

ФГАОУ ВПО Казанский (Приволжский) федеральный университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Высшая школа искусств имени Салиха Сайдашева
Кафедра музыкального искусства и хореографии

Поклоны и реверансы в историко-бытовых танцах



Казань, 2015

УДК 793.32

Печатается по решению Учебно-методического совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

Биктагиров И.И. Поклоны и реверансы в историко-бытовых танцах: Учебно-методическое пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-хореографических и педагогических специальностей. Казань:К(П)ФУ, 2015. - 59 с.

Рецензенты:

Ф.Ф.Исмагилов – заслуженный деятель искусств РТ, доцент Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета.

Д.В.Мочалов - заслуженный артист РТ, кандидат педагогических наук, доцент Казанского государственного университета культуры и искусств,

В учебно-методическом пособии представлен раздел курса «Историко-бытовые танцы». Раскрыты основные элементы и танцевальные комбинации по историко-бытовым танцам начала XVI- конец XIXв.в. для студентов-хореографов и любителей хореографии, интересующихся старинными танцами.

ВВЕДЕНИЕ

Бытовой танец, как и сценический, неразрывно связан с народными танцевальными источниками, они возникли в связи с увлечением балами светского общества. В ту пору они представляли собой видоизмененные (порой до неузнаваемости) нормами этикета и уклада жизни бытовые народные танцы.

Так, во Франции появляются салонные бранли (простой, двойной, с репризой, веселый), часто объединявшиеся в целые сюиты и составлявшие основу такого вида танцев, как бассдансы (низкие танцы), в Англии — контрдансы (лансье, экосез) и т. д.

В какой степени и в связи, с чем происходит изменение форм этих танцев? Проследить это наиболее убедительно можно на одном из самых распространенных и Западной Европе эпохи Возрождения танце — бранле.

Народный бранль имел несколько вариантов. Основными движениями его были шаги с подскоками и поднятой в сторону ногой (согнутой в колене), повороты, кружения в парах. Сопровождался он весельем, шутками. Исполнялись танцы на поляне, поросшей травой, или на специально выровненной площадке.

Изменив «место жительства», бранль и сам стал неузнаваем. Вместо прыжков — маленькие скользящие шаги, вместо поворотов и кружений — строгие поклоны, вместо шуток — опущенные вниз глаза дам.

Причины, повлиявшие на изменение народных танцев, связаны с укладом общественной жизни, социальной средой, с манерами и нравами, с уровнем культуры исполнителей. Смена поляны на паркет зала привела к необходимости вместо прыжков делать скользящие (низкие) шаги. Различие в костюмах вызвало большую сдержанность и утяжеленность в исполнении движений (шлейф у дам, плащ у кавалеров и т. п.). Это и превратило веселый, полный непосредственности и простоты танец в салонный, чопорный, манерный и галантный.

В разных странах бальные танцы появлялись не одновременно. В России, например, еще в первой половине XVII века не знали других танцев, кроме национальной русской пляски.

Если бытовые народные пляски не фиксировались и передавались из поколения в поколение, так сказать, изустно, то есть «из рук в руки», то с появлением салонных танцев, необходимостью совершенствоваться в мастерстве их исполнения появились учителя, а затем и методические пособия по обучению историческому танцу. В них не только фиксировались элементы танцев, то есть основные рас, но и закреплялись композиционные схемы, что позволило значительно расширить их географию и канонизировать форму.

Сам термин «бальный» часто связывают с названием танцевальных залов, для которых приспособлялись бывшие бильярдные (балл — шар). Думается все же, что более точным следует считать объяснение происхождения термина от однокоренного слова «балет», возникшего от латинского ballo, то есть танцую.

Постепенно сложившись как разновидность бытового танца, бальный — исторический танец не только продолжает испытывать влияние народного (пополняясь все новыми образцами), но и сам влияет на народные формы бытового танца, в какой-то мере организуя его композиции. Так, в свое время (вторая половина XVIII — начало XIX в.) русская сельская пляска получила окраску контрдансовых композиционных схем, и появилась самобытная разновидность русского народного танца — кадрили.

Несмотря на то, что существовала канонизация и общие нормы требований к бальному - историческому танцу, они по-разному исполнялись в разные эпохи и в разных странах. Они всегда ассимилировались исполнителями на основе тех традиций, которые веками складывались в народной хореографии. Так, своеобразно был прочитан известный всей Европе французский менуэт его исполнителями в России. Они внесли в него кантиленность и напевность пластики, присущие русской хореографии.

Почти все танцы сопровождались бесконечными поклонами,

исполнению которых придавалось большое значение, так как они были частью придворного этикета. Французские поклоны делались в правую сторону в отличие от итальянских, исполнявшихся влево. Кавалер снимал шляпу левой рукой - это должно означать, что он приветствует даму от всего сердца. Следует заметить, что танцы Италии и Франции раннего Возрождения мало, чем отличались друг от друга. Сдержанность и подчеркнутость осанки объяснялись во многом покроем придворной одежды: у дам были платья из тяжелой материи с очень длинными шлейфами, у мужчин - кафтаны, трико, обтягивавшие ноги, и узкие башмаки с длинными клювовидными носками. Одежда сковывала свободу движений.

Этикет придворного общества был очень строгим; он регламентировал тончайшие детали поведения. Соблюдение правил этикета считалось обязательным во времена официальных аудиенций, церемоний, придворных прогулок, обедов, ужинов, танцевальных вечеров.

Это привело к тому, что в придворном обществе появляется учитель танцев - преподаватель изящных манер. С особым вниманием относились к исполнению реверансов и поклонов. Они были не только придворным приветствием, но и танцевальными фигурами, которые придавали бальной хореографии черты торжественного величия.

Реверанс - почтительный поклон. Его характер зависел от формы и покроя одежды. Особое внимание в поклоне уделялось умению кавалера обращаться со своим головным убором. Он снимал шляпу перед поклоном и приветствовал даму, делая салют. Класть руку на эфес шпаги, откидывать пелерину, делать самые простые движения и жесты, придворные должны исполнить подчеркнуто и красиво. Величием и строгостью отличались реверансы и поклоны XV века. Перед королем и королевой их делали особенно почтительно и глубоко. Развитие танцевальной техники в XVII веке и изменение покроя ткани придворных костюмов не могло не отразиться на реверансах и поклонах. Поклоны и реверансы исполняются более утонченно и музыкально. Изысканный рисунок рук венчал основные позы танца. Он приобрел особое значение в популярнейшем танце того

времени - менуэте, где изящные движения рук, утонченные поклоны и реверансы придавали всему танцу необычайную галантность.

Историко-бытовой танец в разные периоды истории имел на балу свое смысловое значение, свою интонацию, являясь не только организационным звеном, но и своеобразным выразителем основных идей бального церемониала.

ТЕМА I. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Перед преподавателем историко-бытового танца в вузах стоят очень ответственные задачи: не только развить физический аппарат будущего хореографа – руководителя хореографического коллектива, научить его хорошо двигаться на сцене, но и привить ему навыки учебной и творческой дисциплины. Разумеется, педагог сам должен служить примером дисциплинированности и прежде всего, суметь правильно организовать учебно-педагогический процесс.

Занятия по танцу проводятся в живом, энергичном ритме. Объяснение танцевальных движений, элементов историко-бытового танца, поклонов и реверансов надо излагать в ясной и доступной форме, употребления терминологию по хореографии которые в дальнейшем будущие хореографы применяли на практике.

Преподаватель не только объясняет учащимся танцевальное движение, но и показывает, как надо его исполнять. Необходимо учитывать уровень способностей студентов, не загружать их чересчур сложными движениями, в то же время и, не облегчая доступных упражнений. Хореографу в первую очередь нужны общая пластичность тела, выразительность жеста и артистизм движений.

Учебный материал следует распределить так, чтобы при минимальной затрате времени дать самое необходимое и полезное. Причем надо следить за систематическим переходом от простого к более сложному.

Преподаватель должен внимательно наблюдать за движениями каждого учащегося, предупреждать и исправлять ошибки. При разучивании нового или повторении недостаточно усвоенного танцевального материала всей группе объясняется, как следует исполнять то или иное движение и на что необходимо обратить особое внимание.

В процессе разучивания движений преподаватель указывает отдельным

студентам на их недостатки и делает им короткие направляющие замечания, не останавливая работы всей группы. В конце занятий дается более подробный анализ допущенных ошибок. Педагог должен найти верный подход ко всему коллективу и к каждому учащемуся, внимательно следить за их внешним видом и манерами поведения. Следует с первых же дней указать на разболтанность в походке, напряженность и скованность рук, неумение правильно стоять, сидеть, поклониться и т. д. Необходимо воспитывать у студентов способность к постоянному самоконтролю, который даст им возможность самим исправлять свои недостатки, не всегда заметные в быту, но бросающиеся в глаза на сцене.

В ходе урока надо выявить трудности, которые встречаются у отдельных студентов при освоении танцевального материала, понять, чем они вызваны, и помочь преодолеть их. Необходимо воспитывать в учащихся настойчивость и стремление преодолевать трудности, возникающие перед ними в тех или иных упражнениях, которые им не сразу удаются.

Чтобы повысить успеваемость отстающих, рекомендуется пользоваться помощью наиболее способных студентов. В процессе занятий следует прививать им навыки самостоятельного проведения урока, конечно, под наблюдением педагога. Это может явиться чрезвычайно важным стимулом в работе учащихся, которые на протяжении обучения знакомятся с методикой преподавания историко-бытового танца. Став специалистами, они могли методикой постановки историко-бытовых танцев, особенности исполнения реверансом и поклонов, и показать суть исполняемых танцев тех или иных эпох.

Для каждого упражнения и каждого танца следует заранее подобрать соответствующую музыку. Правильно подобранная музыка имеет большое значение в деле художественного воспитания учащихся, развивает чувство ритма и музыкальный слух.

Очень важно заинтересовать студентов самим творческим процессом, чтобы они уходили с урока с желанием работать и ждали бы следующего дня занятий.

Занятия проводятся один раз в неделю. Продолжительность каждого урока - два академических часа. Учащиеся курса делятся на две группы. Количество студентов в группе не должно превышать двенадцать-пятнадцать человек, причем желательно, чтобы число девушек в каждой группе было одинаковым. Все учащиеся должны пройти врачебный осмотр, и педагогу следует ознакомиться с заключением врача.

На занятия студенты приходят в соответствующей для танца одежде. Для девушек рекомендуются длинные, широкие юбки (что бы они могли во время исполнения историко-бытовых танцевальных движений свободно владели торжественностью и величием изящных манер); для юношей — майки и лосины. Обувь должна быть легкой и мягкой, на кожаной подошве — балетные тапочки, туфли. Для народных и исторических танцев желательно иметь туфли с небольшими каблуками.

ТЕМА II. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИСТОРИКО-БЫТОВЫХ ТАНЦЕВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ -ХОРЕОГРАФОВ

Обучение студентов по историко-бытовому танцу рекомендуется строить по следующему плану: изучение танцевальных элементов историко-бытового танца, простых комбинаций и танцевальных этюдов; развитие координации, пластичности, танцевальности и музыкальности исполнения, первоначальных навыков общения партнеров; приемов вращения, умения выполнять заданный рисунок танца.

1. Постановка корпуса, головы, рук, ног.
2. Позиции рук и ног (в применении к историко-бытовому танцу).
3. Шаги: бытовой, танцевальный (легкий) на различные музыкальные размеры, темпы.
4. Pasdegage.
5. Различные portdebrasна музыкальный размер 4/4, 3/4.
6. Поклон и реверанс на 3/4, 2/4, 4/4.
7. Скользящий шаг (pasglisse) на 2/4, 3/4.

8. Двойной скользящий шаг (paschasse) на 2/4.
9. Боковой повышенный шаг (paseleve).
10. Галоп.
11. Всеформыchasse(I, II, III, IV) иdouble chasse.
12. Pas balance:
 - а) на месте;
 - б) с продвижением вперед и назад;
 - в) с поворотом на 90 и 180 градусов;
 - г) в комбинации с шагами и поклонами.
13. Pas balance - de menuet.
14. Элементы полонеза:
 - а) располонеза;
 - б) располонеза в парах по кругу;
 - в) простейшая композиция полонеза.
15. Pas de basque.
16. Элементы польки:
 - а) распольки на месте вперед и назад , с поворотом на 90 и 180 градусов;
 - б) распольки с продвижением вперед и назад;
 - в) распольки боковое;
 - г) распольки боковое с вращением по кругу (соло);
 - д) простейшие комбинации польки.
17. Pas de grace.
18. Вальс в три pas:
 - а) расвальса по линиям и по кругу с вращением соло в правую и левую стороны;
 - б) расвальса по линиям и по кругу с вращением в парах в правую и левую стороны;
 - в) простейшие комбинации вальса с другими танцевальными элементами (pasbalance, pasdebasque);
 - д) вальсовая дорожка.

ТЕМА III. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Студенты второго курса должны освоить более сложные танцевальные элементы, совершенствование техники и выразительности исполнения, развитие артистичности, умения общаться в паре и ориентироваться в пространстве, изучение новых танцев. Помимо повторения ранее освоенных элементов разучиваются следующие:

1. Вальс - миньон.
2. Вальс в три разв левую сторону.
3. Вальс в два раз.
4. Вальсовая дорожка с вращениями в паре.
5. Вальсовые танцевальные комбинации – усложненные.
6. Усложненные композиции вальса с включением других танцевальных элементов.
7. Галоп:
 - a) С выносом ноги на каблук, носок.
 - b) В паре с хлопками в ладошек.
 - c) Фигуры галопа звездочка, гирлянда.
 - d) С подъемом дам в воздух и переносом со стороны в сторону
8. Элементы исторических танцев XV – XVI веков
 - a) Большие и малые мужские поклоны.
 - b) Женский реверанс.
9. Танцевальные шаги французского танца «buite» (разновидность бранля).
10. Контрданс –pas jete, pas assemble, pas doubles chasse.
 - a) Фигуры «Мельница», квадрат – все движения исполняются сольно, потом в дуэте.

Танцевальные этюды по усмотрению педагога – танцевальные постановки: Бранль, Бурре, Вальс, Контрданс, Салонный галоп, композиции из танцевальных комбинаций историко-бытовых танцев.

ТЕМА IV. УСЛОЖНЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Задачи третьего года обучения - совершенствование пройденного материала, дальнейшее усложнение и отработка техники, танцевальности и выразительности исполнения, овладение новыми танцами, углубление работы над стилем и характером исполнения вольты и контрдансов, начало освоения стиля и характера исполнения движений медленного менуэта, вальс-алеман и польки.

1. Лансье или экосез (на усмотрение педагога).
2. Элементы танцев XVII – XVIII веков:
 - a) поклоны;
 - б) pas menu;
 - в) легкие шаги с остановкой в различные позы;
 - г) pas de zephir;
 - д) pas de bourree(разные варианты);
 - е) различные положения рук соло и в паре.
3. Медленный менуэт.
 - a) Pas менуэта.
 - b) Pas grave.
 - c) Pas chasse с pas menu
4. Вольта – основные pas
 - a) Скользящий широкий шаг.
 - b) Переходные pas по VI позиции
 - c) Дуэтные поддержки.
 - d) Sotte – прыжки для дам.
 - е) Перенос дам по воздуху.
5. Полька по III позиции (усложненная композиция).
 - a) Вращение, по кругу в паре включая движение галопа.
 - b) Парные вращения по кругу.
6. Вальс-алеман (вальс втроем).
 - a) Pas degage в комбинации

- b) Pas des bourree – разные варианты.
 - c) Balance, pas des basque – разные варианты.
 - d) Вращение на полупальцах.
 - e) Особенности положения рук, пластика рук, переплетение рук.
7. Северный хоровод – русский бытовой танец:
- a) основные шаги, ходы
 - b) Основные положения рук

Танцевальные постановки по усмотрению педагога: Вольта, Медленный менуэт, Полька, Вальс-алеман, Северный хоровод, Павана, композиции по усложненным танцевальным элементам историко-бытового танца

ТЕМА V. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАЗВИТИИ АРТИСТИЧНОСТИ И ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ ОБУЩАЮЩИХСЯ

Студентов 4 курса по историко-бытовому танцу надо ввести в направлении развития артистичности, танцевальности, выразительности, углубление творческой работы над стилем и характером исполнения танцев XVI-XIX веков – гавота, скорого менуэта, комбинированного вальса, мазурки, полонеза и развития у студента чувства ансамбля; умения распределять сценическую площадку; знакомство с историческим костюмом и выработка умения носить костюм; использование в танце аксессуаров (шляпа, шпага, веер и т.д.) и выработка умения владеть ими.

Педагог имеет право на создание собственных композиций в рамках программы.

1. Реверанс и поклон - XVII-XIX веков.
2. Гавот (в основе танца прыжки, заноски, вращения и т.д)
 - a) pasdebourree (переходы дам под руку кавалера)
 - b) echappebuttu, jete с «продвижением».
 - c) ptiglissad в паре.

- d) pas de cha.
- e) pas de zephyr (воздушный шаг)
- f) Balance – гавот
- 3. Скорый менуэт:
 - a) мелкий бег дам (с кокетством, вычурно, манерно) .
 - b) разные варианты pas de bourree.
 - c) прыжок jete в паре.
 - d) balance менуэт
- 4. Мазурка:
 - a) pascoure(легкий бег).
 - b) pas gala (парадное па).
 - c) pasboiteux(«хромящее» па).
 - d) coup de talon (голубец).
 - e) pasboiteuxentournant (поворот – закрытый и открытый)
- 5. Полонез (усложненная композиция):
 - a) основной шаг (исполняется помпезно, чинно).
 - b) «Коленоприклонение» кавалеров дамам, целование рук, «ключ» стопой (каблуком), «подкручивание усов» и другие
- 6. Тампет – французский бытовой танец:
 - a) основой шаг с откидыванием ноги в «бочок».
 - b) парные движения с круткой, вращением.

Танцевальные постановки по усмотрению педагога: Гавот. Скорый менуэт. Мазурка. Полонез. Комбинированный вальс. Тампет.

ТЕМА VI. ПОНЯТИЕ "ПОКЛОНЫ" И "РЕВЕРАНСЫ"

«Поклон» означает жест приветствия. Движение, характерное для балльных танцев. Представляет собой знак почтительного отношения партнера и партнерши к публике и друг к другу. Различают поклоны мужские (простой, с салютом, со снятием шляпы и др.) и женские (простой, с переходом, с поворотом под рукой, с реверансом и др.)

Танцевальный поклон, в отличие от бытового, подчинён музыкальному кадансу. В Менуэте или Польке, например, он занимает два такта. На первый такт производится шаг в сторону и приставка, на второй - голова наклоняется и выпрямляется. В Венском Вальсе те же действия растягиваются на четыре такта. В четырёхдольных танцах, в зависимости от темпа музыки, бывает достаточно одного или двух тактов.

При поклоне соблюдают полувыворотные позиции ног и смягченные положения рук. Кавалер может держать руки слегка закруглённо вниз, развернув кисти назад. Если одной рукой он держит руку дамы, то вторую может убрать за спину. При выполнении старинного придворного поклона кавалер должен слегка отвести руки в стороны и склониться очень глубоко, дабы соблюсти симметрию низкому реверансу дамы.

Дама во время поклона, как и при реверансе, руками берётся за боковые складки платья, немного выше коленей. При узком платье руки могут оставаться округлыми, изображая действия с несуществующими складками. Также руки можно сложить ладонь в ладонь на уровне груди, или же они могут быть заняты веером. Если платье снабжено длинным шлейфом, то при поклоне предварительно необходимо откинуть шлейф назад ловким круговым движением ноги. Верхняя часть тела при этом должна оставаться совершенно спокойной.

На соревнованиях по спортивным балльным танцам можно увидеть поклоны, включающие в себя эффектные приёмы - переходы партнёрши с одной стороны партнёра на другую, ловкое верчение под рукой партнёра и

др. Это делается для привлечения внимания и в обычных случаях не имеет смысла. Не следует забывать, что главное в поклоне - демонстрация почтительного отношения танцующих друг к другу, к публике и к танцу.

«Реверанс» это почтительный поклон с глубоким приседанием. Является обязательным элементом европейских придворных танцев и всего придворного этикета.

В Европе эпохи абсолютизма умение выполнять поклоны рассматривалось, как самостоятельное искусство и было обязательным для всех придворных - для мужчин и женщин. По технике исполнения «Реверансы» подразделяли на малые, средние и важные, отличавшиеся друг от друга глубиной приседания и степенью наклона головы. В XIX веке реверанс сильно упростился и большей частью использовался как женское бытовое приветствие в рамках светского общества. В этом же смысле он вошел в бальный этикет XIX века - как вежливый поклон дамы в ответ на поклон кавалера.

«Даже если вы не умеете хорошо танцевать, вам будет в заслугу умение хорошо сделать реверанс», - писал в конце XVII века выдающийся учитель танца Рамо. Справедливое утверждение. В ту пору умение делать реверансы и поклоны свидетельствовало о принадлежности к светскому обществу. Предполагалось - может быть, и не без оснований, - что человек, постигший все тонкости и премудрости светского поведения, принадлежит к тому обществу, в котором нужно уметь легко и свободно раскланиваться. Реверанс был к тому же очень важной составной частью всех танцев XVI - XVII веков, и порой реверансов в них было больше, чем чисто танцевальных движений. Естественно, что изучение основных реверансов продолжалось шесть-семь месяцев, в то время как танцам учились несколько лет.

ТЕМА VII. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ХАРАКТЕРИСТИКА ИСТОРИКО-БЫТОВЫХ ТАНЦЕВ XV —XVI ВЕКОВ

Возникновение и развитие народных танцев Западной Европы так же, как и везде, связано с трудовыми процессами, играми, старинными обрядами и религиозными праздниками.

В каждой местности они имели свои отличительные черты и особенности. Для народных танцев были характерны различные шаги, сочетающиеся с подниманием ног, притопыванием, скачками, покачиванием корпуса и многообразными движениями рук.

Во Франции народный танец, носивший характер общественной игры, в которую могло включаться любое количество участников, носил название «бранль» (французское слово «branler» означает хоровод, а также раскачивание или колебание). Таким образом, само слово «бранль» характеризует не только тип танца, но и одно из его движений — покачивание корпуса. В различных провинциях складывались характерные типы народного бранля, которому обычно присваивалось название по имени места его рождения или по отличительному игровому моменту танца (бранль прачек, где танцующие ударяли в ладоши, вероятно, подражая ударам валька; бранль башмака или копыта, где ударяли ногами о землю; бранль провинции Пуату; бретонский бранль и многие другие). Среди танцующих выбирался ведущий, один из самых веселых и сметливых парней. Он шел впереди, запевая песню, а остальные подхватывали ее припев. За вожакom шли все желающие повеселиться; составляли хороводы, различные цепочки, линии, круги и т. д. Помимо песни танцы сопровождалась игрой на народных инструментах: дудке, тамбурине, свирели, волынке.

Народные танцы, в том числе и французские бранли, проникали на балы и празднества в залы феодальных замков.

Вначале они имели вид хоровода или цепи танцующих, которые двигались за ведущим и подпевали ему. Постепенно народные танцы

перерабатывались, стилизовались соответственно вкусам и требованиям высшего общества.

Отрывистые, тяжелые шаги народного танца стали размеренными и плавными и сочетались с торжественными поклонами и реверансами. Характерные покачивания корпуса и движения рук, связанные в народных танцах с воспроизведением различных трудовых процессов, также подвергались изменениям. Стилизация народного танцевального творчества происходила во Франции, Италии, а также в других странах Западной Европы.

В первой половине XVI века итальянские и французские танцмейстеры, создавая технику танца, обращали особое внимание на стиль исполнения и манеры танцующих. От исполнителя требовалась важная осанка, медленная размеренная поступь, чопорные и детально разработанные взаимные приветствия — поклоны и реверансы. Соблюдение всех этих правил не только в танце, но и в быту считалось признаком благородного происхождения и высокого общественного положения. Все живые непосредственные движения, свойственные народным танцам, считались дурным тоном.

В результате переработки и стилизации народные танцы превратились в прогулочные, торжественные танцы-шествия, лишь отдаленно напоминавшие источник своего происхождения.

Установленному в обществе церемониалу соответствовали и костюмы. С конца XIV и до первой половины XVI века костюм изменился сравнительно мало.

Мужчины носили обтягивающие ноги трико, короткие в виде буфов штаны, короткие камзолы или колет, шляпы с небольшими полями или береты. Знатные феодалы в помещении находились в шляпах. При поклоне их снимали, а затем вновь надевали, перекладывая определенным образом из одной руки в другую. В XV и XVI веках танцевали в шляпе, в плаще и при шпаге, которую имел право носить только дворянин. Плащ снимать не

полагалось; его можно было лишь откинуть с одного плеча. На балы и празднества надевали перчатки, которые снимали перед началом танца. Дамы носили платья с очень длинными шлейфами, доходившими до пяти метров, со множеством падающих сбор и складок, которые закрывали ноги. Туфли были без каблуков, и тяжелая ткань платья оттягивала верхнюю часть корпуса немного назад, из-за чего живот незначительно выдавался вперед. Сложные головные уборы в виде высоких чепцов и шляп также оттягивали голову, придавая всей фигуре рисунок изогнутой линии. Общий стиль костюма был пышный и тяжелый. Он связывал, не давая свободы и легкости движениям.

Дамы, как бы позируя, картинно приподнимали спереди длинные платья, или манерно складывали руки перекрещенными на уровне талии с приподнятыми кистями и опущенными локтями.

В руках у них были нарядные платки и веера. Держаться дамы должны были с достоинством, величаво. Вырабатывалась особая осанка и походка. При этом мелкие шаги считались хорошим тоном.

«Все искусство заключается в гармонии движений, в горделивости ублаживающего себя шага, в развертывании пышности одежды... Глаза не должны выражать надменность и непостоянство и не должны смотреть повсюду, то туда, то сюда. Пусть дама большей частью смотрит вниз, но, не опуская при этом головы на грудь» — писал о правилах поведения дам известный итальянский танцмейстер XV века ГульэлмоЭбрео. Эти же требования повторяет сто лет спустя автор большого трактата о танцах своего времени ТуаноАрбо.

При ходьбе и танцах дама должна была уметь обращаться со шлейфом, который нельзя было поднимать. Его «волочили», а при отходе назад ловко отодвигали ногой. Садиться надо было так, чтобы спина не соприкасалась со спинкой стула или кресла. Шлейф при этом отодвигали ногой в сторону. Он ложился красивыми складками возле ног, которые не должны были быть видны из-под платья. Манеры, правила поведения и весь танцевальный

этикет подвергался строгой регламентации. На празднествах присутствовали особые церемониймейстеры бала, которые указывали, кому надлежит открыть бал, кто и с кем должен танцевать, наблюдали за поведением и движениями танцующих. Отступления от установленного канона считались предосудительными.

Существовали правила, как следует приглашать даму на танец. Приглашали, не обращаясь по имени, а жестом, соединенным с поклоном, перед которым обязательно делали несколько шагов по направлению к даме. При поклоне округлым движением искусно снимали шляпу, не закрывая рукой лица, следя за тем, чтобы изнанка шляпы не была наружу. За первым поклоном делался второй. При прощальных поклонах следовало отходить назад, не поворачиваясь спиной к лицу, которому кланяются. Эти правила были обязательными во всей Европе. В Испании существовали особенно строгие требования к этикету. Поклоны кавалера и реверанс дамы были более низкие и чопорные. В Италии иногда, приглашая на танец, кавалер опускался на колено перед дамой и целовал у нее руку или предлагал цветок. Перед тем как начать танец, кавалер целовал свои пальцы и после этого предлагал даме руку. Дама, также поцеловав свои пальцы, протягивала руку кавалеру.

В Италии поклон делали в левую сторону, снимая шляпу левой рукой, как бы приветствуя даму «со стороны сердца». Во Франции поклон исполнялся в правую сторону. Принимая приглашение, дама выходила несколько вперед и подавала кавалеру руку или обе руки. Кавалер, поддерживал даму за локоть, иногда за кончики пальцев или накладывал свою кисть на кисть руки дамы. Затем, поднимая соединенные руки выше плеч дамы, они направлялись к тому месту, откуда начинался танец. По окончании танца, прежде чем проводить даму на место, кавалер мог поцеловать ее. Для этого он одной рукой обнимал даму за плечо, другой держал ее руку и целовал в щеку.

Придворные танцы делились на бассдансы, то есть «низкие» танцы, в

которых не было прыжков, и ноги почти не поднимались над полом (павана, куранта, алеманда), и на «высокие» танцы, в которых танцующие вертелись (вольта) и прыгали (гальярда). Наибольшую популярность имела гальярда — яркий, живой, с технически сложными прыжками танец, в котором более, чем в других, сохранились народные движения.

В XIV — XV веках итальянские и французские танцмейстеры, и отдельные высокопоставленные любители создают различные разновидности бассдансов, которые исполнялись одной, двумя, тремя парами.

Итальянские бассдансы танцевали в более оживленном темпе, с различными фигурными построениями, в отличие от французских, которые были более просты и торжественны. У итальянцев существовал особый вид бассданса, в котором танцующая пара проходила посередине всего зала. Иногда один кавалер танцевал с двумя дамами, одна дама — с двумя кавалерами (рис. 1) или пять кавалеров танцевали с одной дамой.

Танцующие прохаживались по залу простыми и двойными шагами, чередуя их со взаимными поклонами и реверансами,



Рис. 1

покачиваниями корпуса; удалялись друг от друга, затем опять приближались. Дамы проходили под поднятой рукой кавалера. Затем танцующие подавали друг другу руки и делали повороты вправо и влево на

двойных или простых шагах. Двигались один мимо другого или одна пара проходила между кавалером и дамой другой пары (через vis-a-vis).

Бассдансы составляли как бы небольшую хореографическую композицию, в которой танцующие показывали себя собравшемуся обществу и демонстрировали свое богатство, пышность нарядов и благородство манер.

Наиболее распространенным среди бассдансов был бальный бранль, который отличался от других тем, что был массовым танцем, часто связанным с игровыми моментами. Например, бранль с факелом или со светильником, который танцующие передавали один другому; бранль с жестикуляцией; бранль с поцелуями и многие другие разновидности этого танца.

Бранли XVI века представляли собой переработку и стилизацию различных народных бранлей и явились основой дальнейшего развития бытового танца.

Поклон в танце и поклон в повседневной жизни незначительно отличались друг от друга. Первый зависел от темпа танца, музыкального размера, был подчинен определенной музыкальной фразе и более изыскан во всех своих движениях. Характер бытового поклона зависел прежде всего от того, кто и кому кланяется, отражая ранговые взаимоотношения людей. В придворной обстановке поклон был более торжествен и церемониален. По степени продолжительности поклоны делились на «важные», или «большие», и на «малые» и «полумалые», или «короткие». «Важные» исполнялись очень медленно, «малые» — быстрее.

На уроке студенты учатся делать поклоны правильно по форме. Однако преподаватель должен им объяснить, что характер исполнения поклона может измениться в зависимости от танцевального этюда по расположению танцевальной площадки.

Мужской поклон («важный» , со снятием шляпы)

Музыкальное сопровождение № 1. Музыкальный размер 2/4. Темп медленный.

Исходное положение: ноги в I позиции. Левая рука лежит на эфесе шпаги, правая свободно опущена вниз.

1-й такт

Раз, два. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают шаг правой ногой в правую сторону, поднимая при этом правую руку до уровня плеча (рис. 2).



Рис.2



Рис.3



Рис.4



Рис.5

2-й такт.

Раз, два. Подтягивают левую ногу к правой назад, ставя ее на полупальцы сзади пятки правой ноги. Одновременно округло поднимают правую руку к голове, которая остается неподвижной, и берут шляпу: четыре пальца кладут под борт, а большой палец — на борт шляпы или берета, не закрывая при этом рукой лица. Приподнимают шляпу так, чтобы вначале поднялась ее левая сторона (рис. 3).

3-й такт

Раз. Отводят левую ногу назад в IV позицию, перенося тяжесть корпуса на левую ногу, и вытягивают правую. При отводе левой ноги назад раскрывают правую руку в сторону (рис. 4).

Два. Наклоняют корпус вперед, делая при этом небольшой поклон головой. Одновременно правую руку плавным движением приближают к груди (рис. 5).

4-й такт.

Раз. Поднимая голову, плавно выпрямляют корпус и широким движением раскрывают правую руку в сторону, держа шляпу так, чтобы она была обращена назад изнанкой.

Два. Правую ногу подтягивают к левой. Одновременно округлым движением надевают шляпу на голову.

Часто сразу после первого поклона делали второй поклон, тогда шляпу не надевали, и рука, держащая шляпу при исполнении движения 1-го —2-го тактов, оставалась отведенной в сторону. И только когда наклоняли корпус и голову, руку со шляпой приближали к груди и затем раскрывали в сторону.

Такой же поклон делали в левую сторону, и шляпу снимали левой рукой.

Мужской поклон (без снятия шляпы)

Музыкальный размер и темп те же. Исходное положение ног: III позиция, правая нога впереди.

1-й такт

Раз, два. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают шаг вперед правой ногой. Затем левую ногу подставляют к правой в III позицию назад.

Одновременно правую руку поднимают вперед, немного вправо, на уровне головы, и кистью руки как бы рисуют букву г (рис. 6).



Рис.6

2-й такт.

Раз, два. Проводят левую ногу назад, перенося на нее тяжесть корпуса, и делают на неё приседание. Правая нога, вытянутая в колене и подъеме, остается впереди. Одновременно правую руку отводят немного вправо, а затем плавно проводят к сердцу. Локоть при этом направлен в сторону. Одновременно левую руку подводят к правой.

3-й такт.

Раз, два. Наклоняют корпус вперед, делая при этом поклон головой. Одновременно обе руки плавно раскрывают в стороны. Правая рука и правое плечо немного впереди левого плеча и левой руки.

4-й такт

Раз, два. Плавно выпрямляются из поклона. Правую ногу подтягивают к левой в III позицию. Одновременно левую руку кладут на эфес шпаги, правую опускают вниз.

Если вслед за первым поклоном требуется сделать второй, его исполняют следующим образом: на 4-й такт, выпрямляясь из поклона, остаются на левой ноге и обе руки подводят к сердцу. Одновременно правую ногу подтягивают вперед в III позицию. После этого проводят левую ногу назад и делают на ней приседание. Обе руки плавно раскрывают в стороны, наклоня при этом корпус и голову.

Малый поклон.

«Полумалый» поклон исполнялся с прыжком. Перед поклоном неподвижно стояли, затем, слегка подпрыгивая, правую ногу ставили назад. Одновременно стопу левой ноги приподнимали и сейчас же опускали позади правой, делая на ней приседание. Правая нога, вытянутая в колене и подъеме, оставалась впереди. Во время приседания корпус и голова склонялись в поклоне. Руки плавно раскрывались в стороны или же левая рука находилась на эфесе шпаги, а правая открывалась в сторону.

Кавалер иногда мог приветствовать даму следующим образом: подносил ко рту кисть правой руки, делал жест правой рукой к даме, как бы

посылая ей воздушный поцелуй; затем отступал на шаг назад левой ногой и наклонял корпус, отводя при этом назад правую руку.

При исполнении поклонов необходимо следить за тем, чтобы учащиеся делали все движения слитно, не задерживаясь на какой-либо части поклона. Небольшая задержка делается только в тот момент, когда склоняются в поклоне. При этом необходимо, чтобы таз был подобран и корпус «сидел» на левой ноге. В движениях рук, независимо от того, делается ли поклон со шляпой или без нее, большое значение имеет кисть особенно в запястье, которое должно быть совершенно свободно и подвижно. При движении руки сверху вниз, а также тогда, когда руки подводятся к сердцу и раскрываются в стороны, кисти как бы отстают от движения локтя и плеча, которые ведут за собой руки.

При разучивании поклона необходимо отрабатывать отдельно движения рук и ног, а затем соединить их в едином движении поклона. Когда учащиеся хорошо освоят поклон, следует соединить его с шагами. Для развития внимания и общения с партнером рекомендуется проходить по залу, отдавая друг другу поклоны и реверансы. Таким образом будут отрабатываться не только поклоны, но и походка.

Реверанс дам (со шлейфом).

Музыкальное сопровождение № 1. Музыкальный размер 2/4. Темп медленный.

Исходное положение: ноги в I позиции (носки ног слегка разведены в стороны).

Обеими руками или одной рукой придерживают перед платья так, чтобы не были видны ноги. Корпус и голову при этом держат прямо.

1-й такт

Раз, два. Правую ногу немного вытягивают вперед на носок.

2-й такт

Раз, два. Не отрывая носок от пола, проводит правую ногу в сторону и затем – назад, отодвигая при этом длинные складки платья и шлейф.

3-й такт

Раз, два. Делают низкое приседание, равномерно распределяя при этом тяжесть корпуса на обе ноги. Делают очень легкий поклон головой. Корпус при этом держат прямо (рис. 7).

4-й такт

Раз, два. Медленно и плавно поднимаются из приседания, тяжесть корпуса переносят на левую ногу, правую подтягивают в I позицию.



Рис.7

К концу XVI века перестают носить платья со шлейфом и длинными падающими складками, которые раньше мешали шагу и движению. Юбки становятся наподобие колокола, и поэтому исчезает надобность поднимать передплатья и отодвигать ногой шлейф.

С изменением моды меняются и правила этикета. Теперь при исполнении реверанса уже не приподнимали перед платья, а скрещивали руки на талии. Если дамы танцевали или прохаживались по залу, руки оставались в том же положении или были свободно опущены вниз. Реверанс соответственно исполнялся без предварительного движения ноги, отбрасывающей шлейф.

Реверанс дам (без шлейфа).

Музыкальный размер, темп, исходное положение те же, но кисти рук скрещены на талии.

1-й такт

Раз, два. Делают небольшой шаг правой ногой в правую сторону.

2-й такт

Раз, два. Подтягивают левую ногу к правой через I позицию, и не задерживая ноги, проводят ее в невыворотную IV позицию назад и ставят на полупальцы.

На 3-й — 4-й такты исполняют все движения 3-го — 4-го тактов реверанса со шлейфом, но на 4-й такт тяжесть корпуса переносят на правую ногу. Левую подтягивают в I позицию.

Во время приседания голову слегка наклоняли. Если реверанс делали королю или королеве, голову наклоняли низко.

ТЕМА VIII. ТАНЦЫ XVII ВЕКА

В первой половине XVII века во Франции, главным образом в Париже, все еще продолжают танцевать итальянские танцы — павану, куранту, гальярду. Но в то же время создаются и свои французские придворные танцы. Танцмейстеры все больше обращают внимание на бранли, которые развиваются и распространяются по всей Франции. Из французских провинций в Париж проникают различные народные бранли, которые и становятся источником новых придворных танцев. Так, из французской провинции Пуату приходит народный бранль, состоящий из маленьких шагов (*pas menus*). Отдельные движения этого бранля стилизуются, приукрашиваются, и на его основе создается прославленный придворный менуэт. Размеренные, маленькие шаги соединяются с плавными приседаниями, перемежаясь чопорными реверансами. Руки, слегка согнутые в локтях, с манерно приподнятыми кистями, подтянутый корпус, приподнятая голова, строго выдержанные позы придавали менуэту красоту и торжественность. Танец исполнялся под медленную музыку, которую впервые написал Люлли, используя для этого народные танцевальные

мелодии.

По своей форме и содержанию менуэт отвечал придворно-аристократическому стилю XVII — XVIII веков. «Вообще танец этот... скучный, вычурный, лишенный огня и свободы движений, он своей салонной жантильностью как нельзя лучше характеризует искусственные церемонно-приторные нравы светского общества прошлого столетия» .

На протяжении почти двух столетий стиль и характер менуэта видоизменились. Знаменитые танцовщики и танцмейстеры сочиняли новые па: *balance-menuet*, боковые па менуэта, различные виды шагов. Движения рук стали свободней и разнообразней. Теперь их высоко поднимали над головой. Мягкий и плавный поворот кистей рук сочетался с различными движениями ног. Темп исполнения стал убыстряться. Весь стиль танца сделался еще более изысканным и манерным.

Вначале менуэт исполняла одна пара. Танцующие могли варьировать па по своему усмотрению, сохраняя основной рисунок танца. Когда же менуэт стали исполнять в несколько пар, двигавшихся одной или двумя колоннами вдоль зала, то танцующие уже не могли импровизировать, а должны были соблюдать установленные па и фигуры.

Особенность менуэта состояла в том, что его никогда не танцевали по кругу зала, как вальс, польку или другие круговые танцы. Его рисунок варьировался в плавных, закругленных линиях в виде буквы S, цифр 2 и 8, а также буквы Z. Это построение в дальнейшем делается обязательным.

Во второй половине XVII века и весь XVIII век менуэт был любимым танцем различных стран Европы.

Большое значение для танцев и придворного этикета того времени имели поклоны и реверансы, которые видоизменялись в зависимости от эволюции танцевальных форм и характера костюма.

В начале XVII века женские платья уже не имеют форму колокола, а падают свободными складками. Лиф платья короткий, большое декольте, шлейф не очень длинный. Волосы стали завивать локонами, которые

спускались на спину и плечи. Носили перчатки, в руках держали красиво расшитые платки, веера. Туфли были на каблуках.

Во второй половине XVII века женские платья снова стали шире, удлинился шлейф. Дамы носили платье с большим декольте, длинные, до локтей, перчатки. Талию стягивали особые корсеты из железных пластинок.

Мужчины стали носить короткие камзолы; панталоны, до колен или икр, завязывались лентами и украшались бантами. Для парадного и бального костюма полагались белые атласные башмаки с красными каблуками, короткий плащ, шпага на перевязи, трость и шляпа, украшенная перьями. Волосы длинные, завитые спускались на плечи. Шляпы с большими полями, приподнятыми с левой стороны, надевали низко на лоб. Перчатки украшались дорогими камнями и расшивались золотом.

К концу XVII века мужской костюм несколько меняется, главным образом кафтан, который стал длиннее и закрыл панталоны. Полы кафтана расширялись книзу. Носили очень широкие, до локтей, манжеты, перчатки, а с 80-х годов вошли в моду большие муфты. Штатские носили шпагу на поясной портупее сверх кафтана, а впоследствии — под кафтаном. В моде были длинный завитой; парик и шляпа, поля которой приподнимались с боков и спереди.

В XVII веке шляпа была необходимой принадлежностью мужского костюма. При поклоне ее снимали и надевали по тем же правилам, что и в XVI веке. Не допускалось наклонять голову и закрывать лицо. Когда брались за борт шляпы, то кисть руки должна была быть на одном уровне с глазом, а локоть — на уровне плеча. Поправить ее можно было обеими руками. Сняв шляпу, клали ее тульей вверх на левую руку, согнутую в локте, или держали в опущенной вниз правой руке тульей вперед.

В шляпе и при шпаге присутствовали на официальных собраниях, балах, визитах -и так далее. Наиболее знатные дворяне могли в присутствии короля, после поклона, снова надеть шляпу.

ТЕМА IX. ПОКЛОН И РЕВЕРАНС В XVII ВЕКЕ

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$. Темп медленный. Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди. Дамы двумя руками придерживают с боков платье, причем большие пальцы лежат сверху платья, а остальные спрятаны в его складках. У кавалера руки с ладонями, опущенными вниз и с слегка приподнятыми кистями, находятся ниже талии, немного впереди корпуса.

1-й такт

Раз, два. Глядя на того, к кому обращено приветствие, танцующие делают небольшое приседание на обеих ногах. Одновременно кавалер поднимает левую руку в левую сторону до уровня плеча.

Три. Делают левой ногой небольшой шаг назад, постепенно перенося тяжесть корпуса на левую ногу. Правая нога, вытянутая в колене и подъеме, остается впереди, касаясь носком пола. Одновременно с шагом назад кавалер округлым движением поднимает левую руку к шляпе, берет ее за левую сторону поля и приподнимает. Сняв шляпу, отводит левую руку в сторону. Дамы, делая шаг назад левой ногой, отодвигают шлейф.

2-й такт

Раз, два. Углубляя приседание на левой ноге, наклоняют корпус и голову. Одновременно кавалер плавным движением подводит руку к корпусу, а затем раскрывает в сторону.

Три. Выпрямляясь из поклона, вытягивают левую ногу. Правую ногу скользящим движением подтягивают к левой в III позицию вперед.

Если требовалось отдать второй поклон, то кавалер оставлял руку со шляпой, отведенной в сторону, и при поклоне подводил ее к корпусу, а затем опять раскрывал в сторону. При исполнении поклона кавалер мог снимать шляпу также правой рукой.

Правила этикета требовали нескольких поклонов, следовавших один за другим по мере приближения к лицу, которому предназначался поклон. Так же делали несколько поклонов, отходя назад. При этом никогда не

поворачивались спиной к лицу, которому кланялись.

ТЕМА X. ТАНЦЫ XVIII ВЕКА

В России бытовые танцы появились только в начале XVIII века, в эпоху преобразовательной деятельности Петра I. В этот период были проведены общественные и социальные реформы, укреплена военная мощь страны. Быстро развивающиеся экономические и культурные связи с Западом потребовали и просветительской реформы. Открывались начальные и высшие школы. Стали выходить газеты и книги светского содержания, был организован публичный театр. Введение обязательного обучения танцам — «телесному благолепию», «поступи немецких и французских учтивств» — тоже явилось частью этой реформы.

Первые уроки танцев и «светских обхождений» начались в Немецкой слободе, или, как тогда говорили, на Кукуе. Центром московского света был дом Лефорта, где давались первые официальные московские балы. Московские барыни и барышни, вышедшие из замкнутой теремной жизни, вскоре освоили светские премудрости и поражали приезжающих иностранцев искусством «щеголять, манерничать и танцевать». Учить танцам и «кумплиментам» приглашались иностранные танцмейстеры. Но желающих познать все премудрости было так много, что танцмейстеров не хватало, и им на помощь приглашали пленных шведских офицеров.

26 ноября 1718 года был издан указ о введении ассамблей. Ассамблея — это, «вольное в котором доме собрание или съезд делается не только для забавы, но и для дела; ибо тут может друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается, притом же и забава,— говорилось в этом указе,— ...Хозяин не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни подчивать, ... но токмо повинен несколько покоев очистить, столы, свечи, питье, употребляемое в жажду кто просит, игры, на столах употребляемые... Вольно сидеть, ходить, играть и в том никто другому

прешкодить или унимать; также церемонии делать вставаньем, привожаньем и прочим отнюдь да не дерзает, под штрафом Великого Орла, но только при приезде и отъезде поклоном почтить должно». На ассамблеях разрешалось присутствовать «с высших чинов до обер-офицеров и дворян, также знатным купцам и начальным мастеровым людям, тоже знатным приказным; тож, разумеется, и о женском поле, их жен и дочерей».

Основным развлечением на ассамблеях были танцы, в которых принимали участие и пожилые люди. Кавалеры могли приглашать на танец любую из присутствующих дам. Отказываться от приглашения было не принято. Танцы открывали «польским», исполнявшимся в течение вечера несколько раз. Затем следовал менуэт, который танцевала одна пара — хозяин или хозяйка. После этого менуэт танцевали и другие, приглашенные первой парой.

«Танцующих бывало немного, потому что менуэт был танец премудренный: поминутно то и дело что или присядь, или поклонись, и то осторожно, а иначе, пожалуй, или с кем-нибудь лбом стукнешься, или толкнешь в спину; мало этого, береги свой хвост, чтобы его не оборвали, и смотри, чтобы самой не попасть в чужой хвост и не запутаться»

Танцевали также англезы. Исполнение англезов было очень своеобразным и интересным: кавалер и дама первой пары должны были изобретать различные фигуры, имевшие в своей основе игровой момент. Так, например, «дама стаскивала парик у своего кавалера на лицо и целовала его в губы, кавалер придумывал невообразимые прыжки и пируэты, которым должны были подражать остальные».

На балах и ассамблеях существовали правила этикета, причем на балах не было той свободы поведения, что на ассамблеях.

Перед открытием бала хозяин дома выбирал из присутствующих гостей даму, подходил к ней, делал поклон и вручал ей позолоченный жезл и перчатку — знак ее власти на балу. Этой церемонией она объявлялась «царицей бала». «Царица бала» по своему усмотрению выбирала кавалера,

который вставал на колени и принимал посвящение в «маршалы бала». Для этого «царица бала» по древнему рыцарскому обычаю прикладывала два пальца к его щеке и вручала ему жезл и свою власть. «Маршал бала» должен был исполнять приказания своей дамы. Правила этикета требовали, чтобы на балу, «желая танцевать с дамой, кавалер подходил к ней не прежде, как после трех церемониальных поклонов, во время танцев едва касался ее пальцев, а когда танец кончался, объявлял ей свою благодарность в выпретенных выражениях и целовал ручку» .

В России кроме европейских танцев на балах любили танцевать народные: «русскую», малороссийский «казачок», «метелицу». При дворе Елизаветы приглашали гвардейских солдат с их женами, умевших петь и плясать, и заставляли их водить хороводы, в которых принимали участие и придворные кавалеры.

«Русская пляска сделалась вдруг предметом восторга и удивления» в глазах иностранцев, присутствовавших на петербургских балах.

Придворные и парадные женские туалеты в XVIII веке мало видоизменялись. В основном это были платья с обтягивающим фигуру корсажем, полудлинными рукавами, большим декольте и необычайно широкой юбкой. Такие платья назывались «робы». Шлейфы пришивались к платью на спине, выше талии. Но так как они мешали танцевать, на балах их прятали в специальные карманы, сделанные с боков платья. Иногда шлейфы прикалывали брошью к талии, а перед танцем отстегивали. Часто танцевали и в платьях со шлейфами, которые мешали движениям. Туфли носили на каблуках. Волосы обязательно пудрили. Прически были очень сложны и украшались цветами, перьями, моделью маленького парусного судна, лентами и т. д. Не только дамы, но и богатые вельможи носили много драгоценных камней.

Щеголи и щеголихи могли вести безмолвный разговор с помощью вееров; раскрытый веер имел одно значение, полуоткрытый — другое. Свое определенное значение имели и черные бархатные мушки, которые модницы

приклеивали к лицу. Дамы и барышни обязательно румянились.

Мужской костюм дворянина в XVIII веке состоял из кафтана, доходящего до колен; длинного камзола, заменяющего жилет; батистовых, отделанных кружевом жабо и манжет; коротких, закрывающих колени, штанов (кюлоты); длинных белых вязаных чулок и башмаков на высоких каблуках с большими пряжками. Шпага висела слева на боку, под кафтаном, или же конец шпаги пропущался в специальные разрезы кафтана. Офицеры, а также штатские носили при себе трость с богато украшенным набалдашником. Особые модники носили лорнет, который висел на шее — на цепочке или на шнуре. Лорнет прятали в карман камзола. Мужчины носили пудренные парики, зачесанные вверх, с одной или тремя буклями, закрывавшими уши. Позади волосы заплетали в косу, перевязывали лентой и прикрепляли сверху косы большой черный бант. Низ косы прятали в «кошелек» — небольшой мешочек. Можно было также концы волос подбирать петлей и завязывать бантом, но тогда уже их не прятали в «кошелек». В моде были шляпы-треуголки, которые украшались драгоценными камнями и плюмажем.

Мужчины входили в гостиные, держа шляпы и трости. «В гостиной и в зале никогда никто не куривал даже и без гостей в своей семье...». Нюхали табак не только мужчины, а и многие дамы.

Для этого были особые табакерки: золотые, покрытые эмалью и украшенные бриллиантами. «Она (дама. Е. В.) нюхала табак, как почти и все в наше время, потому что любили пощеголять богатыми табакерками... Курение стало распространяться... заметным образом после 1812 года, а в особенности в 1820 году стали привозить сигарки» .

В 90-х годах XVIII века входит в моду новый вид мужской одежды — фрак. Нарядный вечерний фрак назывался французским, его носили с короткими штанами-кюлотами, длинными белыми чулками и туфлями.

Новые веяния моды, пришедшей из революционной Франции в Россию,— фраки, длинные и полудлинные панталоны, круглые шляпы,

стриженные и ненапудренные волосы — преследовались и были запрещены Павлом I в 1796 году. Все штатские должны были быть либо в губернских дворянских мундирах, либо в кафтанах с кюлотами и носить пудренные парики не только в придворной и парадной обстановке, но также и в повседневной жизни. Этот этикет соблюдался на частных балах и вечерах, где могли присутствовать представители полиции, строго следившие за выполнением приказа.

Поклоны и реверансы продолжают играть большую роль в придворно-аристократических церемониях, танцах, а также и в обыденной жизни аристократов. В умении сделать поклон и реверанс в высшем обществе видели признак благородного происхождения и воспитания.

Ипполит Тэн в своей книге дает описание тонкостей при исполнении различных поклонов «от реверанса, сопровождающегося понижением лишь одного плеча и равняющегося почти что дерзости, до того благородного и почтительного реверанса, который так немногие женщины, даже из числа придворных дам, умеют выполнить в совершенстве и который состоит в этом медленном приседании, с опущенными глазами и с прямо держащейся талией, и в этом особенном способе выпрямления, причем глядят скромно вверх на приветствуемую особу и грациозно откидывают назад весь корпус,— и все это гораздо тоньше, гораздо деликатнее, чем словами, но чрезвычайно выразительно как средство заявления своего почтения» .

ТЕМА XI. ПОКЛОНЫ И РЕВЕРАНСЫ В XVIII ВЕКЕ

Реверанс дамы и поклон кавалера аналогичны по своим движениям, по дама в реверансе приседает ниже, чем кавалер.

Реверансы и поклоны в XVIII веке делались вперед и в стороны — вправо и влево.

Поклон кавалера и реверанс дамы вперед

Музыкальное сопровождение № 3. Музыкальный размер 4/4. Темп

умеренный.

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

Дама придерживает с боков платье. У кавалера руки с ладонями, опущенными вниз и со слегка приподнятыми кистями, находятся чуть впереди корпуса и немного отведены от него.

1-й такт

Раз. Глядя на того, к кому обращено приветствие, и делая приседание на левой ноге, скользящим движением проводят правую ногу вперед, не отделяя носок от пола. Тяжесть корпуса, который очень подтянут,— на левой ноге. Одновременно кавалеры поднимают обе руки в стороны, немного выше уровня талии. Кисти рук при этом слегка приподняты, ладони направлены вниз.

Два. Склоняют корпус и голову в поклоне. Одновременно руки плавно и округло опускаются, почти соединяясь кистями. Ладони направлены к корпусу. Затем обе руки плавно раскрываются в стороны немного выше уровня талии. Кисти при этом слегка отстают от движения рук. Ладони постепенно опускаются вниз, а кисти рук слегка приподнимаются.

Три. Плавно выпрямляя корпус, поднимают голову,

Четыре. Вытягивая колено левой ноги, скользящим движением подтягивают правую ногу к левой в III позицию вперед.

Разновидность мужского поклона вперед

Музыкальный размер и исходное положение те же, что и в предыдущем поклоне.

1-й такт

Раз, два. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают шаг вперед правой ногой, перенося на нее тяжесть корпуса. Левая нога, слегка согнутая в колене, касаясь «подушечкой» стопы пола, остается сзади правой. Одновременно с шагом правую руку поднимают вверх вправо, левую влево, немного выше талии.

Три, четыре. Делают шаг назад левой ногой, немного приседая при

этом. Правая нога, вытянутая в колене и подъеме, остается впереди, касаясь носком пола. Одновременно правую руку подводят к сердцу. Левую проводят немного назад на уровне левого плеча. Корпус и голову склоняют в поклоне, правое плечо немного впереди левого.

Все движения реверанса должны быть слитны и плавны; запястья рук очень подвижны и мягки. Корпус подтянут. Реверанс и поклон вперед исполняются также и с левой ноги, стоящей впереди в III позиции.

Поклон кавалера и реверанс дамы в сторону

Музыкальный размер, темп и исходное положение те же, что и в реверансе вперед.

1й такт

Раз. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают небольшой скользящий шаг правой ногой вправо, перенося на нее тяжесть корпуса. Левую ногу оставляют вытянутой в колене и подъеме во II позиции на носке. Одновременно с шагом кавалеры поднимают обе руки в стороны.

Два. Скользящим движением подтягивают левую ногу к правой в III позицию назад, слегка приседая при этом на обеих ногах. Не задерживая левую ногу в III, проводят ее в IV позицию назад, углубляя приседание. Корпус при этом очень подтянут. Одновременно с подтягиванием левой ноги к правой кавалеры обе руки плавно и округло опускают вниз, почти соединяя их кистями.

Три. Переноса тяжесть корпуса на левую ногу, плавно склоняют корпус и голову в поклоне. Правая нога, вытянутая в колене и подъеме, остается впереди, касаясь носком пола. Одновременно с наклоном корпуса и головы обе руки плавно раскрываются в стороны.

Четыре. Выпрямляясь из поклона, скользящим движением подтягивают правую ногу к левой в III позицию вперед.

Аналогично исполняется реверанс в левую сторону.

Кавалер мог быть в шляпе (треуголке) и не снимать ее при исполнении поклона. Если же перед началом поклона снимали шляпу, то округлым

движением поднимали к ней правую руку и накладывали на верх правого угла треуголки три пальца: указательный, средний и безымянный.

Локоть при этом должен быть наравне с плечом, а ладонь — на уровне глаз. Не допускалось ни закрывать лицо рукой, ни наклонять голову. Снимая шляпу округлым движением, правую руку раскрывали в сторону. Держа шляпу в руке, во время поклона делали те же движения рук, что и без шляпы.

Для исполнения нескольких поклонов, следовавших один за другим, правую ногу после поклона не подтягивали к левой, а проводили ее, скользя носком по полу, назад в IV позицию и делали приседание. Затем выпрямлялись и, проводя назад левую ногу, опять приседали, соединяя приседание с указанными выше движениями рук. Обычно с такими же поклонами отходили назад. Отход с поклонами был самой почтительной формой приветствия.

Поклоны исполнялись и во время ходьбы. Наклонив корпус и голову, делали вперед шаги, во время которых опять постепенно выпрямлялись. Если при себе была трость, которую держали в левой руке, то при поклоне ее либо ставили на землю, делая описанное выше движение правой рукой со шляпой, либо невысоко подбрасывали перед поклоном и ловили за середину ствола. Затем, склоняясь в поклоне, делали приветствие руками. При этом трость держали в левой руке, а после поклона могли поставить ее на пол.(рис.8).



Рис.8

Входя в гостиную или зал, где было много гостей, не кланялись каждому из присутствующих, а делали общий поклон. Пройдя несколько шагов в правую сторону, кланялись вправо, стараясь не поворачиваться спиной к тем, кто находился с левой стороны зала.

После этого делали несколько шагов влево и приветствовали тех, кто был с левой стороны. Перед тем как сесть, следовало отдать поклон вправо и влево находящимся поблизости гостям и только после этого опускались на свое место.

ТЕМА XII.ТАНЦЫ XIX ВЕКА

Французская революция 1789 года оказала огромное влияние на общественную и культурную жизнь Европы конца XVIII и начала XIX века. Начав борьбу против старого строя, молодой победившей класс буржуазии боролся и против феодального мировоззрения, утонченной аристократической культуры. Новые общественные отношения порождали иные взгляды на науку и искусство. Все это нашло свое отражение в театре как драматическом, так и музыкальном.

Большие изменения произошли в балетном искусстве, в частности и в характере историко-бытовых танцев. Прославленный менуэт теряет былую популярность. Теперь он главным образом — средство воспитания хороших манер, развития осанки, изящества и плавности движений.

Постепенно забываются французские танцы XVIII века. На смену им приходят и завоевывают себе право на существование танцы, истоки которых восходили к народному танцевальному творчеству Англии, Германии, Австрии и славянских стран. Экосез, кадрили, полонез, вальс, полька, мазурка становятся общеевропейскими танцами. На протяжении всего XIX века они пользуются успехом в самых различных слоях общества.

В России помимо перечисленных танцев входят в моду па-де-козак и русская пляска. Появляются новые бальные танцы, сочиненные

танцмейстерами: па-де-шаль, возникший вместе с модой на дамские шали, различные мателоты и многие другие, скоро проходящие новинки. Лишенные народной основы, эти танцы были недолговечны и скоро забывались.

Бальные танцы в XIX веке приобретают иной стиль и манеру исполнения. Они становятся более непринужденными, легкими. Темп их убыстряется. Развитию свободных, прыгающих и вращательных движений способствовали изменение моды, облегченность мужских и женских костюмов. Легкие платья и фрак освободили человеческое тело, заменив тяжелые, связывающие движения туалеты. Фраки вошли в моду с 1801 года. Они были дневные и вечерние. Дневные носили с длинными обтянутыми панталонами и сапогами. При вечерних полагалось быть в кюлотах, длинных белых шелковых чулках, носить жабо и складывающуюся черную треуголку. Сняв, ее держали в левой руке. На шее, на узкой черной шелковой ленте висел лорнет, который прятали в правый карман панталон, спереди, немного ниже пояса. Обязательно надевали белые лайковые перчатки. Шпагу при фраке носить не полагалось. Брать в бальный зал трость, уже было не принято, это разрешалось только старым людям. В течение XIX века фасон фрака постепенно видоизменялся: длина фалд, покрой рукава, цвет и т. д. Фраки стали носить с длинными панталонами, а кюлоты надевали только в особо парадных случаях и носили их с придворными мундирами до 1917 года.

В конце XVIII века выходят из моды широкие платья с перетянутой талией. Дамы высшего круга стали носить прозрачные платья, падающие легкими складками, наподобие античных туник, с высокой талией, большим декольте и очень короткими рукавами. Легкий недлинный шлейф слегка придерживали рукой. Волосы не пудрили, их завивали и укладывали локонами или высокими пучками также по античному образцу. Прическу украшали золотыми обручами, гирляндами цветов. Перестали носить драгоценные камни, и лишь нитка жемчуга на руке или на шее являлась

украшением бального или вечернего туалета. Дамы не румянились: модной считалась «благородная бледность», поэтому они усиленно пудрились. В то время украшением считалась длинная индийская шаль. Чтобы овладеть искусством, драпироваться и носить эту шаль, брали специальные уроки. Помимо шалей были очень модны легкие шарфы, которые носили наброшенными на спину. Концы шарфа свободно ложились на руки. Веера в те времена были из шелка, с росписью или с нашитыми блестками и резьбой, а также костяные и черепаховые, украшенные инкрустацией из золота.

Веером пользовались не только на балах и вечерах, но и в театре, на улице. Дома, в гостиной, было принято, чтобы веер лежал на столе. Веер носили либо на правой руке на шнурке или на цепочке, либо прикалывали шнурок к талии с правой стороны. Сложенный веер был опущен вниз. Если же его держали в обеих руках, то полагалось, чтобы верх веера лежал на левой ладони, а ручка поддерживалась правой рукой. Раскрывали его обычно только тогда, когда было жарко. Обмахиваясь, руку с веером держали так, чтобы локоть находился на уровне талии, и двигалась не вся рука, а только запястье.

После войны 1812 года прозрачные платья с высокой талией стали надевать на нижние накрахмаленные юбки. В подол платья вшивался китовый ус, отчего платья уже не падали легкими складками, а как бы лежали на нижних юбках. Эта мода продержалась приблизительно до середины 20-х годов XIX века. Затем стали носить платья с лифом до талии, которую сильно стягивали корсетом. Юбка платья постепенно делается шире, и во второй половине XIX века вновь носят очень широкие пышные платья-кринолины.

С начала XIX века до 30-х годов оставались в моде мягкие, легкие туфли, которые завязывались вокруг ноги лентами. В этих туфлях, с острыми носами и без каблуков, было неудобно ходить.

У многих дам, походка стала некрасивой. Исправить ее было нелегко. Поэтому с детства учились не только танцевать и делать реверансы, но и

ходить так, чтобы шаг был легким, плавным, скользящим.

Дополнением к дамскому туалету являлись разнообразные головные уборы: береты, украшенные страусовыми перьями и бантами, тюрбаны, в которых дамы могли присутствовать на балах и вечерах. Полагалось также носить перчатки.

В книжке «Искусство сохранять красоту — подарок российским дамам и девицам» объясняется, «каким образом ступать прилично». «При всяком шаге должно ногу подавать вперед, держа пяту вверх поднявши, носки протянуть вниз и не опускать пяты прежде носка. Неся ногу вперед, утверждать тело на бедрах, не шататься и не торопиться.

Каким образом женщины должны держать себя в походке и в поклонах: надобно держать тело прямо и непринужденно, крепко утвердивши оное на бедрах, голову поднять вверх, свободно и непринужденно двигать шею; плечи как можно опустить и подать назад, руки держать подле тела, несколько впереди; локти прижать к бедрам, а кисть руки положить в другую перед собою. Чтобы поклониться по правилам, надлежит тело подать несколько назад, держать голову как можно прямо, нагнуть колени весьма низко, ровным движением и без торопливости и подняться таким же образом».

Эти высказывания и сегодня не теряют своего значения при выработке хорошей походки, реверанса и манеры держаться. Знаменитые русские артисты балета и преподаватели бальных танцев (танцмейстеры), такие, как А. П. Глушковский, П. А. Иогель, увековеченный Л. Н. Толстым в романе «Война и мир», и другие, положили немало труда, обучая танцам, манерам и великосветскому этикету русскую аристократию.

Несмотря на большую свободу в правилах поведения, в обществе еще был силен придворный и светский этикет, выражавший эстетические вкусы дворянства того времени. Как и прежде, реверансы и поклоны являлись признаком хорошего воспитания и принадлежности к светскому обществу. При входе в комнату, перед поклоном, делали несколько шагов по

направлению к гостям. Желая поздороваться с хозяйкой дома или с кем-нибудь из присутствующих, следовало подойти на расстояние не ближе трех шагов. При встрече, приветствуя гостей, вставала только хозяйка дома. Дамы могли не вставать и делали поклон сидя, слегка наклонив верхнюю часть корпуса и глядя на того, кому кланялись, а затем опускали взгляд. Мужчины, здороваясь с дамами, не подавали им руку. Дама первая протягивала руку, отвечая на приветствие. При этом рука находилась немного выше уровня талии и была слегка согнута в локте. Не полагалось сильно пожимать руку. Протягивая ее для поцелуя, дама учитывала рост здоровающегося с ней мужчины. Рука должна была быть протянута на такой высоте, чтобы мужчине не приходилось слишком низко к ней наклоняться. В свою очередь мужчина при поцелуе руки должен был не поднимать и тянуть к себе руку дамы, а наклониться к ней. Целуя руку пожилой даме, мужчина наклонялся так, чтобы ей было удобно поцеловать его в голову. Это было принято не только в высшем обществе, но и между хорошо знакомыми людьми в кругах интеллигенции.

Руку целовали только дамам. Барышням мог целовать руку жених, да и то в домашней обстановке. Если к барышне обращалась дама или пожилой мужчина, она обязана была встать и сделать перед старшими реверанс. Здороваясь или знакомясь со своими сверстниками, барышни не подавали руки, а лишь приседали, делая небольшой, короткий реверанс (книксен), а молодые люди делали поклон.

Присутствующие на балу мужчины могли пригласить на танец даму или барышню при условии, если они были знакомы. В противном случае мужчину вначале представляли даме. Обычно это делал хозяин дома, а на общественном балу — распорядитель бала. При представлении называлась только фамилия мужчины.

Предлагая руку, следовало посмотреть на даму, слегка повернув к ней корпус. Подать руку полагалось так, чтобы ладонь была слегка приподнята, а локоть оставался округлым. Дама брала мужчину под руку так, чтобы на

нижней части руки мужчины лежали только пальцы, а не вся кисть. При дворе или в особо парадной обстановке дамы исполняли очень низкий и медленный реверанс, постепенно опуская взгляд, наклоняли корпус и голову. Молодые дамы делали реверанс только лицам значительно старше себя. При этом приседали не очень низко. Если реверанс делали менее значимым лицам, то на приветствуемое лицо направляли только взгляд и чуть заметно опускали голову. Корпус при этом не наклоняли и приседали не так низко. Как тогда говорили, «величина поклона и степень медленности его исполнения сообразованы со степенью уважения, которое желают высказать».

Танцевальный реверанс дамы и поклон кавалера в начале XIX века по своим движениям незначительно отличались от реверанса и поклона в XVIII веке. В медленных танцах — менуэтах и гавотах — они были низкими, плавными, отличались выворотностью ног, отточенностью и вычурностью движений. Таким образом, сохранялась форма реверанса XVIII века. В экоссезах, вальсах, кадрилиях, мазурке и других танцах поклон и реверанс по своим движениям оставались такими же, как и в XVIII веке, однако характер их исполнения значительно изменился. Оживленный, быстрый темп указанных танцев требовал и соответствующего исполнения поклона и реверанса. Теперь уже не столь низко приседали и не сохраняли при этом тщательной выворотности позиций ног. Реверанс и поклон становятся проще и свободнее в соответствии со стилем и характером новых бальных танцев.

Кавалеры, делая поклон, уже не сопровождали его движением рук, а держали их свободно опущенными и слегка отведенными от корпуса. При исполнении реверанса как в танцах, так и в быту дамы складывали ладонь на ладонь и держали руки со слегка опущенными локтями на уровне талии или с боков, слегка придерживая платье.

В конце XIX века дамы стали снова носить платья со шлейфом. Перед началом реверанса шлейф ногой откидывали назад. Чтобы слегка приподнять шлейф во время танца, на платье пришивалась петля из ленты, которую дамы

надевали на руку.

Реверанс дам (со шлейфом) конца XIX века

Музыкальный размер 3/4. Темп от медленного до умеренного.

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди. Руки свободно опущены и чуть с боков придерживают платье или в обеих руках сложенный веер.

Раз. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают небольшой шаг правой ногой вправо, перенося на нее тяжесть корпуса, и оставляют левую ногу во II позиции на носке.

Два. Скользящим движением подтягивают левую ногу к правой, отбрасывая при этом шлейф назад, и приседают на обеих ногах. Одновременно с приседанием опускают взгляд и наклоняют корпус и голову.

Три. Постепенно переносят тяжесть корпуса на левую ногу. Правая нога остается впереди, на носке. Затем, плавно поднимаясь из поклона, правую ногу подтягивают к левой.

Книксен-реверанс с небольшим коротким приседанием

Музыкальный размер 2/4. Темп от умеренного до быстрого.

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди; руки сложены ладонь на ладонь и находятся на уровне талии; локти слегка опущены вниз и немного приближены к корпусу.

Раз. Глядя на того, к кому обращено приветствие, левую ногу, слегка согнутую в колене, «подушечкой» стопы ставят позади пятки правой ноги.

И. Слегка приседают на обеих ногах, наклоняя при этом голову.

Два. Выпрямляясь из приседания, поднимают голову.

Мужской поклон первой половины XIX века

Музыкальный размер 3/4. Темп от медленного до умеренного.

Исходное положение: ноги в I позиции, руки свободно опущены вниз, кисти рук тыльной стороной немного направлены вперед

Раз. Глядя на того, к кому обращено приветствие, делают правой ногой

небольшой шаг в сторону.

Два. Подтягивают левую ногу к правой в I невыворотную позицию и, не задерживаясь в I позиции, проводят левую ногу назад, перенося на нее тяжесть корпуса. Одновременно с подтягиванием левой ноги слегка наклоняют корпус и голову. Правая нога остается впереди, слегка вытянутая в подъеме, касаясь пола «подушечкой» стопы. Колени обеих ног выпрямлены.

Три. Выпрямляют корпус и поднимают голову. Правую ногу подтягивают в I позицию.

ТЕМА XIII. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЭТЮДЫ НА ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО ИСТОРИКО-БЫТОВОМУ ТАНЦУ

Для достижения органической связи танца с мастерством будущего хореографа рекомендуется постановка сюжетных этюдов. Основой этой работы является пройденный материал по историко-бытовому танцу.

Преподаватель танца сообщает студентам тему этюда, например «Бал в XVI веке» (исторический танец- павана, куранта, бранль), Студенты под руководством педагога знакомятся с эпохой, страной, обществом, в котором бытовал танец. Зачитываются отрывки из литературных источников. Просматриваются гравюры, снимки, картины, помогающие воссоздать внешний рисунок танца, костюма, различных предметов быта. Преподаватель рассказывает о манерах, правилах поведения, о стиле и характере исполнения танца, входящего в этюд. Прослушивается соответствующая музыка. Затем совместно с преподавателем учащиеся придумывают (или заимствуют из какого-либо литературного произведения сюжет я этюда). Каждый студент должен определить цель, ради которой пришел на бал или праздник, и свое отношение ко всем участникам сцены.

После разучивания композиции того или иного исторического и народного танца и отработки необходимых движений и манер преподаватель

ставит перед студентами задачу — соединить танец простейшими действиями: пройти по сценической площадке определенном ритме и темпе, поклониться партнеру, поцеловать у дамы руку, пригласить на танец, поднять и передать оброненную вещь и т. д.

В некоторые этюды, например «Танцевальный вечер во Франции в «VIII веке», можно ввести небольшие фразы на русском или иностранном языке: объявить танец, поздороваться, пригласить танцевать даму, поблагодарить ее, спеть романс или прочесть стихи, ни на курсе есть студенты, играющие на различных музыкальных инструментах, то это можно ввести в действие. В этюдах не только танцуют, но и движутся под музыку, учатся, как надо носить костюм, как обращаться с веером, тростью, платком, плащом и т. д. Совершенно необходимо, чтобы в танцевальном этюде студенты в своем сценическом поведении руководствовались всеми правилами и приемами, какие им прививаются на занятиях по хореографии. Такие требования, как сценическое внимание, общение с партнером, вера в предлагаемые обстоятельства, осуществление сценической задачи, оценка факта и т. д. безусловно, должны быть выполняемы студентом.

При работе над композицией необходимо обращать внимание не только на технические возможности учащегося, но и на его творческую индивидуальность, способность актерский раскрываться в танце.

Предлагается перечень танцевальных этюдов:

1. «Петровская ассамблея», на которой исполнялись менуэт, «польский», контрданс, «русская».
2. Танцевальный вечер во Франции в XVIII веке. Исполнялись гавот, менуэт, скорый менуэт и другие.
3. Русский бал первой половины XIX века. Исполнялись полонез, экоссе, вальс, мазурка.

Этюды по историческому танцу желательно показывать на зачетах и экзаменах в костюмах или использовать отдельные детали костюма: шляпу,

плащ, трость, веер, платок, длинную юбку и т. д.

В завершение педагогического процесса необходимо проверить, в какой степени учащиеся овладели мастерством движения и как подготовлены к сценическому исполнению танцевальных этюдов (концерты, бал-маскарады).

В своей работе педагог должен стремиться к тому, чтобы учащиеся понимали и чувствовали необходимость исполнения танца в духе той или иной эпохи, не только сам танец, но и походка, жесты, манера держаться — все сценическое движение будущего актера должно быть обусловлено характером образа. При этом необходимо также учитывать индивидуальность исполнителя, его физические, музыкальные и танцевальные данные.

Изложенная методика преподавания поклонов и реверансов в историко-бытовых танцах должен выявить глубокую связь танцевального искусства с историей и бытом народа, его общественной и трудовой жизнью.

Культура танца, как и все наше искусство, должна служить духовному обогащению молодого поколения, его музыкально-эстетическому воспитанию. Этому должна быть подчинена вся система обучения и воспитания будущих хореографов.

Библиография

1. Базарова Н.П. , Мей В.П. Азбука классического танца. – М., 1964. – 235 с.
2. Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания. ВНМЦ народного творчества. – М., 1986 – 220 с.
3. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
4. Васильева Е.Д. Танец. – М.: Искусство, 1968. – 247 с.
5. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI–XIX веков. – Л.-М., 1994. – 190 с.
6. Карп П.М. Младшая муза. – М.: Дет. лит., 1986.– 190 с.
7. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. – Л, 1976. – 300с.
8. Пасютинская В.М. Путешествие в мир танца. – М: ГИТИС, 2007. – 278 с.
9. Творчество, искусство, мастерство// Сборник материалов республиканского семинара. Набережные Челны, 2010.
10. Уральская В.И. Природа танца. «В помощь художественной самодеятельности». – М.: Искусство, 1981. – 110 с.
11. <http://www.alldanceworld.ru/istoriko-bytovoj-tanec>
12. <http://secret-terpsihor.com.ua>

**ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМ ДОКЛАДОВ ПО
ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ»**

- 1.Историко-бытовой танец как часть мировой хореографической культуры.
- 2.Влияние историко-бытового танца на развитие классического и народно-сценического танца.
- 3.Общая характеристика танцевальной культуры эпохи Возрождения, ее периодизация, идейная основа.
- 4.Происхождение и характеристика западноевропейских историко-бытовых танцев
- 5.Поклоны и реверансы, их характеристика.
- 6.Характеристика танцев Павана. Куранта, Алемана, Вольта, Гальярда.
- 7.Особенности костюма эпохи Возрождения.
- 8.Общая характеристика танцевальной культуры эпохи классицизма.
- 9.Хореографическая культура Франции в XVII веке.
- 10.Общая характеристика танцевальной культуры эпохи Просвещения.
- 11.Венская классическая школа музыки и ее роль в развитии историко-бытового танца XVIII века.
- 12.Деятельность Франца Хильфердинга.
- 13.Деятельность Ж.-Ж. Новерра и его теоретическое наследие.
- 14.Особенности Итальянского Просвещения, деятельность Гаспаро Анджиолини.
- 15.Значение церемониалов, реверансов, поклонов в танцевальной культуре XVIII века.
- 16.Характеристика Менуэта и Гавота.
- 17.Особенности женского и мужского костюмов в танцевальной культуре XVIII века.
- 18.Русская национальная танцевальная культура.
- 19.Особенности русского женского и мужского танцевания.

20. Характеристика бытовых танцев в России (Северный хоровод, Прощальный танец).
21. Русское хореографическое искусство России в середине - конце XVIII века.
22. Общая характеристика танцевальной культуры эпохи Романтизма.
23. Хореографическое искусство Французского Романтизма.
24. Деятельность Ф. Тальони и М. Тальони.
25. Хореографическое искусство Италии эпохи Романтизма.
26. Значение деятельности Карло Блазиса в становлении итальянской классической школы танцевания.
27. Историко-бытовые танцы XIX века их характеристика.
28. Полонез как излюбленный танец XIX века, его происхождение.
29. Контрдансы, их происхождение.
30. Кадриль - лансье. Галоп. Полька. Мазурка.
31. Вальс, его происхождение и феномен популярности.
32. Связь общей эстетики бальной хореографии с основными стилистическими влияниями данной эпохи.

Тесты по историко-бытовому танцу

I. Задания с выбором одного правильного ответа

1. Историко-бытовой танец это:

- А) узкое направление в хореографии;
- Б) отдельный жанр – течение в хореографии;
- В) часть мировой хореографической культуры.

Ответ: В

2. Родина ранних историко-бытовых танцев XV-XVI веков:

- А) Англия;
- Б) Италия;
- В) Франция.

Ответ: Б

3. Характеристика поклонов и реверансов:

- А) это последовательность движений;
- Б) рисунок танцевальных элементов;
- В) показ своих нарядов, регалий;
- Г) это церемония, изящные манеры, торжественное величие.

Ответ: Г

4. Беспрыжковые танцы (танцы – шествия) - бассдансы:

- А) гавот;
- Б) бранль;
- В) павана;
- Г) менуэт.

Ответ: В

5. Старинный французский бранль – это:

- А) танец церемоний;
- Б) танец шествие;
- В) парный танец;

Г) первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев.

Ответ: Г

6. Придворно-аристократический танец XVII-XVIII веков «скучный, вычурный, лишенный огня и свободы движений» - это:

А) полонез;

Б) куранта;

В) вольта;

Г) менуэт.

Ответ: Г

7. По мнению корифеев хореографии – этот танец стал основоположником дуэтного танца в классическом балете:

А) полька;

Б) вольта;

В) жига;

Г) вальс.

Ответ: Б

8. Воспитатели детей дворян в России, которые вели обучение грамоте, музыке, риторике, фехтованию, танцам – хорошим манерам – называем :

А) учитель;

Б) оратор;

В) педагог

Г) гувернер.

Ответ: Г

9. Кто из Российских правителей специальным предписанием для жандармерии запретил «неблагопристойный танец называемый вальсеном»:

А) Александр I;

Б) Павел I;

В) Петр I;

Г) Екатерина II.

Ответ: Б

10. Кто из композиторов является королем вальсов:

- А) Чайковский;
- Б) Кабалевский;
- В) Шопен;
- Г) Штраус.

Ответ: Г

11. Российский правитель, который издал указ об учреждении ассамблей:

- А) Иван Грозный;
- Б) Петр I;
- В) Александр II;
- Г) Павел I.

Ответ: Б

12. Танец галантного XVIII века, благодаря сочетанию превосходной музыки с оригинальным танцевальным содержанием:

- А) алеман;
- Б) алеманда;
- В) жига;
- Г) гавот.

Ответ: Г

13. Танец называемый «ходящий разговор» - парадный танец:

- А) полька;
- Б) вальс;
- В) полонез;
- Г) менуэт;
- Д) бранль.

Ответ: В

14. Танец состоящих из многих поклонов – реверансов, мелких переступаний – это танец «королей и король танцев»:

- А) менуэт;

- Б) полонез;
- В) сарабанда;
- Г) вальс.

Ответ: А

15. СобираТЕЛЬный танец – объединяет однотипные танцы – кадрили, англес, экосез, лансье, галоп:

- А) контрданс;
- Б) гавот;
- В) полька;
- Г) бурре.

Ответ: А

16.В России в эпоху Петра I – общественное собрание, увеселительный вечер, бал:

- А) турнир рыцарей;
- Б) показ костюмов;
- В) ассамблея;
- Г) соревнования скоморохов;

Ответ: В

17. Чарующая музыка, ритмичные, выразительные танцевальные движения во время исполнения этого танца:

- А) вальс;
- Б) гавот;
- В) полька;
- Г) полонез.

Ответ: А

II. Задания с выбором нескольких правильных ответов

2.1. Танцы начала XVII века:

- А) гавот;
- Б) менуэт;
- В) полонез;
- Г) мазурка;
- Д) скорый менуэт.

Ответ: А, Д

2.2. Родина веселых историко-бытовых танцев польки и галопа:

- А) Австрия;
- Б) Англия;
- В) Чехия;
- Г) Венгрия;
- Д) Польша

Ответ: В, Г

2.3. Танцы – шествия конец XVIII нач. XIX веков:

- А) мазурка;
- Б) падеграс;
- В) полька;
- Г) полонез;
- Д) гавот.

Ответ: Б, Г

2.4. В каких танцах музыкальный размер 3/4:

- А) бурре;
- Б) бранль;
- В) вальс;
- Г) полонез.

Ответ: В, Г

2.5. Творчество этих композиторов большое место отводится вальсу:

- А) Глинка;
- Б) Чайковский;
- В) Шуберт;
- Г) Мусоргский;
- Д) Штраус.

Ответ: Б,Д

2.6. Теоретик хореографии Ф. Клингенбек пишет о том, что ритмы вальса встречались в древних народных песенках - немецких, а другие говорили предшественником вальса являются танцы :

- А) бранль;
- Б) куранта;
- В) вольта;
- Г) жига;
- Д) лендлер;
- Е) полька;

Ответ: В,Д

2.7. Танцмейстер Петровских ассамблей должен был обучить дворян:

- А) вести искусные разговоры;
- Б) веселому «время препровождению»;
- В) обучать танцам;
- Г) преподать «хороший тон» и «прекрасные манеры»;
- Д) красиво ходить.

Ответ: В,Г

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение.....	3
2. Основные принципы педагогического процесса.....	7
3. Основные элементы историко-бытовых танцев для студентов хореографов.....	9
4. Основные элементы.....	11
5. Усложненные элементы.....	12
6. Танцевальные элементы в развитии артистичности и танцевальности обучающихся.....	13
7. Понятие «поклоны» и «реверансы».....	15
8. Происхождение и характеристика историко-бытовых танцев. Танцы XV-XVI веков.....	17
9. Танцы XVII века.....	28
10. Поклон и реверанс в XVII веке.....	31
11. Танцы XVIII века.....	32
12. Поклоны и реверансы в XVIII веке.....	36
13. Танцы XIX века.....	40
14. Танцевальные этюды на экзаменационных занятиях по историко-бытовому танцу.....	47
15. Библиография.....	50
16. Приложения.....	51