

УДК 793.38:78.085.23

МАЗУРКИ РУССКИХ БАЛОВ XIX ВЕКА:
ПРИМЕР АВТОРСКОЙ ПОСТАНОВКИ МАЗУРКИ «ВОЗДУШНАЯ»

*Слонченко Ю. Н.*¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, ул. Киевская, д. 39
Симферополь, 295017, Россия.

Изучение исторических бальных танцев в наши дни актуально в связи с организацией и проведением культурно-досуговых мероприятий и исторических реконструкций. Бальные танцы используются в театральных постановках, художественных фильмах и телевизионных сериалах, являются важным аспектом сохранения культурных традиций и ценностей. В статье рассматривается проблема хореографической реконструкции мазурки как одного из наиболее популярных танцев русских балов первой половины XIX века и предлагается авторская постановка танца с учетом современных технических возможностей и специальной подготовки исполнителей. Автор прослеживает истоки мазурки как исторического бального танца, анализирует характерные для нее средства выразительности в непосредственном синтезе музыки и хореографии, акцентирует внимание на этносоциальных и культурных значениях танца, делится с обучающимися школ искусств, средних профессиональных и высших профессиональных образовательных организаций сферы культуры практическими рекомендациями по надлежащему исполнению мазурки, выработанными самостоятельно и с учетом мнений лучших танцмейстеров и педагогов России и Европы. В статье представлен авторский вариант исполнения мазурки «Воздушная».

Ключевые слова: мазурка, исторические бальные танцы, XIX век, русский бал, фигуры мазурки, основные танцевальные движения мазурки.

MAZURKAS OF RUSSIAN BALLS OF THE 19TH CENTURY:
AN EXAMPLE OF THE AUTHOR'S PRODUCTION
OF THE AERIAL MAZURKA

*Slonchenko Yu. N.*¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, 39, Kyivskaya St., Simferopol, 295017,
Russian Federation.

The study of historical ballroom dances is relevant today in connection with the organization and conduct of cultural and leisure events and historical

reconstructions. Ballroom dancing is used in theatrical productions, feature films and television series, and is an important aspect of preserving cultural traditions and values. The article examines the problem of choreographic reconstruction of the mazurka as one of the most popular dances of Russian balls of the first half of the 19th century and the production of an original dance, taking into account modern technical capabilities and special training of performers. The author traces the origins of the mazurka as a historical ballroom dance, analyzes its characteristic means of expression in the direct synthesis of music and choreography, focuses on the ethno-social and cultural meanings of the dance; shares with students of art schools, secondary vocational and higher professional educational organizations in the cultural sphere practical recommendations for the proper performance of the mazurka, developed independently and taking into account the opinions of the best dance masters and teachers in Russia and Europe. The article presents the author's version of the Aerial mazurka.

Keywords: mazurka, historical ballroom dances, 19th century, mazurka figures, basic dance movements of the mazurka.

Введение. Мазурка — наиболее известный и распространенный исторический бальный танец XIX века, сохранившийся до наших дней. Зародившаяся в польской народной культуре, мазурка постепенно приобрела элитарный характер и стала неотъемлемым атрибутом европейского аристократического бала, включая Россию. По свидетельству О. Захаровой, мазурки стабильно входили в списки танцевальных программ русских балов первой половины XIX века [1, с. 149–153]. В ту эпоху не только вечерние балы обязательно включали различные виды мазурок, но даже «утренний бал обычно завершался мазуркой» [1, с. 121]. Этот танец удостоился многочисленных описаний в русской литературе больших и малых форм (например, в романах «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Война и мир» Л. Толстого, произведениях М. Лермонтова, А. Чехова, Л. Андреева, Ф. Сологуба). В опере М. Глинки «Жизнь за царя» масштабная балетная сцена во втором действии включает мазурку. Ее танцуют гости на балу в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». Она включена в балеты Ц. Пуни «Конек-горбунок», А. Глазунова «Раймонда», П. Чайковского «Лебединое озеро», Ф. Шопена – А. Глазунова «Шопениана» («Сильфиды»). Как самостоятельный хореографический «номер “Мазурка” А. Скрябина в постановке К. Голейзовского в исполнении Е. Максимовой стала одной из жемчужин творчества великой балерины» [2, с. 1018].

Мазурка, по свидетельству А. Глушковского, впервые прозвучала на русском балу¹ в 1810 году в Санкт-Петербурге. Она быстро вошла в моду, особенно полюбил ее император Николай Павлович. Для исполнения мазурки и обучения танцу он пригласил из Польши лучших специалистов, в том числе Ф. Кшесинского. К середине XIX века «...танцем, открывающим вечер, ассамблею, бал, становится полонез или “польский” — скорее прогулка, чем танец... Затем в программе появляется краковяк <...>, и наконец, мазурка — танец, в характере которого есть нечто благородно-рыцарское. Эти польские танцы постепенно становятся неотъемлемой частью светских балов» [3, с. 130]. В России традиционный польский танец активно осваивался русскими аристократами, завсегдатаями балов, обретал новые черты, трансформировался. В мазурке все больше проявлялись русские удаль и размах. Придворная культура впитала в себя те черты национального польского танца, которые были созвучны ей самой, — горделивую осанку, природную ритмичность, изящество движений, танцевальную экспрессию; породила уникальное явление, образно названное нами мазуркой русских балов. В процессе эволюции такая мазурка не только обрела специфические выразительные черты, но и стала самостоятельной разновидностью исторического бального танца.

Мазурка русских балов стала танцем технически сложным и требующим от танцоров истинного мастерства. Хороший танцор, исполняя мазурку, словно бы «не делал никакого усилия; все было легко, зефирно, но вместе увлекательно... Лучшие танцоры того времени были естественны, они не “фокусничали” на паркете» [1, с. 55]. Высокие требования к исполнению мазурки обусловили столь же высокие запросы на историческую достоверность и глубокое понимание особенностей данного танца при его современной репрезентации.

Цель исследования. Автор статьи использует учебники танцев XIX века, научные труды по хореографии, музыке, церемониалу, учитывает мнения лучших танцмейстеров и педагогов России и Европы с целью выработки собственных рекомендаций по исполнению мазурки русских балов XIX века.

Историография проблемы. Масштабные работы О. Захаровой [1; 4], статьи М. Коротковой [5] и Е. Никитиной [6] дают представление о историко-культурной атмосфере первой половины XIX века, точнее — о бальной культуре России. В научной литературе исторического и искусствоведческого характера описана эволюция мазурки. Так, М. Буланкина [2], А. Васильева [7], И. Пушкина [3] указывают на народное происхождение мазурки как танцевального феномена; И. Бэлза [8], Л. Резникова [9], Ф. Лист [10] подчеркивают тесную взаимосвязь музыкальной и хореографической основы мазурки.

¹ Начало русским балам было положено Указом Петра I об ассамблеях (1718), которые стали проводиться в Москве в зимнее время трижды в неделю.

В первой половине XIX века техника исполнения танца была исследована Л. Петровским [11], который описал основные шаги и связки мазурки, дал общие рекомендации относительно характера ее исполнения, а также известным парижским танцмейстером А. Целлариусом [12]. Среди исследователей XX века выделим Н. Ивановского, М. Васильеву-Рождественскую, И. Воронину, А. Шульгину, давших детальное описание основных танцевальных движений мазурки [13]. К современным исследователям исторических бальных танцев можно отнести Р. Кондратенко, который сравнил рекомендации танцевальных учебников XIX века по исполнению данного танца [14]. Хореографы и реконструкторы исторических бальных танцев и бальной культуры прошлых веков А. Николаева и С. Сосницкий достоверно восстанавливают уникальные образцы бального и танцевального наследия прошлых времен, знакомя с ними под аутентичное музыкальное сопровождение как широкий круг любителей истории бальной культуры, так и профессиональное танцевальное сообщество. Это позволяет забытым шедеврам мирового культурного наследия обрести новую жизнь в современных условиях. Наиболее авторитетными исследованиями в области дворцовой церемониальной культуры являются монографии О. Захаровой, в которых, в частности, сформулированы правила поведения на балах XIX века, порядок приглашения и исполнения танца (в России «в большой моде была мазурка в четыре пары: ее танцевали везде — на сцене и в великосветских салонах» [1, с. 54]).

Хореографическая постановка мазурки русских балов должна начинаться с понимания ее исторических контекстов и подтекстов. Ее история, как уже отмечалось, берет начало от народных и старинных польских танцев эпохи Возрождения: «Самый старый рукописный памятник, который содержит ряд польских танцев — это “*Tablature d’orgue de Jean de Lublin*” (около 1540 г.)... Документ позволяет нам увидеть, что все польские танцы начинаются с первой медленной части, во время которой полагалось неторопливо прохаживаться, как бы прогуливаясь. Вторая часть — оживленная, где исполнители быстро двигаются (бегают, прыгают, соревнуются, кто лучше исполнит сложное *pas*)» [7, с. 118]. Как утверждает А. Васильева, лишь в XIX веке самые известные польские танцы (краковяк, полонез, куявяк, оберек, мазурка) обрели свои общепринятые названия и ярко выраженные национальные черты.

Выдающийся венгерский композитор Ф. Лист особо выделял мазурку из числа других танцев того времени: «Сколько в этом танце заключено гордости, нежности, вызова. Вальс и галоп изолируют танцующих и являют присутствующим беспорядочную картину; кадрили представляет собою вид турнира, где с одинаковым безразличием атакуют и парируют удары, где равнодушно выказывают расположение и так же равнодушно его ищут; живость польки легко принимает двусмысленный характер; менуэты, фанданго, тарантеллы

являются маленькими любовными драмами различного рода, интересующими только исполнителей...; в мазурке же роль танцора ни по важности, ни по грации не уступает роли танцовки, а публика не остается непричастной к происходящему... Какое богатство движения у этого танца! Кавалер, получивший согласие дамы танцевать с ним, гордится этим завоеванием, а соперникам своим предоставляет любоваться ею, прежде чем привлечь к себе в этом кратком вихревом объятии: на его лице — выражение гордости победителя, краска тщеславия на лице у той, чья красота завоевала триумф» [10, с. 89–91]. Из этого следует, что Ф. Лист подчеркивал не только особую танцевальную специфику, но и социальное, этическое и культурное значение мазурки.

Мазурка, как и все польские народные танцы, характеризуется синтезом музыкального и танцевального начал. «Общие истоки всех польских танцев лежат в особом жанровом синтезе танцевальности и песенности, ярчайшей чертой польского фольклора является тесное взаимодействие песни и танца, которые в фольклорной ситуации существовали в неразрывном единстве, веками оказывая влияние друг на друга» [9, с. 258]. Специфика мазурки заключается в четкости и регулярности ее ритмики, повторности строения, трехдольности музыкального размера с возможным смещением акцента с сильной первой доли на вторую или третью, а также в обязательном дроблении первой доли на мелкие длительности. Такое дробление подчеркивало экспрессию рас танцоров, приходящихся на первую долю. Обычно дробление выражалось пунктирным ритмом или ритмической фигурой, «состоящей из последовательности двух шестнадцатых и двух восьмых, — писал И. Бэлза. — ... Самая распространенная форма мазурки состояла из соединения двух, схожих по ритмическому рисунку фраз, из которых одна играет роль вопроса, другая — ответа» [8, с. 40–41]. Такая квадратная структура танца сохранилась до сих пор, поэтому репрезентация мазурки в современной хореографии должна опираться на соблюдение метроритмических и структурных признаков музыкального материала.

Как можно заключить из анализа нотных примеров в монографии О. Захаровой [1], мазурки для реальной практики русских балов XIX века (издавались композиторами А. Верстовским, М. Шимановской, Ф. Шольцем, Н. Кубиштой, Н. Титовым и др.) в большинстве своем имеют размер $3/8$ (реже $3/4$) и часто начинаются именно с шестнадцатых длительностей.

В начале XIX века на русских балах мазурку танцевали в четыре пары, и она требовала особой грациозности от дам и большой удали от кавалеров. Не менее важным представлялось и понимание содержательного значения мазурки: она была важнейшим элементом бала, моментом всеобщего веселья, дарила парам возможность общения, «служила руководством насчет сердечных склонностей. ...Выбор партнера часто рассматривался как проявление

интереса, знак благосклонности и даже любви» [5, с. 18]. Мазурка предварялась чередой других танцев и иных элементов бала, что позволяло кавалерам задолго до ее начала сориентироваться среди присутствующих, сделать выбор, заранее получить согласие дамы.

Русский бал имел строение, в котором перемежались танцы, приемы пищи, свободное общение. Каждый элемент бала «характеризовался определенными правилами поведения, темами общения. В зависимости от характера исполнения и темпа каждый танец приобрел свое место в бальном пространстве. Исследователи бала обозначают традиционную бальную цепочку танцев: полонез – вальс – мазурка – котильон; представляющую собой эволюцию от церемониала к игре, от торжественности и некоторой чопорности к безудержному веселью. <...> Мазурка являлась кульминацией бала, его смысловым центром, именно мазурка дарила ощущение праздника и веселья» [6, с. 52]. В процессе исполнения мазурки, которая могла длиться довольно долго, происходило общение дам с кавалерами, завязывались более близкие знакомства, а порой даже звучали признания в любви.

С точки зрения хореографической техники репрезентация мазурки должна опираться на синтез импровизации и стандартных шагов. Как указывает Р. Кондратенко, еще в 1847 году А. Целлариусом был сформулирован основной принцип данного танца: «Лишь часть мазурки можно выучить, остальное изобретается...». «Тем не менее, практически все авторы танцевальных учебников XIX века описывают сходный набор шагов — *pas de basque, pas glissé, coup de talon, tour sur place*. <...> Променад танцевался парой на любых мазурочных шагах — каждый был волен импровизировать в меру собственного мастерства и желания. Кавалер и дама на променаде, как правило, исполняли разные шаги. При этом кавалер, также как и в других парных танцах XIX века, вел даму, подсказывая ей скорость и направление продвижения» [14, с. 110]. Бал предполагал церемониал предварительного приглашения к танцу; таким образом, дамы уже ожидали своих кавалеров.

Мазурка русских балов организуется из многочисленных фигур, при выполнении которых танцоры могут исполнять наиболее распространенные *pas de basque, pas couru, pas galà, pas boiteux, pas boiteux en tournant (tour sur place), coup de talon, pas de bourrée*, ключи и разного рода отбивки.

Рассмотрим далее в качестве примера Рекомендации к исполнению авторской постановочной мазурки «Воздушная». Музыка для нее используется по выбору (музыкальный размер 3/4, количество тактов 84, темп 140 ударов в минуту).

Исполнители: кавалеры и дамы.

Схема исполнения фигур: 1–2–3–2–1.

Вступление: 4 такта (1–4-й)

Как правило, на вступительной музыкальной части мазурки, исполнявшейся на русских балах, кавалеры пафосно выводили заранее приглашенных к танцу дам и становились на позицию спиной к оркестру, чтобы направление движения танца по воображаемой линии круга приходилось против движения часовой стрелки. Поскольку допускался выход пар сразу на круг, то в предлагаемом нами варианте пары выстраиваются в колонну друг за другом с равной дистанцией в следующем порядке: кавалеры занимают внутреннюю часть воображаемой линии круга, дамы становятся с правой стороны и на корпус впереди от кавалеров по внешней части воображаемой линии круга.

Исходное положение исполнителей: кавалеры — ноги в III позиции (правая нога впереди). Правая рука занимает промежуточную, между I и II, позицию с пластическим рисунком кисти *arrondie*, левая рука (у более подготовленных исполнителей) располагается вдоль тела у бедра со слегка опущенным и отведенным чуть в сторону от корпуса локтем. При этом свободно собранные в кулак пальцы кисти слегка касаются шва брюк; менее подготовленным предлагается расположить свободно собранную в кулак кисть за спиной; головы кавалеров с приподнятыми подбородками повернуты в сторону дам, отстоящих примерно на корпус впереди них, или на 1/8 часть круга, взгляды устремлены в том же направлении. Дамы — ноги в III позиции (правая нога впереди), правая рука отведена во II заниженную позицию с пластическим рисунком кисти *allongée*, чтобы в случае необходимости было удобно приподнять подол бального платья. Кисть левой руки дамы возлагается на правую руку кавалера легким касанием; ее голова с приподнятым подбородком немного повернута вправо на 1/8 часть круга или повернута в сторону кавалера на 1/8 часть круга; взгляд устремлен в том же направлении. Направление движения пар не меняется.

Первая фигура — «Парадная» — 16 тактов (5–20-й).

Все пары вступают одновременно с правой ноги.

5–8-й такты. Кавалеры исполняют два *pas galà*, два *pas boiteux*; дамы исполняют два *pas couru*, два *pas boiteux*.

9–12-й такты. Кавалеры и дамы повторяют комбинацию.

13–16-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas galà*. На последнюю долю 16-го такта кавалеры останавливаются на левой ноге.

17–20-й такты. Кавалеры на первую долю 17-го такта переносят центр тяжести корпуса на правую ногу и ставят ее на всю стопу (*pas tombé*). Правой рукой обводят дам вокруг себя, сопровождая их легкое движение величественным взглядом. (Необходимо обратить особое внимание на положение корпуса и головы кавалера. Корпус ни в коем случае не должен «отдыхать» в строго вертикальном положении. Его необходимо наклонить к даме,

насколько это возможно. Взгляд кавалера направлен не на даму, а на пространство в шаге перед нею (примерно на $1/8$ часть круга) и, что очень важно, выше линии горизонта. Кавалеры смотрят на визуально возвышенную линию будущего хода движения дам, как бы покровительствуя их воздушному скольжению. При достойном исполнении обводки складывается ощущение твердой земной позиции кавалеров, легко поддерживающих зефирное парение в воздухе хрупких дам.

Дамы исполняют три *pas cougu* вокруг кавалеров со слегка отклоненным корпусом от центра воображаемой окружности вправо. Корпус как бы сопротивляется ходу движения и напоминает бег навстречу ветру. Голова с приподнятым подбородком немного повернута вправо на $1/8$ часть круга, взгляд направлен выше линии горизонта.

На третью долю 19-го такта кавалеры, поднимаясь с доворотом на правой ноге вправо и приставляя левую ногу в I полувыворотную позицию, становятся спиной к центру круга. Партнеры фиксируют положение «лицом друг к другу»: правое плечо кавалера против правого плеча дамы. При этом правая рука кавалера удерживает левую руку дамы перед собой в I позиции.

На первую-вторую доли 20-го такта пары исполняют ключ (простой). На третью долю 20-го такта дамы меняют левую руку в руке кавалера на правую, одновременно приподнимая платье левой рукой.

Вторая фигура — «Ход по кругу» — 16 тактов (21–36-й).

На затакт к 21-му такту исполнители одновременно отводят работающие ноги в сторону по ходу движения: кавалеры — левую, дамы — правую, смягчая приемом *demi-plié* опорную ногу. Партнеры расположены лицом друг к другу: правое плечо кавалера против правого плеча дамы. Кавалер в правой руке удерживает правую руку дамы. Левая рука кавалера располагается за спиной, левая рука дамы находится во II заниженной позиции, готовая удобно приподнять подол бального платья.

21–22-й такты. Кавалеры исполняют два *coup de talon* влево; дамы исполняют два *coup de talon* вправо.

23–24-й такты. Кавалеры исполняют два *pas de bourrée*, соответственно, вправо-влево. Дамы исполняют два *pas de bourrée*, соответственно, влево-вправо.

25–26-й такты. Кавалеры исполняют два *coup de talon* влево. Дамы исполняют два *coup de talon* вправо.

27–28-й такты. Кавалеры и дамы исполняют подход к вращению в паре.

Кавалеры в повороте на левой ноге с одновременным круговым движением правой ноги вперед (*rond en dedans*) над полом делают шаг правой ногой по направлению к центру круга через левое плечо на $1/2$ часть круга и становятся

на стопу, смягчая приход в колене (*pas tombé*). Движение сопровождается одновременным хлопком руками: правая ударяет левую сверху вниз. Шагом левой ноги в том же направлении через I полувыворотную позицию на *demi-plié* (*passé par terre*) с переносом на нее центра тяжести корпуса на выпрямленную ногу (*pas dégagé*) кавалеры поворачиваются через правое плечо на 1/2 часть круга (*fouetté*). При этом выпрямленная правая нога проводится по кругу назад (*rond en dehors*) и ставится сзади в IV полувыворотную позицию. 28-й такт характерен четкой фиксацией стоп-момента: первая доля отмечена позой с отведенной вперед левой ногой, слегка согнутой в колене, и с выпрямленной сзади правой ногой. Центр тяжести корпуса распределен в ногах равномерно. С присущей мазурке «шляхетской» манерой исполнения кисть правой руки после удара о левую описывает «восьмерку» и открывается во II завышенную позицию на уровне глаз по направлению вверх, левая — открытой ладонью отводится «на пояс». Корпусом кавалер отклоняется от дамы. Головы исполнителей ярко подчеркивают мгновение паузы. Взгляды танцующих направлены друг на друга. На второй-третьей долях такта кавалеры и дамы выдерживают паузу.

Дамы в повороте на правой ноге с одновременным круговым движением левой ноги вперед (*rond en dedans*) над полом делают шаг левой ногой по направлению от центра круга через правое плечо на 1/2 часть круга и становятся на стопу, смягчая приход в колене (*pas tombé*). Движение сопровождается одновременным хлопком руками: левая ударяет правую сверху вниз. Подбив правой ногой левую в III позиции и переместив на нее центр тяжести корпуса, дамы делают еще один шаг левой ногой в том же направлении с приходом на всю стопу при смягченном колене (*pas tombé*). Повернувшись на левой ноге через правое плечо на 1/2 часть круга, они приемом *fouetté* проводят выпрямленную впереди правую ногу по кругу назад (*rond en dehors*) и ставят сзади в IV полувыворотную позицию. 28-й такт характерен четкой фиксацией стоп-момента: первая доля отмечена позой с отведенной вперед левой ногой, слегка согнутой в колене, и с выпрямленной сзади правой ногой. Центр тяжести корпуса распределен в ногах равномерно. С присущей мазурке «шляхетской» манерой исполнения кисть правой руки после удара о нее левой описывает «восьмерку» и открывается во II завышенную позицию на уровне глаз по направлению вверх, левая — открытой ладонью отводится «на пояс». Корпусом дамы отклоняются от кавалеров. Головы исполнителей ярко подчеркивают мгновение паузы. Взгляды танцующих направлены друг на друга. На второй-третьей долях такта кавалеры и дамы выдерживают паузу.

29–32-й такты. Кавалеры и дамы вступают на первую долю такта с правой ноги; движутся навстречу друг другу для исполнения *pas boiteux en tournant* (*tour sur place*) *en dedans* (закрытый поворот) влево. Движение исполняется

парами три раза, при котором каждый поворот соответствует вращению на $1/2$ часть круга. В четвертый раз движение на первую-вторую доли 32-го такта не меняется. На третью долю 32-го такта кавалеры поворачиваются вокруг своей оси по ходу вращения на месте на $1/2$ часть круга, при этом за счет поворота правая нога впереди меняется на левую впереди. В момент поворота вокруг своей оси кавалеры левой рукой подхватывают левую руку дам в I позиции, а правой обхватывают их талию. Взгляды танцующих направлены друг на друга.

33–36-й такты. Кавалеры, продолжая вращение, по ходу движения исполняют *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors* (открытый поворот) четыре раза, при котором каждый поворот соответствует вращению на $1/2$ часть круга.

Дамы продолжают исполнять *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans* (закрытый поворот) четыре раза, на $1/2$ часть круга каждый.

Третья фигура – «Веер» – 16 тактов (37–52-й).

37–40-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas boiteux* по кругу, при этом кавалеры заводят дам по дуге в центр круга, постепенно разворачиваясь на $1/2$ часть круга. Визуальная линия движения исполнителей должна как бы спуститься с внешнего «верхнего» на внутренний «нижний» круг. Встречаясь в низшей точке центра маленького круга, руки дам не соприкасаются.

41–44-й такты. Кавалеры и дамы продолжают движение тем же ходом и выходят из центра круга с постепенным разворотом на $1/2$ часть круга от «нижнего» круга к «верхнему».

За время исполнения движений с 37-го по 44-й такты танцующие должны, усиливая динамику, продвигаться вперед по кругу на расстояние, равное расстоянию от пары до пары. Этот рисунок танца в горизонтальной плоскости ассоциируется с вышитой петлей офицерского мундира кавалера. Однако при правильном исполнении фигуры в объеме (с наклоном корпуса в правую сторону) создается иное впечатление от стремительного спуска «сверху» «вниз» и мощного подъема в обратном направлении с ощущением ускорения. Траектория движения более напоминает игру (раскрытие и закрытие с оборотом на $1/2$ часть круга) веера в руке дамы.

45–48-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas boiteux*, двигаясь вперед по кругу и продолжая усиливать динамику с каждым последующим *pas*.

Дробление первой доли такта на мелкие длительности может быть примером создания усложненного варианта комбинации для хорошо подготовленных исполнителей: два *pas boiteux*; перед третьим *pas boiteux* (на восьмую затакта к 47-му такту) исполняется *cabriole*; перед четвертым *pas boiteux* (на шестнадцатую затакта к 48-му такту) исполняется *double-cabriole*.

49–52-й такты. Кавалеры, выполняя *pas tombé* на правую ногу, обводят дам вокруг себя. Дамы исполняют три *pas couru* вокруг кавалеров.

На третью долю 51-го такта кавалеры, поднимаясь с доворотом на правой ноге вправо и приставляя левую ногу в I полувыворотную позицию, становятся спиной к центру круга. Партнеры фиксируют положение «лицом друг к другу»; рука кавалера удерживает руку дамы перед собой в I позиции.

На первую-вторую доли 52-го такта пары исполняют ключ (простой) с отведением рук на первую долю 52-го такта во II позицию. На третью долю — пауза.

Вторая («Ход по кругу»), а затем первая («Парадная»²) фигуры, по 16 тактов каждая, повторяются сначала на 53–68-м и 69–84-м тактах соответственно.

69–72-й такты. Кавалеры исполняют два *pas galà*, два *pas boiteux*. Дамы исполняют два *pas couru*, два *pas boiteux*.

73–76-й такты. Кавалеры и дамы исполняют четыре *pas galà*.

77–80-й такты. Кавалеры, выполняя *pas tombé* на переднюю правую ногу, величественно садятся в колено и правой рукой обводят дам вокруг себя. При этом корпус необходимо наклонить к даме, насколько это возможно. Дамы исполняют четыре *pas couru* вокруг кавалеров.

81–84-й такты. Кавалеры правой рукой слегка приподнимают и в знак благодарности целуют подол бальных платьев дам. Дамы останавливаются и благодарят кавалеров в *reverence*.

По окончании танца кавалеры обязаны препроводить дам к месту, где получили согласие на танец, или к месту, которое укажут дамы на свое усмотрение.

Описание основных танцевальных движений мазурки «Воздушная».

***Pas couru* (легкий бег). Первый вариант исполнения.**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На затакт колени слегка сгибаются. Центр тяжести корпуса переносится на левую ногу для легкого пружинного толчка; правая нога освобождается и удлиненным скользящим шагом с носка отводится вперед.

На первую долю такта центр тяжести корпуса переносится на правую ногу. При опускании на пол стопа ставится на низкие полупальцы, приход на опорную ногу смягчается приемом *demi-plié*.

На вторую долю такта левая нога с носка скользит через I полувыворотную позицию вперед. На нее переносится центр тяжести корпуса.

² Первая фигура, «Парадная», исполняется на code (69–84-й такты).

На третью долю такта правая нога подводится к левой в I полувыворотную позицию и, принимая на себя весь центр тяжести корпуса, как бы выбивает левую ногу. С первой доли следующего такта движение начинается сначала с левой ноги.

***Pas couru* (легкий бег). Второй вариант исполнения.**

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

Отличие второго варианта исполнения состоит лишь в том, что на третью долю такта правая нога с носка скользит вперед через I полувыворотную позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса.

С первой доли следующего такта движение начинается сначала с левой ноги.

***Pas galà* (парадное pas, или «ординарный шаг»).**

Движение занимает один такт.

Исходное положение ног исполнителей: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На затакт выполняется легкий подскок с двух ног (напрыжка), во время которого центр тяжести корпуса переносится на левую ногу.

На первую долю такта левая нога, принимая на себя весь центр тяжести корпуса, возвращается в исходную позицию и смягчает приход приемом *demi-plié*. В это время правая нога начинает скольжение вперед вытянутым подъемом (более точно, первым и вторым пальцами стопы).

На вторую долю такта за счет толчка левой ногой и продолжения скольжения по полу правой ноги происходит перенос центра тяжести корпуса на правую ногу. *Demi-plié* сохраняется. Левая нога, оторвавшись от пола на высоту не более 30°, остается сзади слегка отпущенной в коленном суставе (*attitude*).

На третью долю такта левая нога выбивается вперед через I полувыворотную позицию с последующим акцентированным подскоком на стопе опорной правой ноги и фиксируется без отрыва носка от пола.

На затакт к следующему такту выполняется небольшой прыжок на правой ноге. Носок левой ноги направлен в пол и вытянут, что является подходом к новому плавному скольжению.

Показателем правильного и лучшего исполнения *pas galà* являются длина линии скольжения работающей ноги, устойчивость и опора поставленного корпуса, свобода и легкость рук, достойное положение головы, ясность и спокойствие открытого взгляда. Корпус исполнителей должен как бы парить над паркетом.

Pas boiteux (хромой шаг).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога впереди).

Корпус — над ногами. При исполнении в паре верхние части корпусов слегка отклонены друг от друга.

На первую долю такта выполняется подскок на левой опорной ноге на *demi-plié* с одновременным активным скольжением вытянутой правой ногой вперед без отрыва носка от пола.

На вторую долю такта с шагом вперед центр тяжести корпуса переносится на правую ногу.

На третью долю такта левая нога проводится шагом вперед через I полувыворотную позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса. Со следующего такта движение начинается с начала.

Pas boiteux en tournant (вращение на месте, или *tour sur place*).

Исполняется так же, как и *pas boiteux*, только с вращением вокруг заданной оси на 1/2 часть круга на каждый такт (*en dehors* или *en dedans*). При самостоятельном исполнении ось вращения соответствует оси тела; при исполнении в паре ось вращения расположена между партнерами. Отличие в исполнении состоит лишь в том, что при вращении *en dehors* влево на второй доле такта левая работающая нога, отведенная в воздухе назад по кругу (*rond*) на 1/4 часть и согнутая в колене (*attitude*), опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади правой ноги в III позицию. На третью долю такта свободная правая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится в III позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади левой ноги.

При вращении *en dedans* влево на второй доле такта правая работающая нога опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди левой ноги в III позицию. На третью долю такта свободная левая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится в III позицию с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди правой ноги.

Примеры исполнения *pas boiteux en tournant (tour sur place)* в паре.***Pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans влево***
(закрытый поворот).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: III позиция (правая нога сзади) или IV позиция (с центром тяжести корпуса, равномерно распределенным в ногах).

Кавалеры и дамы стоят в паре левым плечом друг к другу. Кавалер левой рукой поддерживает даму за талию, правая рука отведена во II завышенную

позицию и направлена вверх. Левая рука дамы расположена на поясе кавалера, правая — во II завышенной позиции и направлена вверх. Корпусы партнеров отклонены от оси вращения. Взгляды направлены друг на друга.

На затакт правая нога кавалера и дамы отводится в сторону в вытянутом положении над полом.

На первую долю такта выполняется проведение работающей ноги вперед на $1/4$ часть круга с одновременным подскоком на левой ноге, фиксацией впереди согнутой в колене и вытянутой в подъеме правой ноги (*attitude*) и вращением пары вокруг оси влево на $1/2$ часть круга. Заданная высота работающих ног сохраняется.

На вторую долю такта правая работающая нога опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса впереди левой ноги в III позицию.

На третью долю такта свободная левая нога проводится через I полувыворотную позицию и ставится с переносом на нее центра тяжести впереди правой ноги в III позицию. Правая нога освобождается для следующего поворота на $1/2$ часть круга. Движение выполняется на *demi-plié*. Визуальная ось расположена между партнерами: бедра не соприкасаются, но составляют основу для вращения, верхние части корпусов отстраняются друг от друга и стремятся охватить наибольшее пространство. За один такт партнеры должны поменяться местами.

Pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors влево (открытый поворот).

Движение занимает один такт музыкального размера $3/4$.

Исходное положение ног: III позиция (левая нога впереди).

Кавалер и дама стоят в паре. Кавалер левой рукой держит левую руку дамы, правой рукой поддерживает ее за талию. Левая рука дамы подана кавалеру, правой рукой приподнят подол платья во II заниженной позиции. Корпусы партнеров отклонены от оси вращения. Взгляды направлены друг на друга.

На затакт левая нога кавалера отводится в сторону в вытянутом положении над полом.

На первую долю такта выполняется проведение работающей ноги назад на $1/4$ часть круга с одновременным подскоком на правой ноге, фиксацией сзади согнутой в колене и вытянутой в подъеме левой ноги (*attitude*) и вращением пары вокруг оси влево на $1/2$ часть круга. Заданная высота для работающей ноги сохраняется.

На вторую долю такта левая работающая нога кавалера опускается на пол с переносом на нее центра тяжести корпуса сзади правой ноги в III позицию.

На третью долю такта свободная правая нога кавалера проводится через I полувыворотную позицию и ставится с переносом на нее центра

тяжести корпуса сзади левой ноги в III позицию. Левая нога освобождается для следующего поворота на 1/2 часть круга.

При исполнении кавалерами *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dehors влево (открытый поворот)* дамы исполняют *pas boiteux en tournant (tour sur place) en dedans влево (закрытый поворот)*.

Движение выполняется на *demi-plié*. Визуальная ось расположена между партнерами: бедра не соприкасаются, но составляют основу для вращения, верхние части корпусов отстраняются друг от друга и стремятся охватить наибольшее пространство. За один такт партнеры должны поменяться местами.

Coup de talon (голубец).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами. Направление движения — влево.

На затакт к первому такту работающая левая нога выносится в сторону. Опорная правая нога смягчается приемом *demi-plié*.

На первую долю такта работающая левая, отведенная в сторону, нога ударяет правую опорную ногу по I полувыворотной позиции. В момент касания ног колени выпрямлены. Приход на опорную правую ногу — на *demi-plié*.

На вторую долю такта работающая левая нога скользит по полу (*pas glissé*) с последующим переносом на нее центра тяжести корпуса и выходом из *demi-plié*.

На третью долю такта правая нога приставляется в I полувыворотную позицию. Движение выполняется с правой ноги в правую сторону.

Pas de bourrée.

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами.

На затакт к первому такту работающая левая нога выносится в сторону. Опорная правая нога смягчается приемом *demi-plié*.

На первую долю такта работающая левая нога подбивает опорную правую ногу по I полувыворотной позиции. После подбивки работающая левая нога становится опорной, смягченной приемом *demi-plié*.

На вторую долю такта работающая правая нога выполняет мелкий шаг в сторону и становится опорной ногой.

На третью долю такта работающая левая нога приставляется с одновременным выносом в сторону свободной правой ноги, сохраняя *demi-plié*. Движение повторяется еще раз с другой (правой) ноги.

Одним из основных показателей правильного исполнения *pas de bourrée* в мазурке является и отклонение корпуса от вертикальной оси в сторону, диаметрально противоположную положению открытой работающей ноги, что напоминает движение раскачивающегося маятника.

Ключ (простой).

Движение занимает один такт музыкального размера 3/4.

Исходное положение ног: I полувыворотная позиция.

Корпус — над ногами.

На первую долю такта носки стоп собираются вместе с одновременным разведением пяток в стороны и ослаблением ног в коленях. Движение завершается соприкосновением коленей.

На вторую долю такта пятки стоп резко собираются вместе с выпрямлением ног в коленях. Движение завершается в I полувыворотную позицию.

На третью долю такта — пауза.

При исполнении мазурки танцоры должны рассчитывать движения танца и перемещение по залу после него в соответствии с музыкальным сопровождением. На этапе обучения рекомендуется отдавать предпочтение простым музыкальным образцам, которые подчеркнут четкость ритма мазурки и придадут необходимую характеристичность танцевальным движениям. Как правило, «авторский музыкальный материал обладает более изысканной мелодикой, прихотливым ритмом и рекомендован на более позднем этапе обучения при освоении сценического хореографического материала» [2, с. 1018], — отмечают современные хореографы. Поэтому для проводимых культурно-досуговых мероприятий и сценических выступлений подготовленным исполнителям рекомендовано избирать наиболее выразительные, мелодичные авторские мазурки в исполнении оркестров, либо в записи качественных фонограмм признанных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX века. Героям 1812 года посвящается. М.: Центрполиграф, 2012. 271 с.
2. Буланкина М. К. Использование народной музыки в системе профессионального хореографического образования // Гуманитарное пространство. 2019. № 8. Вып. 8. С. 1013–1022.
3. Пушкина И. А. Польские танцы на русской балетной сцене // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 130–135.
4. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2010. 448 с.

5. *Короткова М. В.* Бальная культура московского дворянства в XVIII – первой половине XIX в.: официальная церемония, развлечение или любовная игра? // Вестник РУДН. Серия: История России. 2008. № 2. С. 5–23.
6. *Никитина Е. А.* Бал как культурная практика // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 50–53.
7. *Васильева А. Л.* Народно-историческая и культурная основа польского танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 1 (21). С. 113–131.
8. *Бэлза И. Ф.* Фредерик Шопен. М.: Наука, 1968. 390 с.
9. *Резникова Л. А.* Жанровые аспекты исполнительской интерпретации мазурок Ф. Шопена // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 256–261.
10. *Лист Ф. Ф.* Шопен / пер. и примеч. С. А. Семеновского; общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. 2-е изд., перераб. М.: Музгиз, 1956. 428 с.
11. *Петровский Л.* Правила для благородных общественных танцов, изданныя учителем танцованья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. Харьков: Университетская тип., 1825. 140 с.
12. *Cellarius H.* La Danse des salons. Dessins de Gavarni, Paris: J. Hetzel, 1847. 174 p.
13. *Шульгина А. Н.* Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX – начало XX века. М.: Один из лучших, 2005. 84 с.
14. *Кондратенко Р. А.* Шаги мазурки в танцевальных учебниках XIX века // Материалы III конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. СПб., 2011. С. 110–118.

REFERENCES

1. *Zakharova O. Yu.* Bal'naya epokha pervoj poloviny XIX veka. Geroyam 1812 goda posvyashchaetsya. M.: Centrpoligraf, 2012. 271 s.
2. *Bulankina M. K.* Ispol'zovanie narodnoj muzyki v sisteme professional'nogo khoreograficheskogo obrazovaniya // Gumanitarnoe prostranstvo. 2019. № 8. Вып. 8. С. 1013–1022.
3. *Pushkina I. A.* Pol'skie tancy na russkoj baletnoj scene // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 6 (41). С. 130–135.
4. *Zakharova O. Yu.* Russkij bal XVIII – nachala XX veka. Tancy, kostyumu, simbolika. M.: Centrpoligraf, 2010. 448 s.
5. *Korotkova M. V.* Bal'naya kul'tura moskovskogo dvoryanstva v XVIII – pervoj polovine XIX v.: oficial'naya ceremoniya, razvlechenie ili lyubovnaya igra? // Vestnik RUDN. Seriya: Istoriya Rossii. 2008. № 2. С. 5–23.
6. *Nikitina E. A.* Bal kak kul'turnaya praktika // Chelovek v mire kul'tury. 2012. № 2. С. 50–53.

7. *Vasil'eva A. L.* Narodno-istoricheskaya i kul'turnaya osnova pol'skogo tanca // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2009. № 1 (21). S. 113–131.
8. *Behlza I. F.* Frederik Shopen. M.: Nauka, 1968. 390 s.
9. *Reznikova L. A.* Zhanrovye aspekty ispolnitel'skoj interpretacii mazurok F. Shopena // Manuscript. 2020. T. 13. Vyp. 12. S. 256–261.
10. *List F. F.* Shopen / per. i primech. S. A. Semenovskogo; obshch. red. i vstup. st. Ya. I. Mil'shtejna. 2-e izd., pererab. M.: Muzgiz, 1956. 428 s.
11. *Petrovskij L.* Pravila dlya blagorodnykh obshchestvennykh tancov, izdannyya uchitelem tancovan'ya pri Slobodsko-ukrainskoj gimnazii Lyudovikom Petrovskim. Khar'kov: Universitetskaya tip., 1825. 140 s.
12. *Cellarius H.* La Danse des salons. Dessins de Gavarni, Paris: J. Hetzel, 1847. 174 p.
13. *Shul'gina A. N.* Bal'nyj tanec. Bytovaya khoreografiya Rossii, konec XIX – nachalo XX veka. M.: Odin iz luchshikh, 2005. 84 s.
14. *Kondratenko R. A.* Shagi mazurki v tanceval'nykh uchebnikakh XIX veka // Materialy III konferencii po voprosam rekonstrukcii evropejskikh istoricheskikh tancev XIII–XX vv. SPb., 2011. S. 110–118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Слонченко Ю. Н. — доц., заслуженный артист Российской Федерации,
заслуженный артист Украины, slonchenko1@gmail.com
ORCID ID: 0009-0009-4666-5976

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Slonchenko Yu. N. — Ass. Prof., honoured Artist of the Russian Federation, honoured
Artist of Ukraine, slonchenko1@gmail.com
ORCID ID: 0009-0009-4666-5976