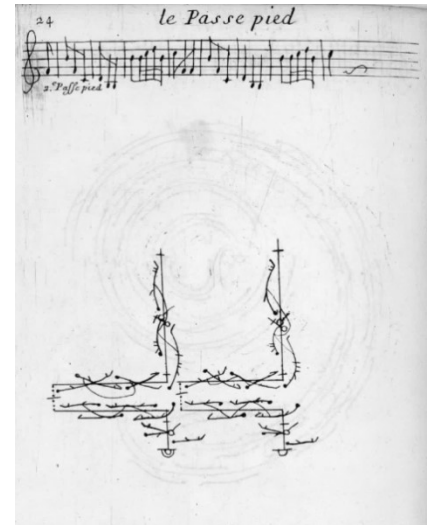
Ил. 29. Фиг. 10

*Le Passeped*⁶³³

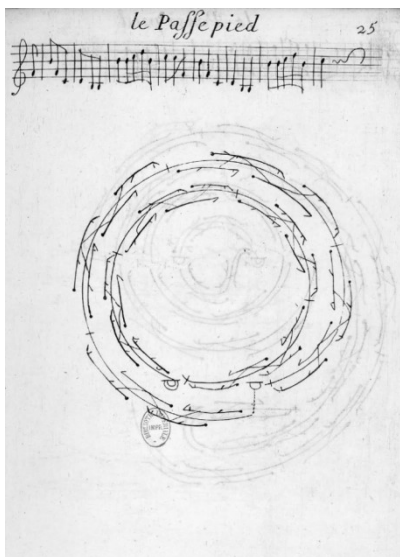
Ил. 30. Фиг. 1



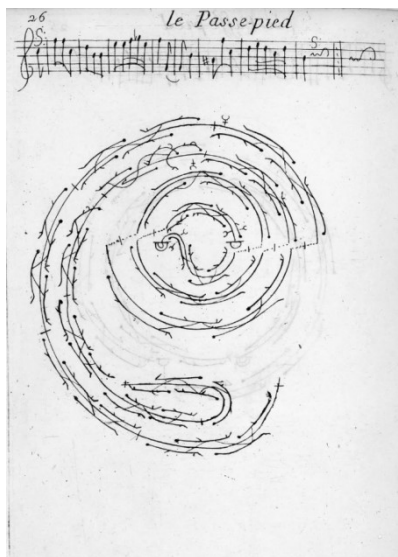
Ил. 31. Фиг. 2



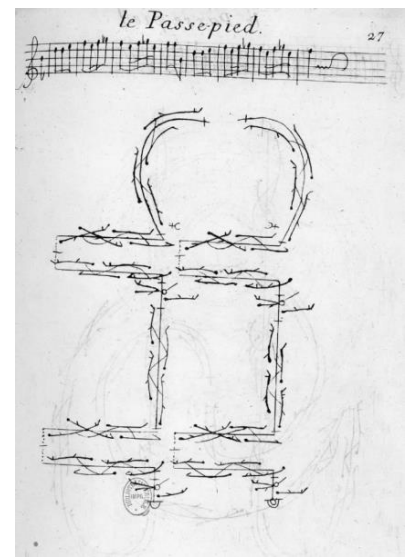
Ил. 32. Фиг. 3



Ил. 33. Фиг. 4

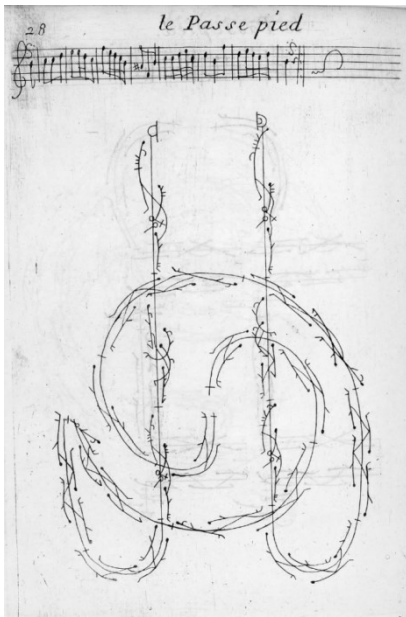


Ил. 34. Фиг. 5

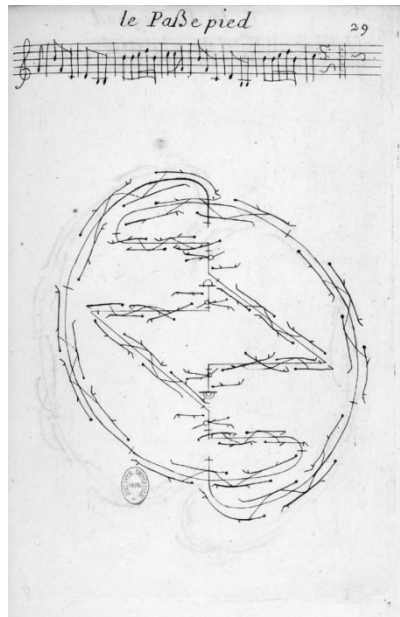


Ил. 35. Фиг. 6

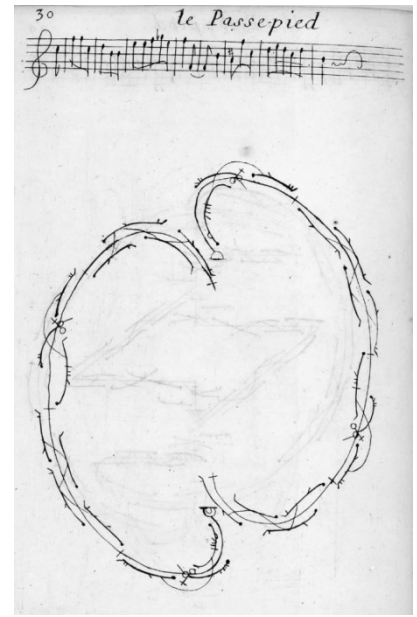
⁶³³ Ил. 30–39. Страницы книги *Récour, L. Recueil de dances. Paris, 1700. P. 22–31.*



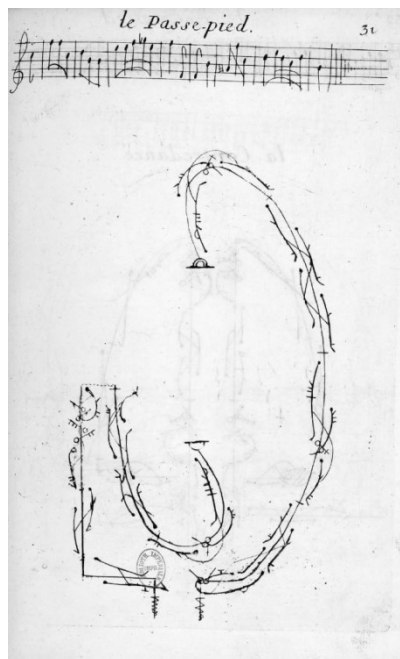
Ил. 36. Фиг. 7



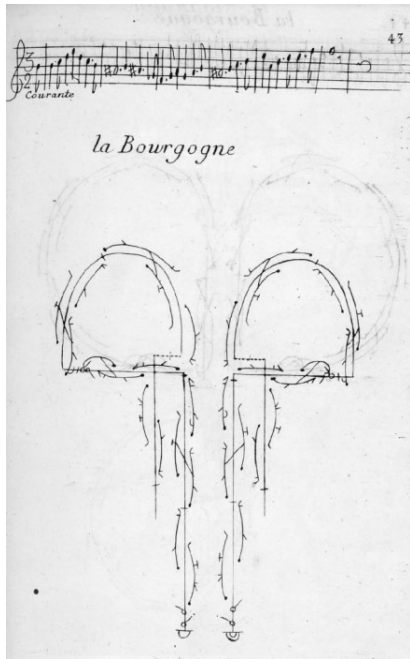
Ил. 37. Фиг. 8



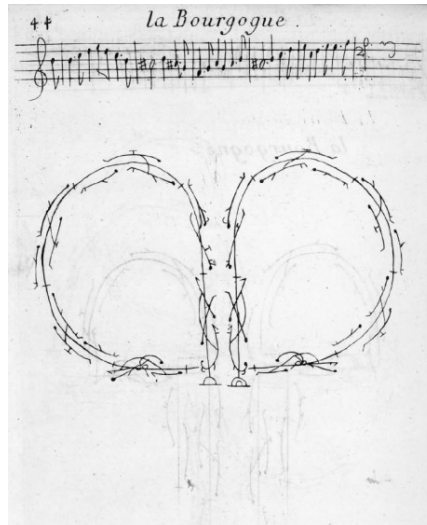
Ил. 38. Фиг. 9



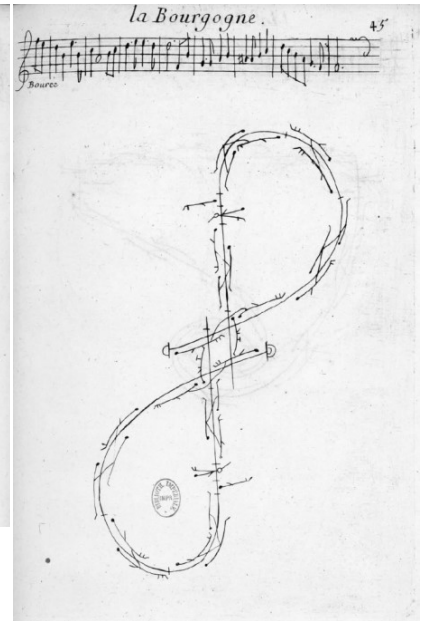
Ил. 39. Фиг. 10

*La Bourgogne*⁶³⁴

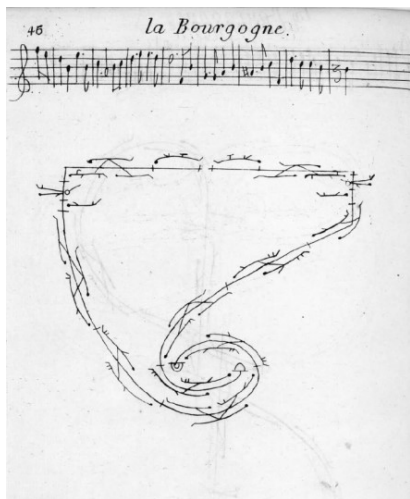
Ил. 40. Фиг. 1



Ил. 41. Фиг. 2



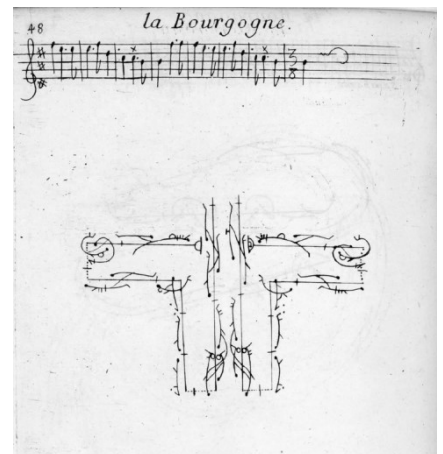
Ил. 42. Фиг. 3



Ил. 43. Фиг. 4

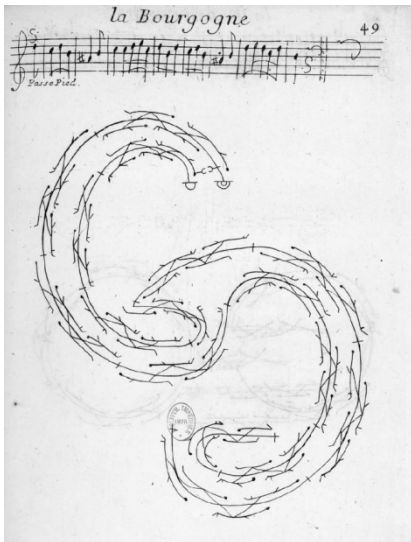


Ил. 44. Фиг. 5

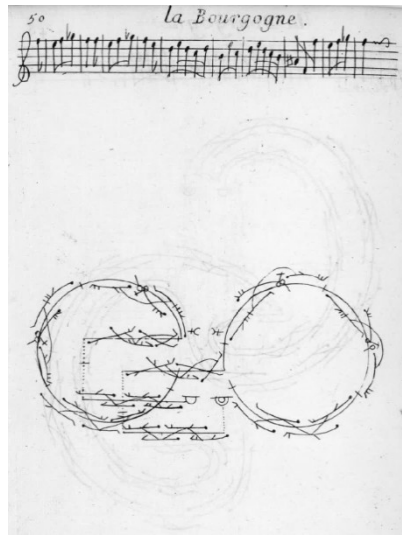


Ил. 45. Фиг. 6

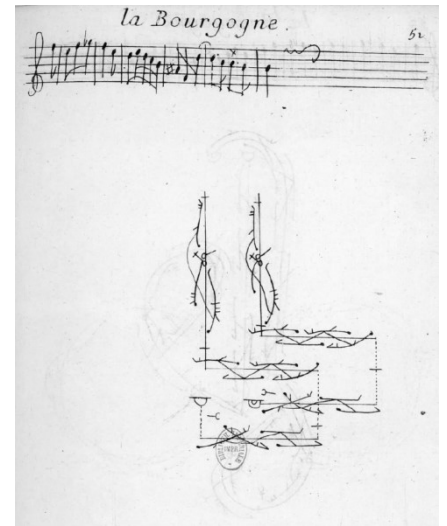
⁶³⁴ Ил. 40–50. Страницы книги *Récour, L. Recueil de dances. Paris, 1700. P. 43–53.*



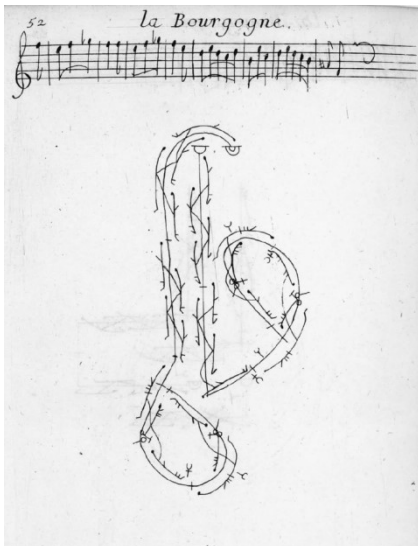
Ил. 46. Фиг. 7



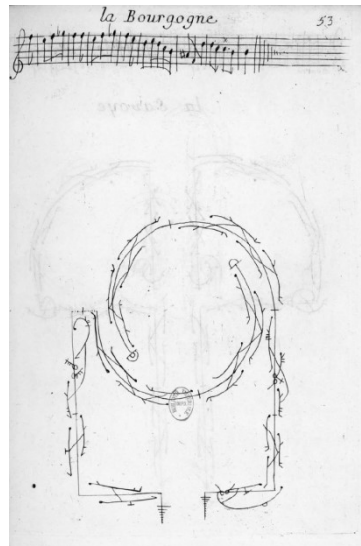
Ил. 47. Фиг. 8



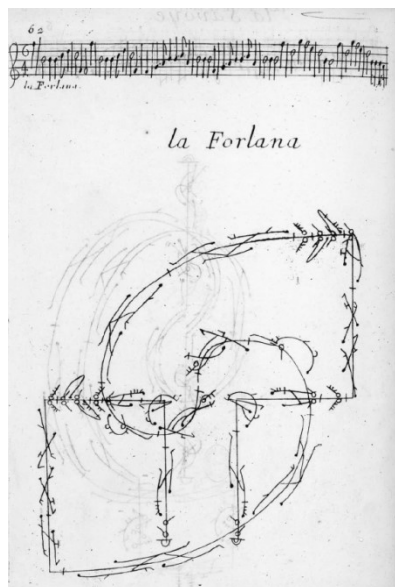
Ил. 48. Фиг. 9



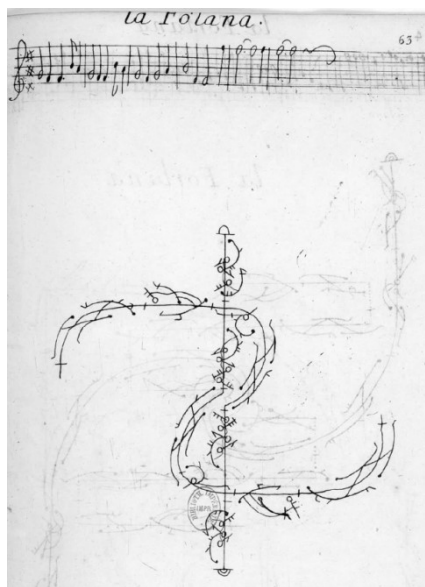
Ил. 49. Фиг. 10



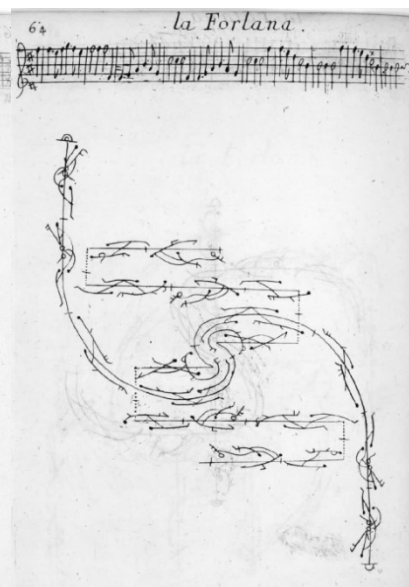
Ил. 50. Фиг. 11

*La Forlana*⁶³⁵

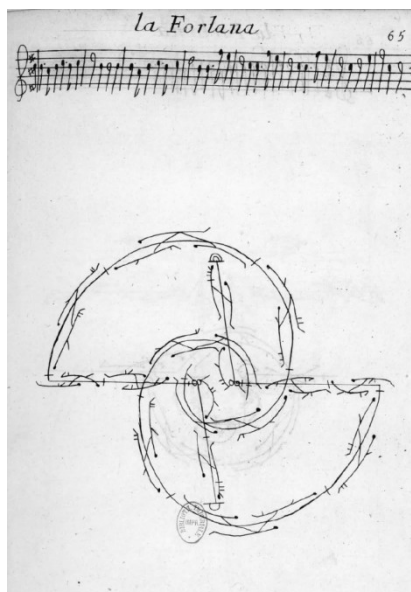
Ил. 51. Фиг. 1



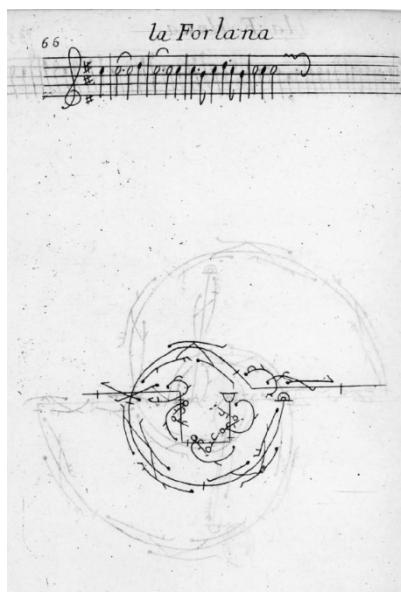
Ил. 52. Фиг. 2



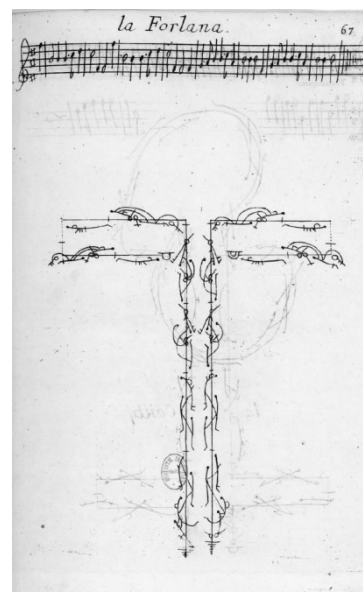
Ил. 53. Фиг. 3



Ил. 54. Фиг. 4

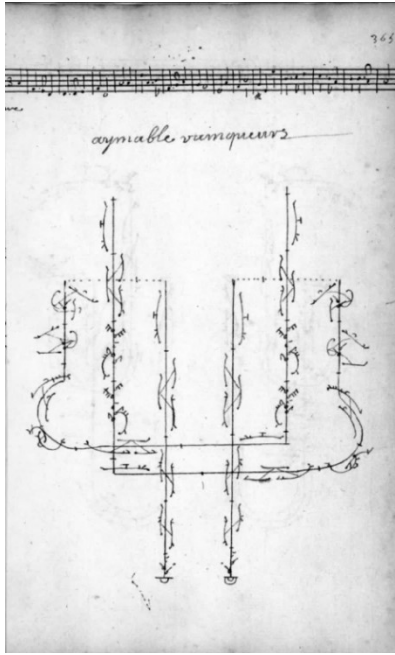


Ил. 55. Фиг. 5

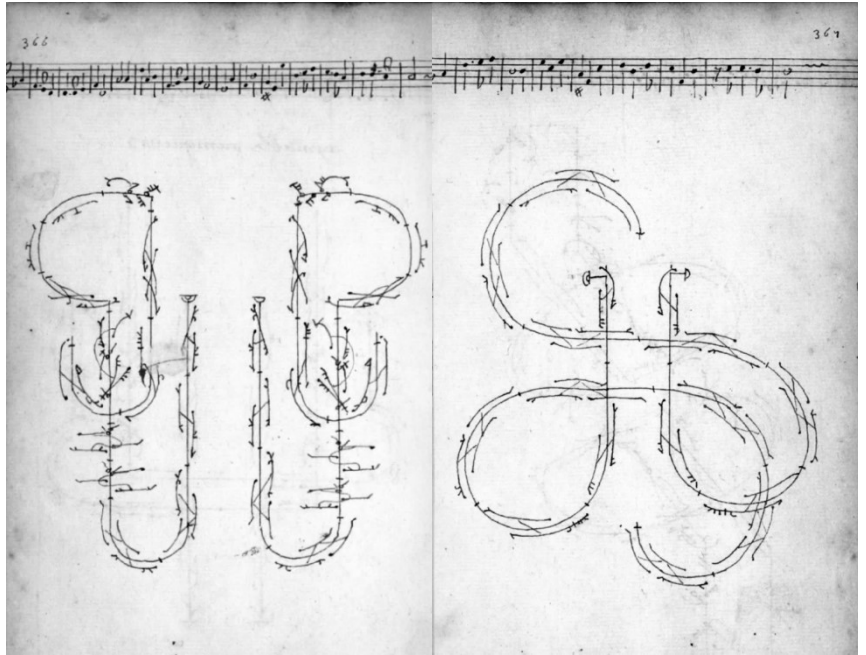


Ил. 56. Фиг. 6

⁶³⁵ Ил. 51–56. Страницы книги: *Récour, L. Recueil de dances. Paris, 1700. P. 62–67.*

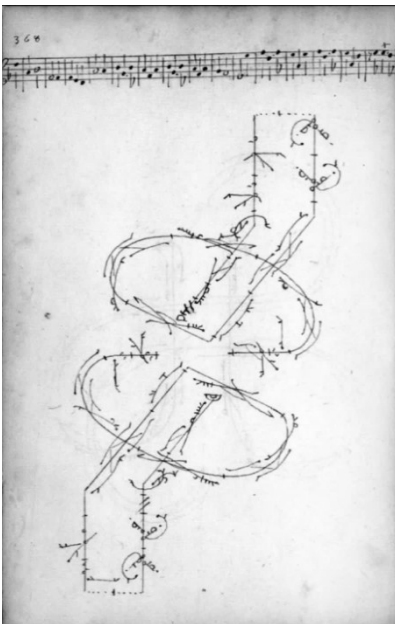
*Aimable Vainqueur*⁶³⁶

Ил. 57. Фиг. 1

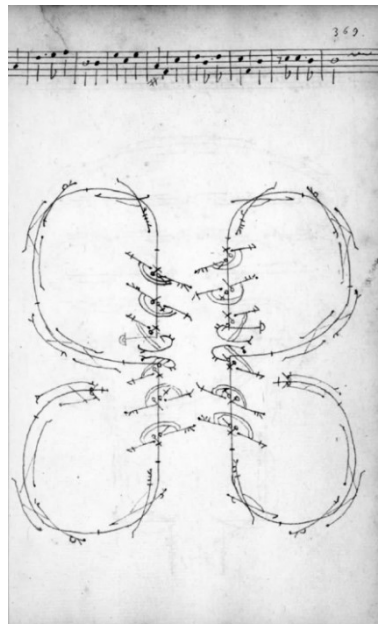


Ил. 58. Фиг. 2

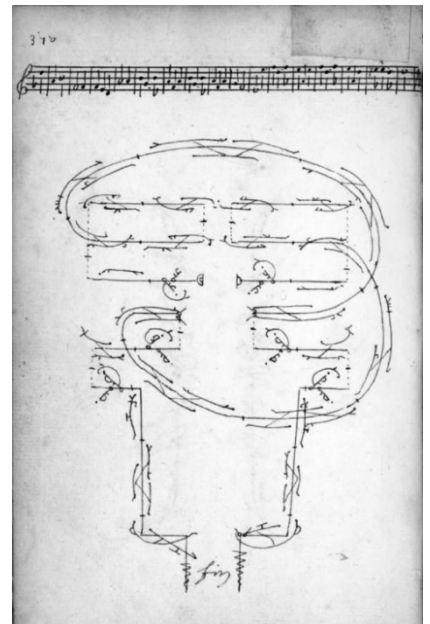
Ил. 59. Фиг. 3



Ил. 60. Фиг. 4

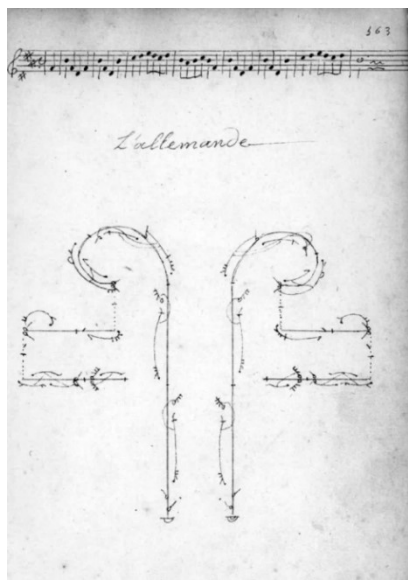


Ил. 61. Фиг. 5



Ил. 62. Фиг. 6

⁶³⁶ Ил. 57–62. Страницы манускрипта: Rés. 934. 1700–1750. P. 365–370.

*L'Allemande*⁶³⁷

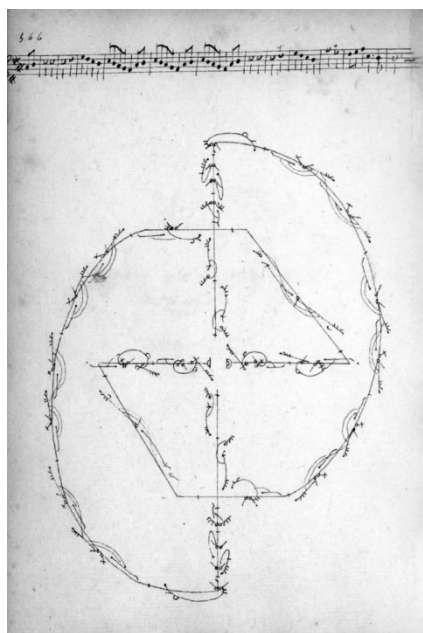
Ил. 63. Фиг. 1



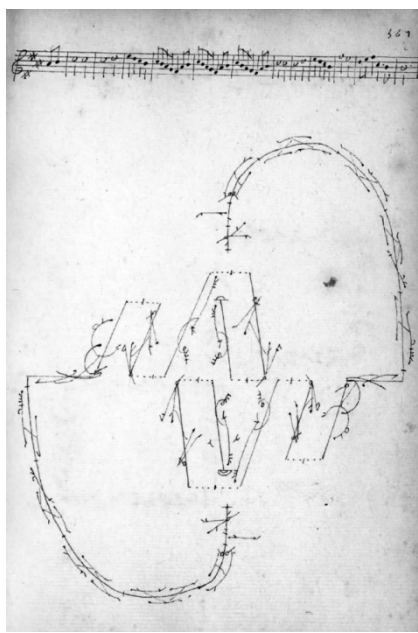
Ил. 64. Фиг. 2



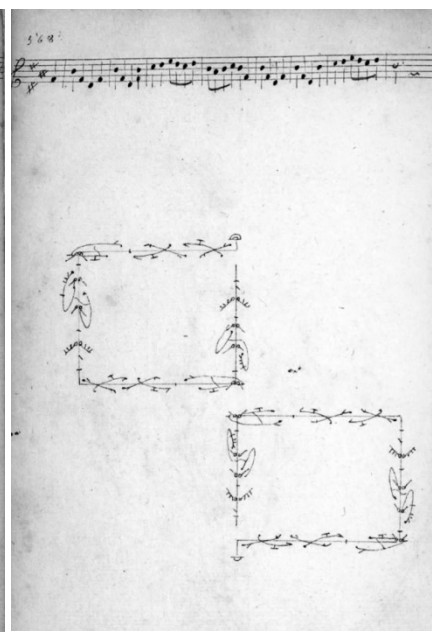
Ил. 65. Фиг. 3



Ил. 66. Фиг. 4

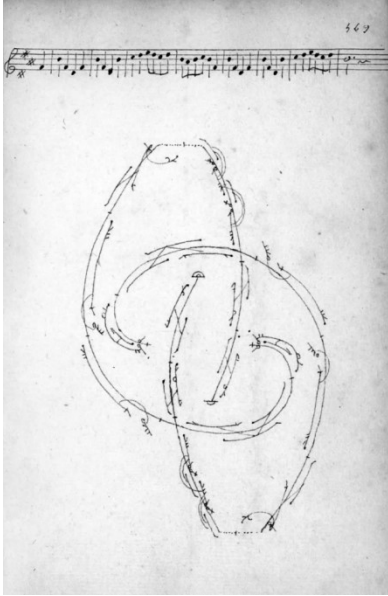


Ил. 67. Фиг. 5

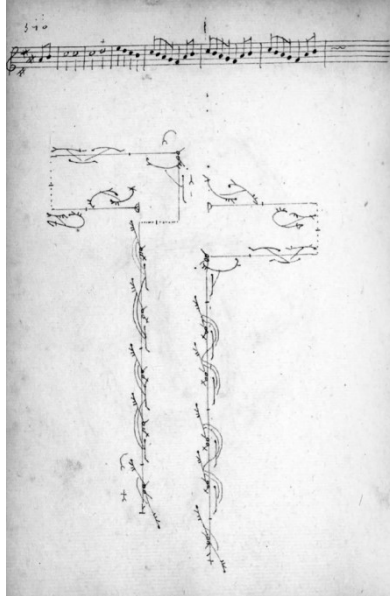


Ил. 68. Фиг. 6

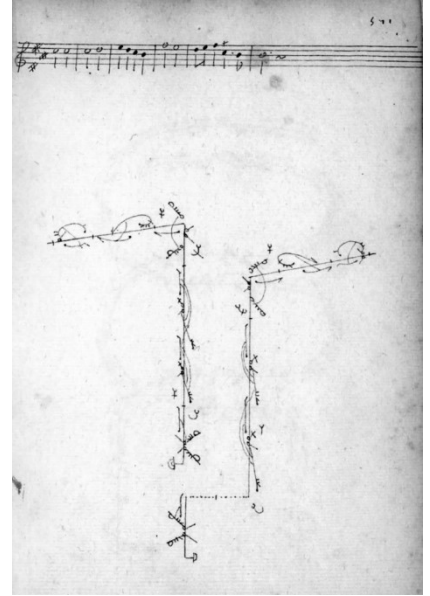
⁶³⁷ Ил. 63–72. Страницы манускрипта: Rés. 934. 1700–1750. P. 363–372.



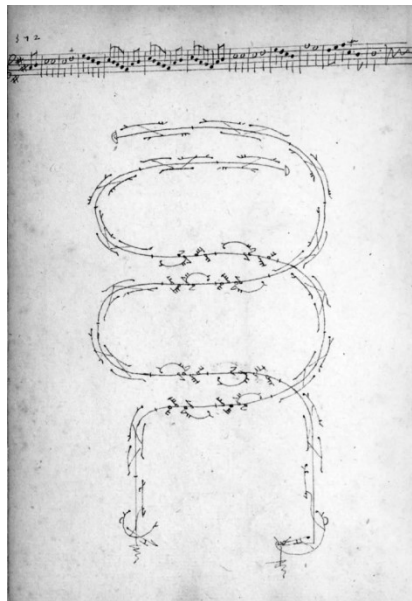
Ил. 69. Фиг. 7



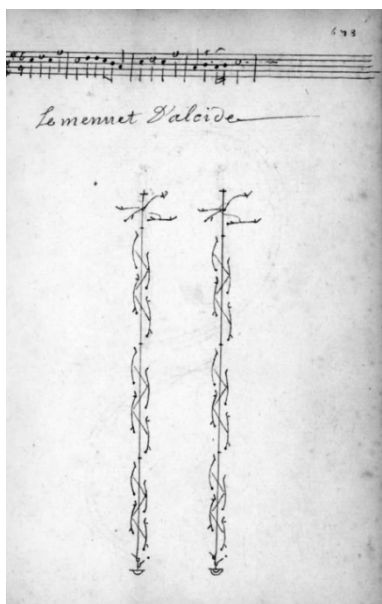
Ил. 70. Фиг. 8



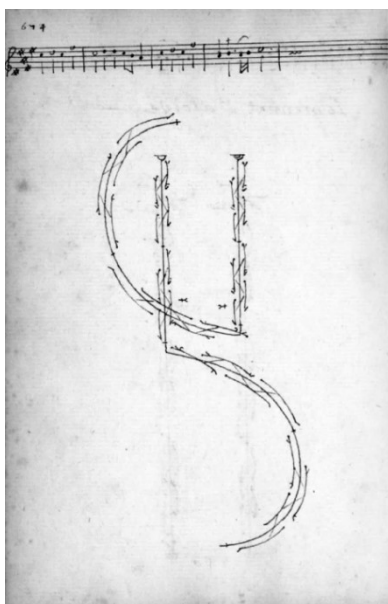
Ил. 71. Фиг. 9



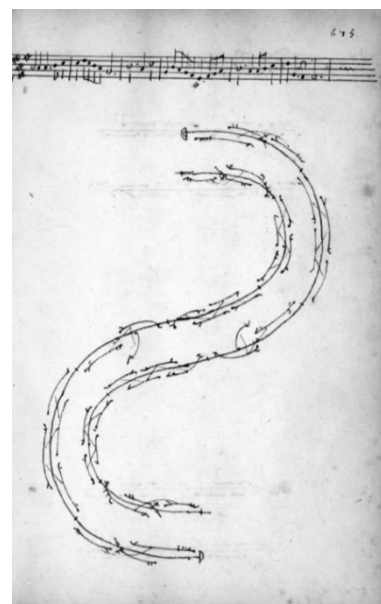
Ил. 72. Фиг. 10

*Le Menuet d'Alcide*⁶³⁸

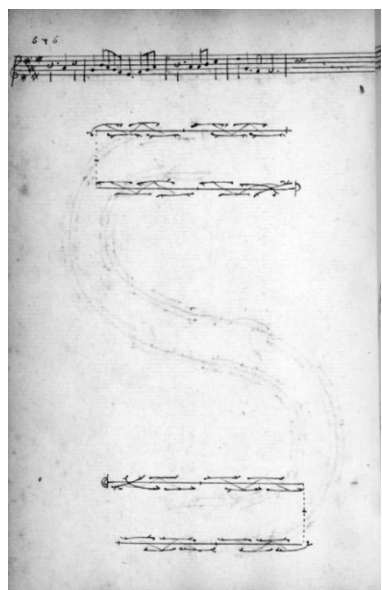
Ил. 73. Фиг. 1



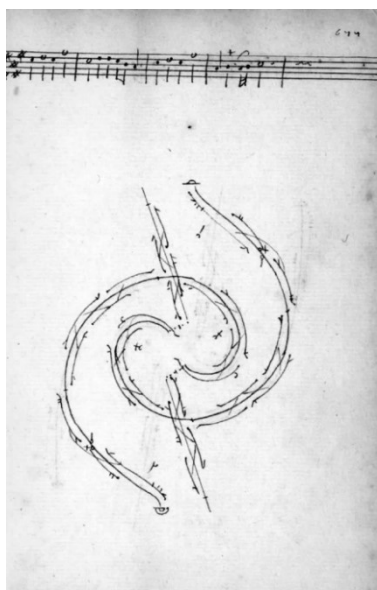
Ил. 74. Фиг. 2



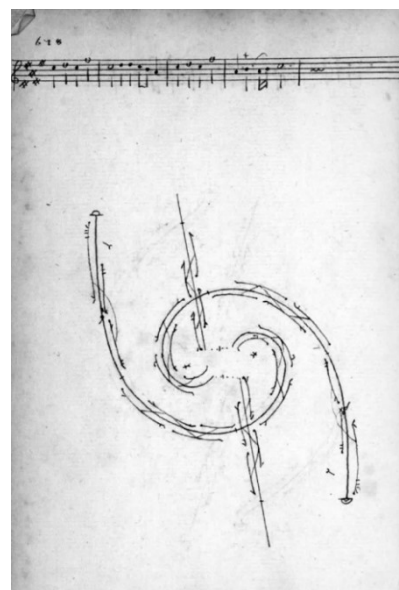
Ил. 75. Фиг. 3



Ил. 76. Фиг. 4

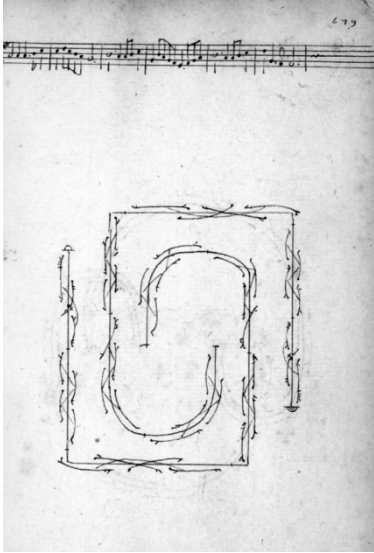


Ил. 77. Фиг. 5

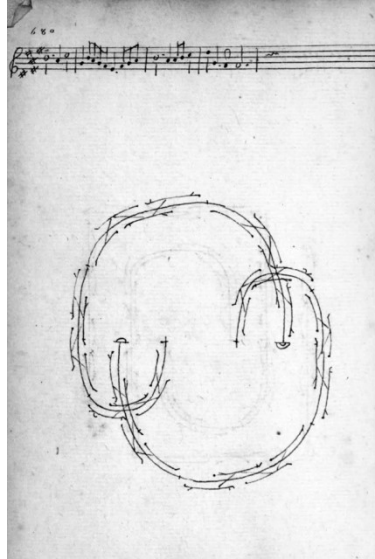


Ил. 78. Фиг. 6

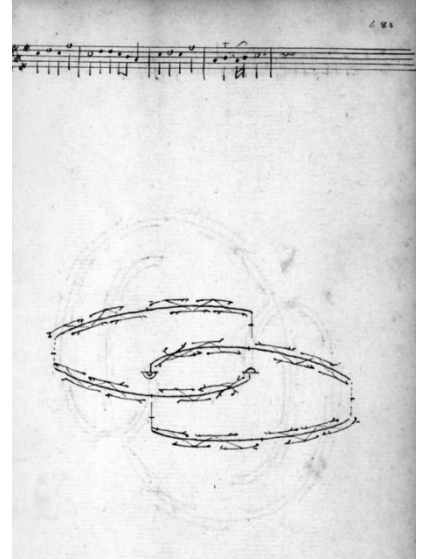
⁶³⁸ Ил. 73–78. Страницы манускрипта: Rés. 934. 1700–1750. P. 683–694.



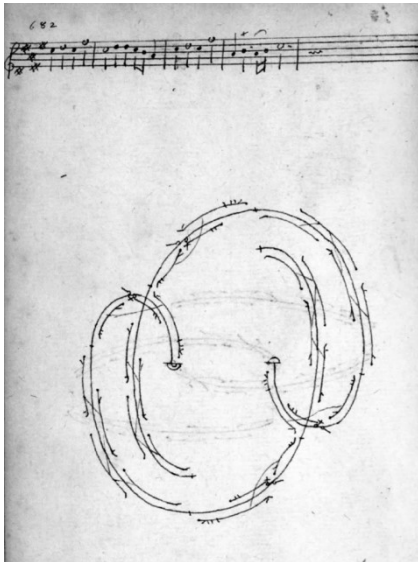
Ил. 79. Фиг. 7



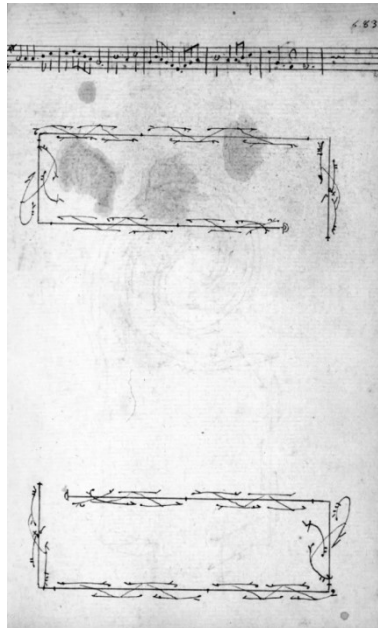
Ил. 80. Фиг. 8



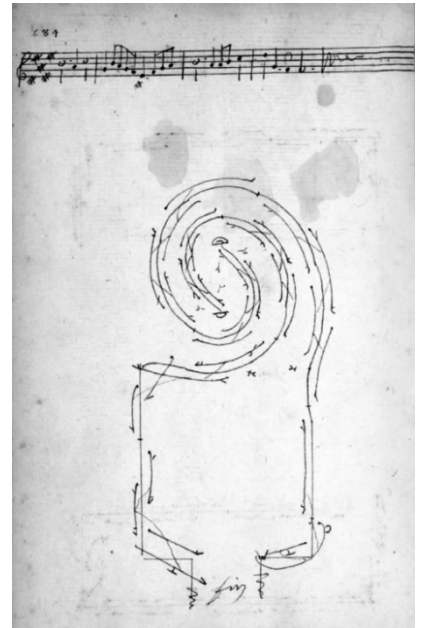
Ил. 81. Фиг. 9



Ил. 82. Фиг. 10



Ил. 83. Фиг. 11



Ил. 84. Фиг. 12

**ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Список танцмейстеров,
работавших в Санкт-Петербурге в первой половине — середине XVIII века**

Фамилия, имя	Дата ро- жде- ния	Откуда и когда приехал	Где работал до России, когда и где работал в России	Сколько платили в год	Когда и куда уехал из России	Дата смер- ти	Дополнительные факты биографии	Источник
Пауфлер, Герман		1711?	1711? — 1727? при дворе, обучал им- ператора	300			Приехал по приглашению Петра I. В 1731 подал челобитную Анне о мате- риальной помощи.	[Театральная жизнь, 1995: 198–199].
Шмидт, Самуил (Samuel Schmiedt)			7 октября 1727 — 12 декабря 1737, Гимназия	200	6 июля в отпуск в Данциг на 2 ме- сяца, не вернул- ся		Обладал сложным характером, имел конфликты с учениками и преподава- телями. В 1735–1737 годах его класс то назначали, то заменяли на класс немецкого.	[Всеволодский, 1913: 203–204], [Театральная жизнь, 2011: док. 5].
Игинс, Ви- лим (W. Higgins)		Лондон	1) 1 августа 1730 —1732?, при дворе, учил придворных пажей и камер- пажей; 2) частные уроки	1) 400 2) неизв.		Ав- густ 1735, СПб.	Упоминается в штате двора, подан- ном 9 декабря 1731 года. Прошение жены Елизаветы после его смерти: «Ныне я намерена ехать в дом свой в Лондон морем». Обучал «по четыре дня в неделю, а в каждой день по че-	[Петербургский балет, 2014: 15], [Театральная жизнь, 1995: 147, 265], [РГИА 466–1–11].

							тыре часа». В 1735 отправил сына в Англию учиться.	
Лесак, Яков (Jaque Lesac)	Француз. Приехал с итальянской компанией	1 августа 1732 — 16 июня 1735, при дворе	400	1735, во Францию			Положительный отзыв о работе внесен в выданный при Дворе апшит.	[Театральная жизнь, 1995: 262–264], [РГИА 466–1–21], [РГИА 466–1–23], [РГИА 466–1–28].
Шмидт, Иоганн Якоб (Johann Schmidt)	Уроженец Ансбах (Бавария), второй раз приехал из Любека	1) 1 (9) августа 1732 — 1 августа 1734, Корпус; 2) 26 июня 1738 — август 1740, Гимназия	1) 200, с 1734 — 250 2) предположительно, 200	Август 1734 — в Берлин, 1740 — уехал из СПб повторно			Участвовал в коллективном письме танцмейстеров к Миниху об увеличении жалования. Из Гимназии уволен (или уволился) до истечения контракта. Дополнительно преподавал в Гимназии: арифметику (было прибавлено по 10 рублей в месяц), геометрию. Составлял «о Санкт-Петербургском строении план... о чем и архитектор Рамм аттестовывал, что та работа стоит зарплаты 50-ти рублей», заплачено 40 рублей. Шу-	[Всеволодский, 1913: 207–209], [Петербургский балет, 2014: 19], [Театральная жизнь, 1995: 379–380], [Театральная жизнь, 2011: 55], [Капитуляции: 6–8, 10–18об.], [СПб ведомости, 1740,

							махер в 1738 году запросил характеристику Шмидта из Корпуса, получил хороший отзыв.	22 июля: 7].
Безанкур, Филипп Мартин (Martin Bazancourt)	Уроженец Риги	1) 1 февраля 1733 — 1736 (?), Корпус; 2) 17 января 1743 — 11 января 1746, Корпус; 3) 5 августа 1740 — 31 марта 1743, Гимназия; 4) 3 марта 1741 — ?, частные уроки	1) 150, с 1735 — 200 2) ? 3) 200 4) ?	Уехал в Ревель			Участвовал в коллективном письме танцмейстеров к Миниху об увеличении жалования. В списке танцмейстеров Корпуса в 1736 не числится, дата окончания контракта — 1738. При устройстве в Гимназию Шумахер получил на него хорошую характеристику от Ланде. Уволен из-за сокращения ставки. Объявление в Ведомостях: «Ежели кто детей своих для обучения в танцовании и фехтовании помянутому танцмейстеру отдать изволит, те б пожаловали приезжали к нему Безанкуру на двор, а он живет на Васильевском острове в доме господина подполковника Титова в той же линии, где Кадетской корпус».	[Всеволодский, 1913: 207–209, 213], [Петербургский балет, 2014: 23], [Театральная жизнь, 1995: док. 723], [Капитуляции: 6–8], [Санкт-Петербургские ведомости, 1741, 3 марта: 6].
Менк,	Прие-	7 сентября 1733 —	300, с		Но-		«Август 1-го из города Стразулта то-	[Всеволодский,

<p>Карл Конрад (Carl Conrad Menck maestro a dansen)</p>		<p>хал в 1733 из г. Вогаста, согласно реестру — из Стразулта (Штральзунда, Шведская Померания)</p>	<p>8 декабря 1738, Корпус</p>	<p>дровами и казенной квартирой</p>		<p>ябрь — декабрь 1738, СПб.</p>	<p>го города житель танц мастер Кондрат Менк з женою Яганою Ловис да с служительницею Анною Марьею Данесверцой для изыскания себе службы; с пашпортом (жительствоет) у торгового иноземца Еремея Гарцына», 10 августа просит паспорт, чтобы ехать обратно, паспорт подготовлен 11 августа. В Корпусе — первый танцмейстер. Был наставником других танцмейстеров (у Лукса в капитуляции написано «повинен господина танцмейстера Менка своим обер-мастером признавать и потребное обучение от него принимать»). 08.12.1738 Лукс просится на место умершего Менка.</p>	<p>1913: 207, 211], [Театральная жизнь, 1995: 359], [Об увольнении из Корпуса: 7], [Капитуляции: 1–5 об.].</p>
<p>Ланде, Жан Батист (Jean-Baptiste Landé)</p>		<p>Из Даница 9 июня 1733</p>	<p>До России служил в различных европейских театрах 1) Частные уроки при дворе;</p>	<p>1) ? 2) 300 и квартира, 500 — после</p>		<p>26 февраля 1747, СПб.</p>	<p>В 1733 году по прибытию остановился у торгового иноземца Дибисона. Не позже 1736 года Ланде в Корпусе открывает балетный класс и его ученики участвуют в придворных поста-</p>	<p>[Всеволодский, 1913: 213–214], [Петербургский балет, 2014: 44], [Театральная</p>

			2) 1 августа 1734 — 1738, Корпус 3) 1737, 12 декабря —1738, Гимназия; 4) 1 января 1738– 1747, руководитель Танцевальной школы; 5) с 1743 танцмей- стер Итальянской комедии; 6) с 1744 учитель Екатерины II и Петра III	8 февра- ля 1737 3) 200 4)1000 5) ? 6) ?			новках. Очень уважаемый учитель танцев. В 1740 рекомендует Безанкура в Гимназию. 1747 год: «на погребение италийской компании балетмейстера» по распоряжению Елизаветы Петровны было выдано 100 рублей.	жизнь, 2003: 216–222, 255–261, 369–382], [Ште- лин, 1866: 74], [Театральная жизнь, 1995: 222–235, 412–420, 588], [Капитуля- ции: 19–21].
Сан Ж.					1735, январь		«Из Петербурга уезжает танцмейстер Ж. Сан с женой-танцовщицей и сыном».	[Петербургский балет, 2014: 23].
Арман Антонио (Антон Ерман)			1735–1739	200 на себя и жену				[Театральная жизнь, 1995: 222–230, 299–300, 301–302].
Ринальди		23 ап-	1) 1736–1738,	1) 1400	1738–17		9 февраля 1738 года Фузано и другие	[Красовская,

<p>Антонио (Фузано)</p>		<p>реля 1742 из Лондо- на; 1749 — возвра- щается из Ита- лии с новыми тан- цовщи- ками</p>	<p>Итальянская ком- пания, постановка опер при дворе, за- меститель Ланде и преподаватель в Танцевальной школе; 2) 1741–1750, Итальянская ком- пания, с 1747 — руководство танце- вальной школой</p>	<p>2) 1500</p>	<p>41? В 1749 году он увозит больную жену в Италию и воз- враща- ется, 4 июля 1758 уезжает в Ита- лию</p>		<p>танцовщики итальянской комедии просят выдать им паспорта для отъезда. В этом документе Фузано назван танцмейстером. Паспорта выданы 23 февраля. К нему же обращались за аттестацией новых танцмейстеров, например, Шарпантье. При дворе сочинял оперы и балеты, например, в 1750 — «Беллерофонт». Занимал несколько комнат в Зимнем дворце Петра Первого.</p>	<p>2008: 55], [Петер-бургский балет, 2014: 28, 38, 51], [Театральная жизнь, 1995: 268–269, 299–302, 315–322], [Театральная жизнь, 2003: 181, 255–261].</p>
<p>Лукс, Ио- ган Фрид- рих (Jogan Fridrich Luchs)</p>			<p>1) 1733–1736 (предположитель- но), Корпус; 2) 1 июля 1736 — 6 июля 1739, Корпус, фортанцор (танц- мейстер низшей</p>	<p>1) ? 2) 120 3) за 2 месяца — 40 4) 200</p>	<p>1745</p>		<p>В 1736 (?) взял 40 рублей с обещанием «фундаментально многим танцам обучать» шесть детей, и планировал заниматься с ними за эту сумму два месяца, но не сдержал обещания. По капитуляции «по четыре дни в неделю после обеда, всего в неделю 16</p>	<p>[Всеволодский, 1913: 212–213], [Петербургский балет, 2014: 35], [Об увольнении из Корпуса].</p>

			категории); 3) 1733–1736 частное преподавание; 4) декабрь 1741–1745, Корпус				часов танцовать обучать». Сам учился в Корпусе у Менка.	
Тези, Козимо			1736	1000 вместе с женой	1738 вместе с другими итальянцами		Работал в итальянской компании. «У Козимо Тези — жена Жованна, дочь Мариа, служитель Филипо Верилиа, француз, да мамка-иноземка Евва Аувен».	[Театральная жизнь, 1995: 315–322].
Брунор, Юзеп			1736	900	1738 вместе с другими итальянцами		Работал в итальянской компании	[Театральная жизнь, 1995: 315–322].
Лебрен, Томас		1736, предположительно из России	1) Не позднее 1738, Корпус, один из 3 помощников Ланде; 2) 1743 — не позже 1757, танцовщик Итальянской ком-	1) ? 2) 400, но без квартиры и обмундирова-			Ланде упоминал Лебрена как своего будущего помощника по преподаванию. Учился в театральной школе «на своем коште». Выступал как 1-й танцовщик придворной труппы. Женат на соученице по танцевальной школе Аксинье Сергеевой (умерла в	[Театральная жизнь, 2003: 376–378, 380–381, 382–383, 412–416], [Театральная жизнь, 2011:

			паний; 3) [не позже 1759], танцовщик Королевской польской оперы	ния			1756 году).	474–475, 514–515], [Всеволодский, 1913: 211], [Добровольская, «Ле Брин» 1998: 130].
Финцент (Вейсан) Франц Иозеф (Franz Joseff Vincent)		Приглашен из Амстердама	1) 1739–1747, 1750–1754, Корпус; 2) Частная практика; 3) 13 ноября 1751 — январь 1754, Гимназия	1) 300 и дорожные расходы (60), квартира 2) ? 3) 150		8 апреля 1754	Приехал в Санкт-Петербург за свой счет, после расходы на дорогу были компенсированы. Перед заключением контракта держал в Академии экзамен. В октябре 1753 года был уволен из Гимназии, так как не подготовил учеников достойно.	[Всеволодский, 1913: 213], [Театральная жизнь, 2011: док. 1248, 1250], [Об увольнении из корпуса танцмейстера].
Нестеров, Андрей	Родился в 1727 году	Русский	1) 1743–1748, танцовщик при дворе; 2) 10 марта 1748 — 1751, Корпус; 3) 10 октября 1750 — 6 февраля 1751 и 22 декабря 1753 — 19 мая 1755,	1) 250 2) 200, позже 350, квартира и медикаменты 3) 150		После 1755 сведений о нем нет	До 1738 года — певчий, но в 11 лет он «спал с голоса» и отчислен из певчих. Один из трех помощников Ланде в Корпусе в 1734–1737 годах. С 1750 готовил к карьере танцмейстеров «солдатских детей» в Корпусе и двух учеников в Гимназии. О Нестерове высоко отзывался Степан	[Всеволодский, 1913: 216–217], [Театральная жизнь, 2003: вст., 30, 376–399], [Театральная жизнь, 2011: док. 1248, 1250, 1251], [Ат-

			Гимназия				Крашенинников. Нестеров учил первых русских актеров — Федора и Григория Волкова и Ивана Дмитриевского в корпусе, про последнего он отмечал, что «миноват танцует хорошо».	тестаты о науках: 3], [Об определении: 3–5].
Константини, Бенедикто (Benedetto Constantini)		1742?, из Италии	1) танцевал партии Арлекина; 2) частные уроки		В 1749 паспорт был выписан, но не был использован		Из «Дела о даче паспортов за границу в июне месяце 1749 года»: «Пред семью годами выехал я, низжайший, из Италии сюда в Россию с зятем своим придворным танцмейстером Антонием Фосаном и здесь женился на иноземке Маргарете Ивановой».	[Театральная жизнь, 2003: 347], [Добровольская, 1999: 18].
Лакроа			1742–1744, итальянская компания	600			В документах отмечен как танцмейстер и помощник Фузано. В 1745 году был издан указ «Генварь, 1-го. О увольнении италиянской компании танцмейстера Лакроа из службы от двора и о даче абшита».	[Театральная жизнь, 2005: 216–222, 230, 245–246, 261].
Вельман Христиан-			Принимал участие «при учрежденном	400	1752, в Герма-		«По штату кадетского корпуса положено быть при экзерцициях танцмей-	[Всеволодский, 1913: 213], [Теат-

Фридрих			на французском театре в Гааге танцовании»; придворный танцмейстер в Ганновере на стат-театре, обучавший танцам королевских пажей В Россию 4 сентября 1747–1750, Корпус		нию, Саксония		стер один, ундер танцмейстер один, еще танцмейстеров два, итого четыре человека, жалованья годовой суммы на всех определено шесть сот пятьдесят рублей. В то число ныне обретатца танцмейстер Фридрих Велман, жалованья получает по четыреста рублей». Перед отъездом проживал в доме Иберкамфа на Миллионной улице.	ральная жизнь, 2011: 386–391], [О увольнении танцмейстера], [СПб ведомости, 1752, 4 августа: 8].
Литров, Михаил Терентьев сын		Русский	1) 1744–1748, танцовщик Итальянской труппы; 2) 1748, при дворе; 3) февраль 1751 — 13 ноября 1751, Гимназия	1) 350 2) 350 3) 150		17.12. 1751	О его обязанностях при дворе в документах указано: «Ко обучению танцованью, имеющихся при дворе Ея Императорского Величества фрейлин и живущих у мадам Яганны Петровны и мадам Шмитши малолетних знатных персон, тако же камор пажей и пажей». 13 ноября 1751, при увольнении из Гимназии: «От академической гимназии отрешить и жалованья ему на сию сентябрьскую	[Театральная жизнь, 2003: 380–381, 382–383, 388], [Театральная жизнь, 2011: док. 967, 1247, 1248].

							треть не производить, ибо он ни одной в то время при деле своем не был». В документах об оплате вплоть до смерти называется танцовщиком Итальянской труппы.	
Лакомте, Францискус		Француз?					В 1750 году претендовал на место Велмана в корпусе. Предлагал «из находящихся при оном корпусе малолетних солдатских детей... трех человек обучить так достаточно, что могут быть фортанцоры». Не принят.	[Материалы, 1939: 341].
Жоссет			1) Совмещал театральную карьеру и работу танцмейстером в итальянской труппе, после отъезда Фузано в 1750–1754; 2) с 1754 — преподает при дворе	1) 1000 2) ?	22 января 1759 во Францию		В 1754 году получил травму во время спектакля, перешел на преподавание при дворе. Отправлялся на 8 месяцев во Францию, не вернулся.	[Петербургский балет, 2014: 54, 66, 80], [Театральная жизнь, 2011: 357, 365, 1030].
Пелин, Николай		Француз по	1) До 1758 — труппа Сереньи,	1) ? 2) 300	1766		«Бывший комедиант при дворе ее величества». Откликнулся по объявлению	[Всеволодский, 1913: 213–214], [О

Николаев (Nicolas Peslin)		происхождению, уроженец Тура	танцовщик; 2) с апреля 1754 — Корпус; получил контракт на 4 года; 3) с 1763 – частные уроки	3) ?			нию в Ведомостях, уволился из труппы Сериньи. В Корпусе предлагал подготовить помощников.	танцмейстере Пелене], [Об определении], [СПб ведомости, 1763, 4 ноября: 5–6], [СПб ведомости, 1766, 20 июня: 8].
Шарпантье (Charantier Maistre de dance)			Сентябрь 1755 — 29 апреля 1756, Гимназия	150 с квартирой, дровами и свечами	1756		Отзыв Фузано: «Он, Шерпантиер, в состоянии сию должность отправлять, где бы ни было». На момент отъезда проживал «на Васильевском острове за большой перспективой в первой линии на Семибратском подворьи».	[Театральная жизнь, 2011: док. 1253, 1255], [СПб ведомости, 1756, 30 апреля: 6].
Ланг, Христиан			1756, Гимназия	150			Работал в гимназии с конца мая до середины июня 1756 (данные в документах разнятся).	[Театральная жизнь, 2011: 593].
Брюхов, Семен Андреев сын	1725 ?	Русский	1) не ранее 1757, итальянская компания, танцовщик; 2) С 13 июня 1756, Гимназия	1) 250 2) 150			Был учеником Ланде первого набора. Брюхову принадлежал собственный дом на 2 Мещанской улице, где сдавалось жилье (дом упоминается в Санкт-Петербургских Ведомостях в	[Театральная жизнь, 2003: 26], [Театральная жизнь, 2011: 287, 378, 380, 381, 382.

						1777 году), сын Брюхова служил в 1781 году рейтпажом Конюшенного двора.	383, 474], [СПб ведомости, 1781, 29 октября: 23], [СПб ведомости, 1781, 2 июня: 24].
Рено			1) До 1758 — труппа Сереньи, танцовщик; 2) 1758, частные уроки		1762? 1768?	17 июля 1758 года «В СПб ведомостях (№ 57) опубликовано объявление: «Французский комедиант Пьер Рено, который живет на Адмиралтейской стороне в Миллионной улице подле мосту, примет к себе людей для обучения французскому языку, танцованию и пению». В СПб ведомостях публиковал информацию об отъезде из СПб в 1762 и 1768 годах.	[Петербургский балет, 2014: 77], [СПб ведомости, 1758, 17 июля: 6], [СПб ведомости, 1762, 7 июня: 6], [СПб ведомости, 1768, 14 марта: 8].
Кондратьев, Алексей			1758 ?			В СПб ведомостях за 10 сентября 1781 года опубликовано среди списка старых нерешенных дел за 1758 год дело «2168. Танцмейстера Алексея Кондратьева жены Катерины Петровой, с канцеляристом Абрамом Лепехиным». В других пунктах того же	[СПб ведомости, 1781, 10 сентября, прибавление: 27].

							списка все участники указаны с профессиями и социальным положением, которое они занимали на момент заведения дела, что позволяет предположить, что Кондратьев работал танцмейстером в 1758 году.	
Белюци, К.		1759	1) «находящийся в польской курсаксонской службе оперной танцмейстер»; 2) 1759, частные уроки				С 1759 года дает частные уроки Николаю Шереметьеву по понедельникам и пятницам.	[Петербургский балет, 2014: 84], [Театральная жизнь, 2011: 517–518].
Топорков Афанасий [Яковлевич]		Не позже 1762	1) 1743–1761, танцовщик при дворе; 2) не позже 1762 — преподает при дворе			Не позже 1762	Имел собственный дом на Исаакиевской улице, который сдавался, в 1770-х годах дом назывался «Топорков» и его снимал Школарий, московский книгопродавец. В 1762 году Ирина Тихоновна Топоркова названа вдовой танцмейстера.	[Театральная жизнь, 2003: 376–381], [СПб ведомости, 1762, 4 января: 5], [СПб ведомости, 1770, 7 сентября: 8], [Театральная жизнь, 2011: 474].

**ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Список скрипачей,
работавших при танцмейстерах в Санкт-Петербурге в первой половине — середине XVIII века**

Имя	Когда и где работал	Сколько платили (в год)	Дополнительные факты биографии	Источник
Гайе	1) 1744–? 2) 1762–?		Скрипач Ж.-Б. Ланде, ассистировал при обучении Петра III. Капельмейстер при Петре III, возвращен из Болоньи.	[Штелин 1866: 76, 101].
Гарнах, Яков	1750	Основная зарплата в Гимназии — 75, доплата за работу с Нестеровым — 30.	Работал педелем в Гимназии с 1750 года. С 1751 — играл на скрипке в танцклассе. С начала при Вейсане, потом при Нестерове. В 1754 году Крашенинников отметил, что «от музыки он сам отказался, что не способен».	[Театральная жизнь, 2011: док. 1249], [СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 9. Д. 37. Л. 3], сведения от Костиной Т. В.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Список подмастерьев,
обучавшихся мастерству танцмейстера у Андрея Нестерова**

Имя	Возраст на начало обучения	Когда и где обучался	Сколько платили (в год, без учета обмундирования и содержания)	Успехи в обучении	Источник
Матвей Кербатов	12 лет	Корпус, принят 30 июля 1750, отчислен не позже 1753.	—	—	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369].
Еким Корпачев	11 лет	Корпус, принят 30 июля 1750.	До 1754 — 3 рубля, потом — 5 рублей.	16 февраля 1754 года — обучился танцевать миновет и лабретань и некоторые разные па, нарочито. 21 октября 1754 года — танцует миновет начинает лабретань, нарочито.	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369], [О прибавке находящимся: л. 1об., 2, 5], [Аттестаты о науках: л. 3].
Петр Соловьев	12 лет	Корпус, принят 30 июля 1750, отчислен не позже 1753.	—	—	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369].
Егор Головачев	12 лет	Корпус, принят 30 июля 1750.	До 1754 — 3 рубля, потом — 7 рублей.	16 февраля 1754 года — обучился танцевать миновет и лабретань и некоторые разные па, хорошо. 21 октября 1754 года —	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369], [О прибавке находящимся: л. 1об., 2,

				танцует миновет, лабретань, хорошо.	5], [Аттестаты о науках: л. 3].
Иван Закройщиков	11 лет	Корпус, принят 30 июля 1750, исключен в 1751 году.	—	—	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369], [О танцевальном ученике Иване Закройщикове].
Дмитрий Волков	11 лет	Корпус, принят 30 июля 1750.	До 1754 — 3 рубля, потом — 9 рублей.	16 февраля 1754 года — обучился танцевать миновет и лабретань и некоторые разные па, очень хорошо. 21 октября 1754 года — танцует миновет, лабретань и контреданц, очень хорошо.	[Театральная жизнь, 2003: 393–399, док. 369], [О прибавке находящимся: л. 1об., 2, 5], [Аттестаты о науках: л. 3].
Петр Скорняков	—	Корпус, принят 10 июня 1751.	3 рубля.	16 февраля 1754 года — танцует миновет, нарочито. 21 октября 1754 года — танцует миновет, посредственно.	[О прибавке находящимся: л. 1об., 2, 5], [Аттестаты о науках: л. 3].
Никифор Маркелов	—	Корпус, принят 29 декабря 1752.	3 рубля.	16 февраля 1754 года — зачинает танцевать миновет, хорошо. 21 октября 1754 года — танцует миновет, посредственно.	[Дело о прибавке находящимся: л. 1об., 2, 5], [Аттестаты о науках: л. 3].

Илья Матвеев	—	Корпус, принят 12 августа 1753, в 1754 переведен на обучение писарскому делу.	3 рубля.	16 февраля 1754 года — начинает танцевать миновет, посредственно. 21 октября 1754 года — зачинает миновет танцевать, худо.	[Дело о прибавке находящимся: л. 1об., 2, 5], [Аттестаты о науках: л. 3].
Федор Путилов	—	Корпус, принят 20 декабря 1754.	—	—	[О прибавке находящимся: с. 11].
Михайл Котов	—	Гимназия.	—	—	[Театральная жизнь, 2011: 586–588, док. 1251].
Козма Бабуринов	—	Гимназия.	—	—	[Театральная жизнь, 2011: с. 586–588, док. 1251].

ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Документы о работе танцмейстеров в Сухопутном шляхетном корпусе в 1732–1759 годах (РГВИА. Ф. 314)⁶³⁹

Документ 1. Записка Иоганна Якоба Шмидта и Мартина Безанкура о жаловании на будущий 1734 год // Капитуляции и ордера о танцмейстерах. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1683. Л. 6.

1733 года ноября 16 дня в канцелярии Кадецкого корпуса танцмейстеры Якоб Шмид, Филип Безанкур, выслушав его сиятельства господина генерала фет маршала генерала фелтмейстера Кадецкого корпуса аншефа и кавалера графа фон Миниха признано ноября 13 дня [нрзб] сказали, что на полученное [нрзб] жалование в будущем 1734 году служить в Кадецком корпусе не будут.

Johann Jakob Schmidt

Phili Martin Bezancourt

Документ 2. Записка Миниха о необходимости приискать других танцмейстеров немедленно 11 генваря 1734 // Капитуляции и ордера о танцмейстерах. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1683. Л. 7–7об.

Благородный и почтенный господин Масору (?)

На репорт Вашего благородия писаной сего генваря от 9 дня сим [нрзб] обретающимся при корпусе Кадецком танцмейстерам Шмиту и Базанкуру объявить: ежели они на положенном по штату жаловании при том корпусе быть не похотят, то оные будут конечно отрешены, ибо сверх штату жалования им производить не надлежит, того радивости.

Между тем временем прискивать других танцмейстеров немедленно.

Вашего благородия

Ко услуге готовый Минних (подпись)

Генваря 11 дня 1734 год

Документ 3. Заявление об увольнении от Шмидта и выплате жалования 22 марта 1734 // Капитуляции и ордера о танцмейстерах. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1683. Л. 10.

Всепресветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Анна Иоанновна Самодержица Всероссийская.

Служу я, низжайший, Вашему Величеству в Шляхетском Кадетном корпусе с прошлого 1732 года августа с 9 числа танцмейстером, а по приходу господина майора Дегамиона, велением которья Фехтель и прочия [нрзб] служащая в Кадетском корпусе [нрзб]

⁶³⁹ В приводимых далее документах сохранена орфография оригиналов.

служить более [нрзб] своих не пожелает, тем объявляется в канцелярии названного корпуса до срока своего за шесть месяцев, а на будущий год [нрзб] служить более не желает.

Всемиловейшая Государыня Императрица, прошу Вашего Императорского величества достовеления [нрзб] Ваше меня низайшего [нрзб] уволить и дать апшит.

Вашего Императорского Величества низайший раб Кадецкого корпуса танцмейстер Яган Якоб Шмит 1734 году месяцы « » дня.

John Jakob Schmidt

[Резолюция написана неразборчиво]

Документ 4. Прошение от Иогана Шмидта от 3 июля 1734 года // Капитуляции и ордера о танцмейстерах. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1683. Л. 14–14об.

Высокоблагородию и высокопревосходителю господину Тайному советнику Кадецкого корпуса обер директору барону фон Миниху.

Всепокорнейшее прошение.

Ваше высокоблагородное превосходительство в милостиво памяти находиться изволит, коим образом я, низайший, некоторое время назад о увольнительном своем отпуске от Шляхетного Кадетного корпуса всенижайше просил, и Ваше высокоблагородное превосходительство оно отпустить по прошествии сей трети милостиво обещать соизволили. Того ради паки все покорно прелагаю, что сие мое намерение никоим образом восприял ежели б веления моя немощи и всегда больше прибавляющая скорбь, которая и жизнь моя прекратить может, меня к тому не принуждала. Ибо, будучи при Кадетном корпусе, должность под всегда доброполна со всем речением и радостью отправлял. Сего ради вашему высокоблагородному превосходительству наперед всеподданнейше свое благодарение подав, что, взирая на великую мою немощь, о которой и внешне сим дополно явствует, за прошедшему в генваре треть жалования без вычету сполна мне выдать повелеть соизволили, хотя и должность тое скорби тое ради при Кадетном корпусе надлежащим образом отправить не могу, ибо чрез тако мое немощи другие той учинити тем пособливае акциденции или приходы поставить принужден был. И хотя я всепокорно тщился, что каким-нибудь образом малый остаток до [нрзб]ности сдвое против прежняго [нрзб] явится к Вашему высокоблагородному превосходительству угодным показаться онаго [нрзб], что мой от часа до часа и исчезающая сила прежнему моему [нрзб] и пополнению это спомоществовать не хочет, наново приключавшая немощь так опасна явится, что повидимому неисцелимому гробу меня предать хочет и намерение мое во Отечество тем пресекаться может. И затем принужден [нрзб] дань и [нрзб] такое своего ради первья [нрзб] споспешествовать. Но понеже Вашему высокоблагородному превосходительству

небезизвестно есть, что я нижайший [нрзб] путь в российское государство на собственном в своем коште восприял, и по принятии в Кадетской корпус за такой мой проезд ничем не награжден, также и при отпуске своем проездных денег надеяться нечего.

Того ради Вашему высокоблагородному превосходительству всепокорнейше прошу дать по природной тое высоко [нрзб] смотря на [нрзб] бедное состояние маево, соблаговолили приказать жалование за нынешний месяц треть вместо награждения сполна без вычету мне выдать, и о том [нрзб] во указе учинить, которую незаслуженую [нрзб] высокую милость не токмо до предстоящаго [нрзб] жизни тое по славе Шляхетнаго Кадетского корпуса в непогасимо памяти содержать буду, но и с вящем почтением остаюсь,

Вашего высокоблагородного превосходительства нижайший раб танцовальный мастер Иоанн Якоб Шмит 1734 года июня 27 дня.

Johann Jakob Schmidt tanzmeister.

Документ 5. Прошение Безанкура на высочайшее имя об увольнении от 9 октября 1745 года // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2050. Л. 1–1об.

Подана октября 16 дня 1745

Всепресветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Елисавет Петровна, Самодержица Всероссийская Государыня Всемиловитая!

Бьет челом Шляхетного корпуса танцмейстер Филипп Мартин Безанкур, и о чем мое прошение, тому следуют пункты

1. Определен я, нижайший, при Шляхетном Кадетном корпусе в танцмейстеры прошлого 1743 году в генваре месяце, и по силе заключенного со мною [нрзб], и месяц я еще служил до генваря месяца пребудущего 746 году.

2. А понеже я намерение имею ехать в отечество свое, [нрзб] Высочайшим Вашего Императорского Величества указу повелено было, меня нижайшего, когда срок заключенного со мной контракта минует, в службу всемиловитейшее уволить и дать мне абшит.

Всемиловитейшая Государыня, прошу Вашего Императорского Величества о сем моем прошении учинить решение.

1745 году октября 9 дня.

PHILIPPE MARTIN BAZONCOURT

Документ 6. Копия Апишита Филиппа Мартина Безанкура. 17 января 1746 года // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Безанкура. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2050. Л. 3.

Копия

По указу Ея Величества Государыни Императрицы Елисавет Петровны, Самодержицы Всероссийской и прочая, и прочая, и прочая.

Объявитель сего Филип Безанкор обретался при Шляхетном Кадетском корпусе при обучении кадет танцмейстером с прошлого 743 году генваря с 17 в [нрзб]. В бытность содержал себя как надлежит честному человеку, а ныне, по прошествии по обязательству его трехлетнего термина, оногo корпуса по желанию его уволен сего ради. В свидетельстве дан ему сей абшид, при подписан рукой и приложение [нрзб] печати.

Санкт Петербург, генваря 11 дня 1746 года.

Подлинного подписано князь Василей Репнин, Ея Императорского Величества Государыни моей Всемилостивейшей учреждения генерал фельдцехмейстер, генерал адъютант, кавалер.

Документ 7. Капитуляция танцмейстера Лукса от 3 октября 1736 // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Лукса. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1767. Л. 3–3об–4–4об.

Ея Императорского Величества учрежденный Шляхетнаго Кадетного корпуса директора [нрзб]

Я, Абель Фридрих Фонтетад заявляю.

Поне по сей Императорского Величества рыцарской академии штату при прочем танц- и ундер-танцмейстеров для обучения шляхетных еще фортанцмейстера содержат, велено апреля сего на оное место фортанцер Безанкурт определен был, которого с июля первого числа 735 году [нрзб] андер танцовальной класс от того спорожен остался, а учеников затем сто их много неутешительным танцовальным мастерам сдаче было невозможно того ради. Запотребно надось на оное фортанцеровое место господина Ягана Лукса определить и с преставлением получаемо дело сиятельства рыцарской академии шо да ратификации сию капитуляции с ним заключити.

А имяно:

1. Должен он, господин Яган Фридрих Лукс, по учиненной своей присяге по обучения шляхетных юн себя так содержать, как пред Богом и пред Императорским Величеством и пред своим командирами он ответ иметь надеетца.

2. Должен он по четыре дни в неделе после обеда, всего в неделе 16 часов танцовать обучать, но хотя ему к тому о учении того ли иной класс иметь, своих учеников растя. Однако он повинен господина танцмейстера Менка своим обермастером признавать и потребно обучение от него принимать как обучающий шляхетный юн обучает дабы оные с пользою от него [нрзб] классы определены быть могли.

3. Он же господин Лукс должен [нрзб] по учрежденному генеральному уставу

[нрзб] и по контракциям [нрзб] и по учебному своему табелю поступать и в пример шляхетным юнам себя светско повести.

4. В таком состоянии должен он при рыцарской академии три года июля по 8 число 1739 года пребыть, а буде по прошествии такого срока капитуляцию вновь заключить не пожелает, то повинен он за полгода до срока пристойным образом объявить. Нежели он по прошествии срока при корпусе в пребольше не надобен будет, или он, паче чаяния, непристойным себя покажет, то нем равным же образом за полгода до срока объявить надлежит.

5. За вышеуказанное, его [нрзб] определятися ему по генварю месяцу 1737 года за то жалование сто рублей, [нрзб] ему по расчислению на такая месяца придет февраля 1737 года до срока иметь ему жалования по сту по тридцати рублей в год против других [нрзб] произведено быть таки в свободная квартира, которая она входя во [нрзб], также ему даецца.

6. [нрзб] имеет он [нрзб] оной надлежащей протекции и склонности обнадежено быть.

Сего ради сию капитуляцию потребно подписал по обыкновению. Тое печати ради подтверждения попечтал в Санкт Петербурхе ноябрь 8 дня 1736 года.

(Место печати) Директор Фотетау.

То сия капитуляция сочинена оригиналом свидетельствует [нрзб] своею рукой.

Санкт-Петербург июля [нрзб] дня 1736 года.

Оберпрофессор Зихелля.

Документ 8. Прошение Лукса на высочайшее имя об определении на место умершего танцмейстера Менка от 8 декабря 1738 года // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Лукса. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 1767. Л. 6–6об.

Всепресветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Анна Иоанновна, Самодержица Всероссийская!

Бьет челом вашему императорскому величеству иноземец танцмейстер Яган Фридрих Лукс, а о чем следуют пункты:

1. По учиненной со мной капитуляции определен я на место отпущенного танцмейстера Базанкорта.

2. Потому надлежащей своей службе оправляя июня с 8 числа прошлого 1736 года верно пречестно по присягой своей должности, как я пред Богом и Вашим Императорским Величеством и пред поставленными надо мной начальниками всегда ответ дать могу.

3. А понеже ныне место есть порожнее, а именно танцмейстера Менкена, того ради

[нрзб] указом Вашего Императорского Величества повелено было по прошествии моей капитуляции определить меня на место одного Менкена с положенным ему жалованием, а именно по триста рублей, которых [нрзб] заслужил и дать мне свободную квартиру.

Всемилоостивейшая Государыня Императрица! Прошу Вашего Императорского Величества по сему моему прошению всемилоостивейшее решение учинити.

Декабря 8 дня 1738 году и подание належит в канцелярию Шляхетного Кадетского корпуса.

JOHAN FRIED RICH LUX

Документ 9. Записка об оплате Нестерову обучения солдатских детей // Дело о прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2291. Л. 1–1об.

Высокоблагородныя высокопочтенныя господин Шляхетнаго Кадетского корпуса подполковник [нрзб].

Минувшего августа 24 дня подано ко мне на Всевысочайшее Ея Императорского Величества имя обретающееся при Шляхетном Кадетском корпусе танцмейстер Андрей Нестеров, прося что за прилежное ева ундер офицеров и кадетов танцования обучение. Також истеках заключенной с ним капитуляции порученных ему для обучения танцовального мастерства солдатских детей шести учеников, определять на место уволенного от корпуса танцмейстера Велмана первым танцмейстером, с произведением денежного жалования какое производилось помянутому Велману. Того ради извольте ваше высокоблагородие вышеозначенному танцмейстеру Нестерову, в рассуждении его сверх обучаемых ундер офицер и кадетов вышеперечисленных шести чтоб малолетних прилежно во обучении его [нрзб] производить по двести по пятьдесят рублей. А когда заключенная его капитуляция срок минет, то произведено ему еще прибавочного жалования предоставить [нрзб] очень надлежащего определение [нрзб] быть иметь.

Вашего высокоблагородия охотный слуга [нрзб].

Ноября 4 дня 1750 году.

Документ 10. Челобитная Нестерова от 15 июня 1751 // Дело о прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2291. Л. 5–5об.

Всепреславнейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Елисавет Петровна, Самодержица Государыня Всемилоостивейшая!

Бьет челом обретающийся при Шляхетном Кадетском Корпусе танцмейстер Андрей Андреев сын Нестеров, о сем мое прошение тому следуют пункты:

1. Прошлого 1748 года марта 8 дня по определении канцелярии Шляхетного Ка-

детного корпуса принят в оном корпусе для обучения ундер офицеров и кадет, с удобным основанием наилучшими манерами танцевания на три года с произведением ежегодного мне жалования по двести рублей, в сем заключена со мною капитуляция, которое обучение я [нрзб] моей разной должности старанием с прилежанием поныне исправляю.

2. Лето 750 ноября 4 числа по ордеру его сиятельства господина действительного тайного советника сенатора Шляхетнаго Кадетнаго корпуса, Ладожского канала главного директора кавалера князя Бориса Григорьевича Юсупова, присланному в канцелярию онаго корпуса за прилежное мое обучение тех ундер-офицер надлежит определенный ко мне учениками шесть. [нрзб] прежнему окладу прибавлено мне пятьдесят рублей; а притом оным его сиятельства орденом точно определено, чтобы тогда заключенной моей капитуляции срок минет, то и произведению мне [нрзб] еще прибавочного жалования придавать.

3. А понеже заключенной со мной капитуляции [нрзб] термин минул сего 751 года 6 марта месяца, токмо [нрзб] хлопотания еще не последовало, а бывшем при сем при оном Шляхетном Кадетном корпусе первым танцмейстером Фридрих Вельман, за обучения одна унтер офицеров и кадет производил Вашего Императорского Величества [нрзб] жалования по четыреста рублей; а я, имянованной, ныне против оного Вельмана, так находящагося ныне при корпусе танцмейстера Финцента, который жалование получает по триста рублей; во оном обучении имею больше труда, ибо сверх ундер офицеров и кадетов определены ко мне учеников обучаю.

Дабы Высочайшим Вашего Императорского Величества указом велено было за прилежное мое как ундер офицер и кадет, так и сверх того определенных ко мне учеников шести лет танцевания обучение в Всемилостивейше определить меня первым танцмейстером с произведением денежного жалования против того по сему вышереченному бывшему танцмейстеру Велману производилось.

Всемилостивейшая Государыня, прошу Вашего Императорского Величества о сем моем прошении милостивое решение учинить июля ... дня 1751 года; к поданию надлежит его сиятельства [нрзб] Шляхетнаго Кадетнаго корпуса главному директору [нрзб] князю Борису Григорьевичу Юсупову, сие прошение писал канцелярии Шляхетнаго Кадетнаго корпуса копиист Афанасий Постух.

По сей челобитной канцелярия Шляхетнаго Кадетнаго корпуса учинит надлежащее рассмотрение и сомнением онаго танцмейстера представить ко мне немедленно.

Июня 15 дня 1751 года

К СЕЙ ЧЕЛОБИТНОЙ ТАНЦМЕЙСТЕР АНДРЕЙ НЕСТЕРОВ

РУКУ ПРИЛОЖИЛ

КНЯЗЬ БОРИС ЮСУПОВ

Документ 11. Капитуляция Нестерова от 19 июля 1751 // Дело о прибавлении танцмейстеру Нестерову жалования. РГВИА Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2291. Л. 10–10об.

1751 года июля 19 дня в канцелярии Шляхетного Кадетского корпуса по сим присланного од имени его сиятельства господина действительного тайного советника сенатора Ея Императорского Величества действительного камергера Шляхетного Кадетского корпуса главного директора кавалера князя Бориса Григорьевича Юсупова, во оную канцелярию Ея Императорского Величества указу сего июля 13 дня, заключена сия капитуляция с находящимся при оном корпусе танцмейстером Андреем Нестеровым, в том что 1) в Высокославной Ея Императорского Величества службе при Кадетском корпусе быть ему показанного июля 13 числа впредь три года, с получением Ея Императорского Величества денежного жалования по триста по пятидесяти рублей на год; со обыкновенным ис того по указу в медикаменты и в госпиталь вычетом, 2) для его в том корпусе жития иметь ему казенную квартиру. Во время какой либо приключившейся ему болезни пользоваться его казенными медикаментами, 3) во время бытности его при том корпусе в службе обучать ему танцованию как ундер офицеров, так и кадетов, на учрежденном при том корпусе танцбодене во всякой неделе по шестнадцати часов, сверх того и определен [нрзб] к нему из салдатских детей учеников, шести человек, во особливые сверх [нрзб] учебныя время со удобным основанием и наилучшими манирами, с крайним прилежанием, 4) а ежели он Нестеров во определенные при обучении [нрзб] часы когда либо не будет, иза оных о такой отлучке причины не покажется, то за таковые прогулочные часы имеет у него вычитано быть из жалования против того: посему у прочих учителей вычитается по рассмотрении господ присудствующих в канцелярии Кадетского Корпуса, 5) а буде он Нестеров далее вышеупомянутого о бытии при том корпусе термине, служить не пожелает, то о том объявити ему в канцелярии Кадетского Корпуса писменно за полгода до оного термина, в том рассуждении: дабы о приеме на его место другаго танцмейстера можно было заблаговремя учинить надлежащее определение егда потому, что на его место хотя в некоторые того полугодоваго времени [нрзб] приискане будет, то по заключении с таковым обыкновенной капитуляции оного Нестерова от сей службы уволить, 6) на противо чего ежели по каким либо обстоятельствам он Нестеров при Кадетском корпусе более не потребуетца, то равным образом ему имеет от канцелярии того корпуса завремянно объявлено, по оном объявлении потому при оправлении своей должности на приискание себе другой службы, или на исправление к его [нрзб] либо [нрзб] протчи ради случившихся ему обстоятельств в сим преписанного пятого пункта: потому до полугодоваго времени определено быть. К сей капитуляции танцмейстер Андрей Нестеров руку приложил.

[Подпись лица от корпуса неразборчива, от фразы «к сей капитуляции» почерк меняется].

Документ 12. Записка о Нестерове // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 3.

№ 984 получен сентября 7 дня 1754.

Ваше высокоблагородие, подали мне доношение и требуете о явившемся танцмейстере о приятии для обучения кадет резолюции, а понеже при Шляхетном Кадетном корпусе находитца танцмейстера Андрей Нестеров и [нрзб] него имеется учеников, которые уже в состоянии идрих обучать, того ради исполнение ваше высокоблагородие у одного танцмейстера Нестерова, что он в обучении кадетов танцованию одних учениками справитца, может взять письменное известие, которое при репорте представить по мне в немедленное время.

Вашего благородия охотный слуга [нрзб].

Сентября 7 дня 1754 года.

Г. Фонзихейму.

Документ 13. Записка о солдатских учениках // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 4–4об.

По журналу сентября 9 дня 1754 года.

Его сиятельству Высокорожденному высокопревосходительству господину действительно тайному советнику сенатору Ея Императорского Величества, действительному камергеру Шляхетного Кадетного корпуса [нрзб] любого Россейского ордена [нрзб] князю Борису Григорьевичу Юсупову.

Покорнейший репорт.

Во исполнение вашего сиятельства ордера полученного мною сего сентября 7 нисходящего при Шляхетном Кадетном корпусе танцмейстера Андрея Нестерова, что он в обучении кадетом танцованию один с учениками исправляется. Может ли он канцелярия одного корпуса в присутствии старшива на ето, хотя объявляет яко в оном обучении поправити может, но напротив того шлет вашему сиятельству покорнейше донос. Ежели оной Нестеров находящимся при нем ученикам [нрзб], только еще двое на танцбодене для показывания начального употребляются, оставлены будет [нрзб], то оное обучение [нрзб] исправность, что упущения не было происходить он Нестеров не в состоянии будет потому, что в том учении ундер офицеров [нрзб] бывает по нема. Ему [нрзб], а он Нестеров [нрзб] не пришед, ибо почти всякой неделе репорт чувствует себя от некоторые дни боль-

ной, не бывает обедного, хотя упоминается. Ученики на танцбодене упражняются, то его они [нрзб] танцевального научения совершенно еще не знают, [нрзб] все кадеты аванзальной стоя просто и знамение [нрзб] кадетам позитур показывать некому. Его ради необходимо потребно иметь при оном Шляхетном Кадетном корпусе еще другого танцмейстера, дабы возможно было его обучение больше вышеписанного [нрзб] кадетов [нрзб] употребить. Это обучение могло всегда производить с надлежащим успехом.

Крепи Р. Рамзихгалия.

Сентября 10 дня 1754 года

[нрзб]

Документ 14. Записка о Нестерове // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 5.

№ 1004 Получено сентября 14 д 1754

Высокоблагородный и высокопочтенный тово Шляхетного Кадетного корпуса [нрзб].

При Шляхетном Кадетном корпусе находится ныне один танцмейстер Нестеров, который с учениками своими в обучении кадет наставлятца, хотя и обещает точию ваше высокоблагородие репортом, и оный не представляет: что он за прописываемом в том репорте резонами обучение кадет один без упущения производить будет не в состоянии, и для того требует определения еще другого подобного танцмейстера. А понеже преподает в вашего высокоблагородия представлена ко мне французского уроженца города Турса Николая Николаева сына Пелина челобитная, которой прося до представлении ево в Кадетной корпус в танцмейстеру за жалование по триста рублей в год. Потребно с ним заключить на четыре года капитуляцию. Того ради тогда показанной француз Пелин оттуда, где оный обретається, получить апшит, то тогда изволите ваше высокоблагородие ево Пелина принять в Кадетского корпуса в танцмейстеры и заключить с ним на четыре года капитуляцию на таких кондициях, как с прежними танцмейстерами заключено было, а жалования ему производить по триста рублей в год, и по исполнении меня рапортовать.

Вашего высокоблагородия слуга [нрзб] Сентября 14 дня

Документ 15.⁶⁴⁰ Аттестат Андрея Нестерова солдатским детям от 16 февраля 1754 года // Аттестаты о науках находящихся при Шляхетном Сухопутном корпусе учеников

⁶⁴⁰ Опубликовано: *Еремينا-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 138–143.

фехтовальных танцевальных. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2641. Л. 3.

Аттестат

О находящихся у меня в обучении танцевального искусства учениках объявляю- щий, что оныя, с определения их в то учение, что изучили и данное в том знание имеют и ето о понятии и прилежности оных и о успехе впредь замечается февраля 16 дня 1754 года.

Имена и прозва- ния и когда в обучение опре- делены	Знание того чему оные обу- чались и ныне обучается	Какое они в обу- ченном и ныне обучающемся знание имеет	Что о понятии и прилежности и о ус- пехе оных впредь заключается
Дмитрий Волков 750 года июля 30 дня	Обучился танцевать мино- вет и лабретань и некото- рые разные па	Очень хорошо	Понятие имеет хо- рошее, и впредь на- дежда есть
Егор Головачев 750 года июля 30 дня	Обучился танцевать мино- вет и лабретань и некото- рые разные па	Хорошо	Понятие имеет по- средственное, а впредь надежда есть
Еким Карпачев 750 года июля 30 дня	Обучился танцевать мино- вет и обучается лабретань и некоторые разные па	Нарочито	Понятие имеет по- средственное, а впредь надежда есть
Петр Скорняков 751 года июня 10 дня	Танцует миновет	Нарочито	Понятие имеет по- средственное а впредь надежда есть
Никифор Мар- келов 752 года декабря 29 дня	Зачинает танцовать мино- вет	Хорошо	Понятие имеет по- средственное а впредь надежда есть
Илья Матвеев 753 года августа 13 дня	Зачинает танцовать мино- вет	Посредственно	Понятие имеет ху- дое а впредь надеж- да есть

Танцмейстер Андрей Нестеров

Документ 16. Доношение от октября 22 дня 1754 года // О прибавлении находящимся при Корпусе. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2653. Л. 1–1об.

Его сиятельству

По титуле

Покорнейше доношу

При Шляхетном Кадетном корпусе находятца ученики фехтовальные Михайла Арбузов, Семен Копьев, Никифор Полетаев, Никита Ситников, того четыре. Танцовальные Дмитрий Волков, Егор Головачев, Яким Корпачев, Петр Скорняков, Никифор Маркелов, Илья Матвеев, а того шесть, всего десять член.

Той пищей удовольствуются оставаем о надеже трапезе, денежного жалования, производящих каждому по три рубли в год да мундир, белье и обувь дается по годно [нрзб] чего при сем покорнейше прилагаю ведомости и понеже оные ученики под приложенный аттестат фехтмейстера Фишера и танцмейстера Нестерова коле явствует в той [нрзб] некоторое знание имеют, почему и оные и подающие и в помощь при обучении кадетов в фехтовании Арбузов и Копьев на фехтбодене, танцование Волков, Головачев и Корпачев на танцбодене употребляюца.

Того ради не повелено ли будет оных учеников для лучшего и [нрзб] какие поощрение к прежнему три рублевому окладу учини прибавку фехтовальному Арбузову двенадцать, Копьеву десять, Полетаеву, Шитникову по три рубли, танцовальным Волкову девять, Головачеву семь, Корпачеву пять рублей, Скорнякову, Маркелову по три рубли, и всем им фехтовальным и танцовальным строить платье зеленого толстого чина. А танцевального ученика Матвеева за неспособность и по надобе определить в щетную экспедицию для обучения письму, дабы одного по обучении наиме [нрзб]. Определи вместо ево в танцовальные ученики [нрзб] другога. А на все оное покорнейше прошу Вашего Сиятельства повелительной резолюции.

Преп [нрзб] А. Ф. Фонзечем

Октябрь 22 дня 1754 года

Подано его ходатайство 1ого [нрзб]

Документ 17. Ведомость получения одежды и обуви фехтовальными и танцевальными учениками // О прибавлении находящимся при Корпусе. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2653. Л. 2.

Ведомость

Находящимся при Шляхетном Кадетском Корпусе фехтовальным и танцовальным ученикам как [нрзб]⁶⁴¹

Дмитрию Волкову	Кафтаны, камзолы и штаны	Янже дается поизносие тан-
Егору Головачеву	зеленого чина з гарченными	цовальные башмаки по

⁶⁴¹ Фехтовальные ученики, упомянутые в документе, здесь пропущены.

Екиму Корпачеву (оные пред другими лучше обучены, их употребляют для обучения кадет)	пуговицы и с полатное ста- медь.	6 пар. Чулок нитяных по 6 пар. Поднямов [нрзб] заноше- ным штанам.
Петру Скорнякову Никифору Маркелову Илье Матвееву	Кафтаны сермяжного чина, а них обшлага боряные [нрзб]. Затем рубашек з гастчинами по 4. Башмаков чулок шерстяных по 1 паре, шляп по 1.	По 2 пары перчаток локо- вых.

Ефрем [нрзб] Октября 22 дня 1754 года

Документ 18.⁶⁴² *Аттестат Андрея Нестерова «солдатским детям» от 21 октября 1754 года // О прибавлении находящимся при Корпусе. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2653. Л. 5.*

Аттестат

О находящихся у меня во учении танцовального искусства учеников [нрзб], что оныя со определенныя их в то учение, что изучили, знатное в том знание имеют и что о понятия и прилежность оных и о успехе впредь заключается.

Имена и прозвания и когда в обучение определены	Знание того чему оныя обучались и ныне обучается	Какое они в обученном и ныне обучающемся знании имеет	Что о понятии и прилежности и о успехе оных впредь заключается
Дмитрий Волков определен 750 года июля 30 дня	Танцует миновет лабретань и контреданц	Очин хорошо	Прилежен и впредь надежда есть
Егор Головачев определен 750 года июля 30 дня	Танцует миновет лабретань	Хорошо	Прилежен и впредь надежда есть
Еким Карпачев определен 750 года июля 30 дня	Танцует миновет начинает лабретань	Нарочито	Прилежен и впредь надежда есть

⁶⁴² Опубликовано: *Еремина-Соленикова Е. В.* Подготовка танцмейстеров в России в XVIII веке: Опыт Сухопутного Шляхетного корпуса // Педагогика искусства. 2021. № 1. С. 143.

Петр Скорняков определен 751 года июня 10 дня	Танцует миновет	Посредственно	Прилежен и впредь надежда есть
Никифор Маркелов определен 752 года декабря 29 дня	Танцует миновет	Посредственно	Прилежен и впредь надежда есть
Илья Матвеев оп- ределен 753 года августа 13 дня	Зачинает минавет тан- цевать	Худо	Понятье не имеет и впредь надежды нет

Октября 21 дня 1754 года

Танцмейстер Андрей Нестеров

*Документ 19. Перевод⁶⁴³ записки Пелина об обучении солдатских детей // Дело о танц-
мейстере Пелине. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2957. Л. 6.*

Обязуюсь я обучить четыре человека из малолетняя учеников танцовать, и приве-
сти их до того что оные совершенно знали танцовать как миновет, Полской, контр танец
так и сами обучать могли реченные трех рокове танцам стоим договором что из оных мне
дать таки которья к такому учению надлежащих склонность имели: за что за каждого
[нрзб] по сту рублей договорной цены получить имею.

Помянутым ученикам жителство иметь со мной вместе а обучатся ходить во фран-
цуской плас дабы оне говоря всягда со мною со временем во оном совершенства достиг-
нуть могли.

Покоя для меня дать такие в которых бы по обучении тех [нрзб] способными было
зало, дабы мне в неукоснительно времени, как оттого собственной мой интерес завясят,
можно их обучить, напереж же взачет помянутой суммы выдать мне денег сто рублей.

*Документ 20. Распоряжения о Путилове от Декабря 22 дня 1754 года // О прибавлении
находящимся при Корпусе. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2653. Л. 11.*

По журналу от декабря 20 дня 1754 года.

Благородный господин капитан.

Сего декабря 20 дня по указу Ея Императорского Величества канцелярия Шляхет-
наго Кадетскаго корпуса промемории Санкт Питербурском гарнизонах канцелярия при
которого принят по определению в танцовальные ученики на место выключенного их

⁶⁴³ Оригинал находится в том же деле: Записка об учениках 31 декабря 1758 (л. 5–5об).

оных за непонятием Ильи Матвеева выбранного танцмейстером Нестеровым из Санкт-Петербургской гарнизонной школы малолетния Федор Путилов. Приказали оногo Путилова в танцовальные ученики определить и оным прежнягo определения сверх танцовальнoгo удручения научать обучать, мундиром обувь [нрзб] содержать с прошения его брать его танцовальными ученики на строение мундира чина прочагo и сколько потребно отпустить [нрзб] требованию сержанту Арзамцову. А по построении отдать его Путилову с прошения в одно время. [нрзб], денежного жалования производить ему Путилову с [нрзб] в корпусе сего декабря с 14 по три рубли в год.⁶⁴⁴

Декабря 22 дня 1754 года

Документ 21. Доношение полковника Эонзихена о ситуации с танцмейстерами // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Финцента. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2113. Л. 5–5об.

Его светлости высокопревосходительному господину генералу фехт и цехтмейстеру Ея Императорскаго Величества генералу адъютанту и ордена [нрзб] Александра кавалеру князю Василию Аникитичу Репнину.

Покорнейшее доношение.

По штату Кадетскаго корпуса положено быть танцейстером, ундер танцмейстером четыре человека а жалования на них годом суммы 650. Ныне же в то число обретайтца токмо один танцмейстер Франц Финцент которого по ордеру вашей светлости, а по его желанию велено от корпуса с абшидом уволить. Понеже заключенной с ним капитуляции термин вышел сего сентября 4 дня, поданною на Превысочайшее Ея Императорскаго Величества Имя челобитного саксонец танцмейстер Фридрих Велман объявляет, что он напред сего быв на при учреждении на французском в Нане театре танцовании, так в Гановере при королевском дворе и при обучении пажей придворным танцмейстером. А ныне имеет желание быть в [нрзб] Ея Императорскаго Величества службе при Шляхетном Кадетском корпусе танцмейстером три года с тем, ежели ему определено будет Ея Императорскаго Величества денежнаго жалования в каждой год по 400. Да сверх того казенная квартира и протчее допол [нрзб], какое и [нрзб] донныне большинство танцмейстеров получали и [нрзб] дабы ево [нрзб] в Кадетском корпусе принять, а в том с ним заключить капитуляцию, а о том что он при вышеупомянутых своих был и на себя в тоем [нрзб], а в протчем содержал данных ему в засвидетельствованнейше в сего. Того от находящегося при полномощном аглинскаго двора после [нрзб] секретаря Шопарта оригиналом атестате

⁶⁴⁴ Далее информация, что и кому приказано сделать в связи с этим распоряжением.

при оной челобитной сообщил.

А понеже как усмотрено, что за умножением во обучении танцованию кадетов в одному танцмейстеру исправница почти невозможно, причем признаваетца, что и вышеупомянутый прежний танцмейстер Финцент за немалого в том трудностию более службы своей при Корпусе продолжать не пожелал.

Очень вашей светлости покорнейше пре [нрзб] аще вышеписанного сообщенного от него Велмана [нрзб] секретаря Шопарта атестата точную копию пре сем приложа, и как о приеме онаго танцмейстера Велмана в Кадетской корпус на предписанных кондициях, так во отвращение помянутой во исправном таком бых кадетов обучении трудности, несоиволе [нрзб] будет в помощь ко оному в нове явившемуся танцмейстеру и прежняго танцмейстера Финцента приговорить, дабы он ко обучению танцевания, хотя со уменьшением часов, ежели паче чаяния либо на прежнем жаловании не пожелает, то хотя и с некоторою прибавкою по прежнему при корпусе остался. Покорнейше прошу вашей светлости высокой резолюции ан не при Санкт Питербурхе из неопределенных в службе [нрзб] танцмейстеров не находитца, ежели же до таковых [нрзб] выбывших то немалое жалование об [нрзб] неуповително о том же такое бых бес проездных денег и получить в никак не наде [нрзб].

Крепил подполковник Эонзихен.

Сентября 4 дня 1747 года.

Послано чрез почту в Ригу сентября 5 дня.

Документ 22. Челобитная Финцента, подана 25 сентября 1747 года // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Финцента. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2113. Л. 10–10об.

№ 916 Подана Сентября 25 1747.

Всепресветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Елизавета Петровна, Самодержица Всероссийская Государыня Всемиловитивейшая.

Бьет челом танцмейстер Франц Йозеф Финцент, о чем тому и будут пункты:

1. Минувшего июля 10 дня сего 1747 года, поданн[нрзб] нижайший, на Всевысочайшее Вашего Императорского Величества имя, канцелярии Шляхетнаго Кадетскаго корпуса челобитной просил о увольнении меня нижайшего из вон от славной Вашего Императорского Величества службы от Шляхенаго Кадетскаго корпуса. Ста [нрзб], что [нрзб] онаго моего прошения я [нрзб] быть уволен чрез полгода, дабы чрез то я послание моему куда следовало мог отправиться зимним временем.

2. Ан не по резолюции его светлости господина генерала фехтмейстера, кавалера князя Репнина в помянутый Кадетской корпус принят танцмейстером Фридрих Велман, с

провозглашением ему годового жалования четырех сот рублей, который ко оправлению своей должности уже [нрзб] вступил, а я нижайший онаго корпуса [нрзб].

3. А понеже я прежде мое намерение изменил, желаю при помянутом Шляхетном Кадетном корпусе в службе Вашего Императорского Величества по прежнему остаться, ежели мне [нрзб] мое уже бывшей при том корпусе сем явится служба учинена будет милостива денежного жалования прибавити, три года.

Дабы Высочайшим Вашего Императорского Величества таво повелено было, ежели я при оном корпусе более быть потребен, то сочинение в денежном жалование милостивейше прибавити, меня нижайшего принять, [нрзб] надлежаще со мною заключить капитуляцию, как ежели я при оном корпусе более быть ненадобен, то хотя вышепомянутыя шесть месяцев мне в службе Вашего Императорского Величества при оном корпусе быть определено жалование Всемилоостивейше дополнить.

Всемилоостивейшая Государыня, прошу Вашего Императорского Величества, о чем мое прошение принять, сентября ... дня 1747 года.

Frantz Joseph Vincent

Dant meister

Документ 23. Копия апшида Финцента // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Финцента. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2113. Л. 18.

Копия⁶⁴⁵

По указу Ея Величества Государыни Императрицы Елисавет Петровны, Самодержицы Всероссийской и прочия, и прочия, и прочия.

Объявитель сего эльзасской уроженец Франц Иозеф Финцент, которой [нрзб] Ея Императорского Величества в российской службе при Шляхетном Кадетном корпусе танцмейстером прошлого 1740 года октября с 10 дня находился [нрзб]. При оном корпусе бытность поступал себя содержал так надо честному и доброму [нрзб] надлежит [нрзб]. От того Кадетскаго Корпуса уволен [нрзб]. Дан ему апшид [нрзб] приложением обыкновенныя моя печати [нрзб] октября 23 дня 1747 года.

Подлинного подписано

Князь Василий Репнин

Печать

Ея Императорского Величества Государыни нашей фехт яхтмейстер генерал [нрзб], кавалер [нрзб].

⁶⁴⁵ На копии есть расписка Финцента в получении апшида — Vincent 3 novembre 1747.

Документ 24. Экстракт о выдаче абшида и выплате денег Финценту // Дело об увольнении из корпуса танцмейстера Финцента. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2113. Л. 22–22об–23.

Экстракт

По штату Кадетского корпуса положено быть танцмейстеров, унтер танцмейстеров четыре чина жалования на годовые суммы 650 рублей.

В то число обретался токмо один танцмейстер Франц Финцент за жалование по 300 рублей, над которым окладу в даче сего 747 года сентября по 1 число.

А того 747 года июля 30 дня в присланном от его светлости господина генерала фехт цейхимейстера и кавалера князя Василия Аникитича Репнина ордере между прочим предложено танцмейстера Франца Финцента уволить, а на его место другога выписать.

Сентября 18 дня по резолюции канцелярии Кадетского корпуса велено сие ордеров его светлости саксонского уроженца танцмейстера Фридриха Веллмана в положенное по штату Кадетского корпуса число причинить произведением денежного жалования совокупления к обучению, а прежнего танцмейстера Финцента из корпуса исключить, о том штатному правлению послать ордер, которой того сентября 22 числа и послан подлежащая. Его абшид заготов предстать его светлости к подписанию [нрзб] оной резолюции, а по ордеру его светлости на представление от канцелярии Кадетского корпуса при поданном минувшаго октября 16 числа в его светлости репорте [нрзб], что танцмейстеру Финценту прибавки жалования учинено не будет объявлено. [нрзб] прежнего остатца при Кадетском корпусе он не пожелал. [нрзб] ево онога корпуса надлежащий абшид для подписания его светлости отправлен.

Октября 30 дня по определению канцелярии Кадетского корпуса, а по ордеру его [нрзб], при котором прислан ему Финценту за подписанием руки его светлости абшид велено оной абшид оставя канцелярии точную копию ему Финценту отдать с росписью, которой ему и отдан сего ноября 3 дня.

Того ноября 3 числа репортом от штатного правления представлено, что вышеупомянутый танцмейстер Финцент корпуса исключен, а на его место причислен танцмейстером саксонец Фридрих Велман сентября 22 числа.

И ежели повелено будет ему Финценту [нрзб] денежное жалование выдать по день исключения из корпуса, что имеет быть сентября с 1 по 22 число из годового окладу 300 рублей полного на 21 день 14 рублей 50 копеек.

В счету того:

В медикамент по 1 1/2 копейки от рубля 26 1/2 копеек.

В гошпиталь в [нрзб] 17 1/2 копеек.

Итого 44 копейки.

Затем в дачю 17 рублей 6 копеек.

Гаврила Голенщиков.

[нрзб]

Документ 25. Копия Распоряжения о приеме на работу Финцента от 31 июля 1750 // О увольнении танцмейстера Велмана. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2299. Л. 8.

В журнале канцелярии шляхетного кадетского корпуса июля 31 дня 750 года записано.

По ордеру его сиятельства господина действительного тайного советника сенатора Шляхетнаго Кадетнаго корпуса главного директора [нрзб] князя Бориса Григорьевича Юсупова, писаному сего июля 31, по которому велено бывшего при Кадетном корпусе танцмейстера Финцента определить при Кадетном корпусе танцевальным мастером по прежнему.

Приказали:

Находящемуся ныне при том корпусе танцмейстеру Велману при обучении кадетов быть будущего августа по 1 число в того числа по желанию его [нрзб] уволить со [нрзб] аттестата. 4 числа в обучение вступить танцмейстеру Финценту, которому [нрзб] Велман. И Финценту канцелярии в присутствии объявить, что учтено, а штатному управлению ото [нрзб] из оных единого [нрзб] свыше означенного числа послать ордер о увольнении реченного Велмана, учиня надлежащий для подписания. Подать при репорте его сиятельству. [нрзб] Финцентом заключить капитуляцию.

Документ 26. Записка о капитуляции с Финцентом // О увольнении танцмейстера Велмана. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2299. Л. 13–13об.

1750 года августа 25 дня в канцелярии Шляхетного Кадетного корпуса по сим ордеру его сиятельства господина действительного тайного советника сенатора Ея Императорского Величества действительного камергера Шляхетного Кадетного корпуса и Ладожского канала главного директора и кавалера князя Бориса Григорьевича Юсупова заключена сия капитуляция с эльзаским уроженцем танцмейстером Франц Иозеф Финцентом в том, что 1) в [нрзб] Ея Императорского Величества службе при Кадетском корпусе быть ему со определения ево во оной корпус то есть сего 750 года с числа с 4 числа и впредь три года. С получением Ея Императорского Величества денежного жалованья впредь до усмотрения по триста рублей на год. С обыкновенным ис того по указу в меди-

камент и в гошпиталь вычетом, 2) для его в том корпусе жития дать ему казенную квартиру, и во время какой либо приключившейся ему болезни ползовать его казенными медикаментами, 3) во время бытности ево при том корпусе в службе обучать ему танцеванию как ундер офицеров так и кадетов на учрежденном при том корпусе танцбодене в каждой недели по шестнатцати часов со удобным основанием и наилучшими манерами, с крайним прилежанием, 4) а напротив того, ежели он Финцент во определенные при обучении в классах часы когда либо не будет и законны о таком получить причины не покажет, то за таковыя прогулныя часы иметь у него вычитано быть из жалованья. Против того почему и у протчих учителей вычитаемое, 5) ежели же он Финцент далее [нрзб] упомянутого о бытии при том корпусе термина служить не пожелает, то о том объявить ему в канцелярии Кадетнаго корпуса писменно за полгода до оногo термина, в том разумении, дабы о прииске на его место другаго танцмейстера можно было заблаговремя учинить надлежащее определение, когда потому что на его место хотя в некоторых того полугодоваго времени месяца приискан будет, то по заключении с таковым обыкновенной капитуляции оногo Финцента в сей службе уволить, 6) напротив сего ежели по каким либо обстоятельствам и он Финцент при Кадетском корпусе более непотребуетца, то равным образом и ему имеет от Канцелярии того корпуса завремянно объявлено, по оному объявлению потому при отпращивании своей должности на приискивание себе другой службы или на исправление к его куда либо отъезду протчих ради случившихся ему обстоятельств в сем предписанного 5 пункта потому дополугодоваго времени определено быть.

Franz Joseff Vincent dansmeister.

Документ 27. Рапорт о смерти Финцента // Дело об умершем танцмейстере Финценте. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2619. Л. 4.

Высокоблагородныя и высокопочтенныя господин Шляхетнаго Кадетнаго корпуса подполковник.

Присланным ко мне от вашего высокоблагородия рапортом представлено, что находящийся при Шляхетном Кадетном корпусе танцмейстер Иосиф Финцент сего апреля 8 числа а по [нрзб] волею Божиею умре, и запрописанным в том вашем рапорте резонами о преискании на место ево из желающих другаго танцмейстера требуете резолюция. Того ради изволите, ваше высокоблагородие, приискать из канцелярии Шляхетнаго Кадетскаго корпуса в канцелярию Академии Наук о припечатании в Санкт Петербургских Ведомостях сообщить, что кто из танцмейстеров пожелает при Кадетском корпусе определица, оные являлись в оной Кадетский канцелярии; иногда кто из оных в тоя Канцелярии явились, то тех в танцовании освидетельствовать, и ежеля кто из них в танцмейстерском зва-

нии быть справно может, то учиня с ним договор, и за какую он цену служа при корпусе пожелает, знаниях надлежащих об оном мне представить сомнением.

Вашего высокоблагородия охотный слуга [нрзб]

Москва

Апреля 18 дня 1754 года

Г. Розихгейм

Документ 28. Ордер на выдачу вдове Финцента денег от 14 мая 1754 // Дело об умершем танцмейстере Финценте. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2619. Л. 16.

По указу ея императорского величества канцелярия Шляхетнаго Кадетного Корпуса слушала доношение умершего Кадетного Корпуса танцмейстера Финцента жены его вдовы Марьи Финцентовой [нрзб] приказали заслуженное оным мужем ее денежное содержание из годового по штату оклада трехсот рублей генваря сг по день снять апреля по 8 число сего 754 года, итого на три месяца и семь дней по оному восемьдесят рублей восемьдесят три копейки [нрзб], из этого медикамент по полоторы копейки 6 рубля, одного рубля двадцати одной копейки сполшное, в гошпиталь по лечение осемдесять одной копейки. Того двух рублей двух копеек с полтинуую, подлежащее вдове его семьдесят восемь рублей восемьдесят копеек с половиной; в силу адмиралтейского регламента первой главы 44 пункта выдать [нрзб] Кадетского Корпуса решено вдове Финцентовой записать [нрзб].

Мая 14 дня 1754 года

Егор Панов

Федор Андошгет

Й. фон Вихгейм по сему определению ордер выдан [нрзб]

Документ 29. Прошение Пелина о зачислении в корпус. Сентябрь 1754 // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 1–1об.

Всепресветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Елисавета Петровна Самодержица Всероссийская Всемиловитивейшая.

Бьет челом французской уроженец города Турса Николай Николаев сын Пелин, о том следуют пункты.

1. Обретаюсь я, нижеимянованный, в службе при дворе Вашего Императорского Величества, помянутому отголе по прошению имею абшидом быть уволен.

2. Ант уведомился, что при Шляхетном Кадетном корпусе имеетца танцмейстерная ваканция, на которой, ежели годового жалования определено будет по триста рублей, оп-

ределитца желаю. В том капитуляцию на четыре года на тех кондициях, кои с протчими обретающимися при том корпусе танцмейстерами заключаются, заключен имею. И дабы Высочайшего Вашего Императорского Величества указом повелено мне именнованного в означенной Шляхетный корпус танцмейстером с жалованием триста рублей принять и в том заключить капитуляцию.

Всемиловнейшая Государыня, прошу Вашего Императорского Величества о сем моем прошении решение учинить Сентября ... дня 1754 года, и поданию надлежит в канцелярию Шляхетного Кадетного корпуса.

Прошение писал оной же канцелярист понеже Матвей Часовников, и той челобитной подписана рука приложенная оным танцмейстером Пелиным.

Nicolas Peslin.

Документ 30. Записка о штате Кадетского корпуса от 5 сентября 1754 // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 2–2об.

Подана сентябрь 3 дня.

Его сиятельству по титулам.

Покорнейшее доношение.

По штату Шляхетного Кадетного корпуса положено быть: танцмейстеру одному, ундеру танцмейстеру одну, танцмейстерам которые фортанцоры прозываются два, им жалования: танцмейстеру триста; ундеру танцмейстеру сто пятьдесят, танцмейстерам по сту, всего годовой суммы шесть сотен пятьдесят рублей. В то число обретаются: танцмейстер Андрей Нестеров з жалованием по триста по пятидесяти рублей, другой находящийся танцмейстер Финцент, по ему жалования производилось по триста рублей, волю Божию сего 754 года апреля 8 числа умре, и наместо его никою еще не определено. Сего сентября 3 дня находящейся при дворе Ея Императорского Величества [нрзб] Николаи Пелина, поданного в канцелярию Кадетского корпуса на Высочайше Ея Императорского Величества Имя челобитную, просится об определении его в Кадетной корпус танцмейстером, того ради оную поданного от него Пелина челобитную на высокое вашего сиятельства разрешение покорнейше при сем прилагаю.

Крепил Р. Розингейм.

Сентября 5 дня 1754 года.

Подано его сиятельству того числа.

Документ 31. Записка от Шарля Сереньи о работе Пелина (перевод записки на французском, находящейся в том же деле) // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пе-

лина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 7.

Перевод

Сему прошению господина Пелина и приятия его в Кадетской корпус танцевальным мастером, уволен его ото всех должностей, которые он имел, и имеет бы моего на театре, навсегда, так что и он сам с [нрзб] о тех требованиях на означенной театре навсегда, и сеи начать ему с обеих [нрзб] с 1 октября в силу сего и пописание нами копии сего контракта, в Санктпетербурх, 17 сентября 1754 года.

Уполномоченные Шарл Сереньи.

Переведено с французского сержанта Авраама Волковым.

14 сентября.

Документ 32. Запись в журнале о приеме Пелина // Дело об определении в Кадетский корпус Николая Пелина. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2630. Л. 8–8об.

В журнале канцелярии Шляхетного Кадетного корпуса сентября 17 дня 1754 года записано.

По ордеру его сиятельства господина действительного тайного советника сенатора действительного камергера Шляхетного Кадетного корпуса [нрзб] генерала главного директора по обоим российским орденом кавалера князя Бориса Григориевича Юсупова по им велено по челобитной французского уроженца города Турса Николая Пелина, [нрзб] они оттуда [нрзб] обретается получил абшит, то тогда его Пелина принять в Кадетный корпус в танцмейстеры и заключить на четыре года капитуляцию на таких кондициях как с прочими танцмейстерами заключено было. Жалование ему производить по триста рублей в год, а сего числа реченый Пелин в канцелярии Кадетного корпуса объявил письмо, данное ему двора Ея Императорского Величества французской комедии [нрзб] Шарля де Сереньи, в коем показано, что он Пелин от той комедии будущего октября 1 числа увольняется. Приказали онога француза Пелина с расположением объявленного жалования в Кадетный корпус в танцмейстер показанного октября 3, которого велено ему во обозначение вступить при чаеной в верности службы по указу привести к присяге, которому штатному правлению то слать ордеру, сего господину юстиции советнику Фозгейму для [нрзб]. В канцелярии дать знать событий ему Пелину в службе Ея Императорского Величества при сем Кадетном корпусе танцмейстером того октября с 3 числа четыре года в силе ордера его сиятельства заключить капитуляции.

Подлинная журнала записка 3 [нрзб] господина присутствующих в канцелярии Кадетного корпуса.

Документ 33. Челобитная от Пелина // Дело о танцмейстере Пелине. РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Ед. хр. 2957. Л. 1–1об.

Всесветлейшая Державнейшая Великая Государыня Императрица Елисавет Петровна Самодержица Всероссийская Государыня Всемилостивейшая.

Бьет челом Шляхетного Кадетнаго корпуса танцовальный мастер Николая Пелен, о чем тому следуют пункты:

1. Прошлого 1754 года октября 1 дня по желанию моему определен я низжайший вышеупоминаемом Шляхетном Кадетном корпусе для обучения ундер офицером и кадетом танцованию, и заключена была со мной капитуляция на четыре года, з жалованием по триста рублей в год, чему те ундер офицером и кадетом обучал и ныне обучаю старанием моим учение и прилежностью, которой капитуляция уже и термин минул сего октября 1 числа.

2. Ныне я низжайший еще желаю остаться при оном корпусе для обучения выше предписанных ундер офицеров и на этом заключить вновь капитуляцию на четыре года, с прибавленною мне низжайшему хлопотания и ныне получаемому годового оклада тремстам рублей и зданное мне казенной квартиры.

И дабы Высочайшего Императорского Величества указом повелено было со мною низжайшим заключить снова капитуляцию на четыре года, и при нижеполучаемому годовому жалованию тремстам рублям прибавить ста рублей и дать казенную квартиру

Всемилостивейшая Государыня, прошу Вашего Императорского Величества о сем моем прошении решение учинить. Октября дня 1758 года к поданию надлежит. Поданное прошение писал онаго корпуса экономии писарь Василий Губанов.

cette suplique est signee paо

Nicolas Peslin

Maitre a Dancer