

М. Ю. Гендова

ПОЛЬСКИЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ
В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Пляшите все, хотя б в тоске
Скребли на сердце кошки,
Вся мудрость наших дней — в носке,
Поднятой кверху ножки.

*В. Курочкин. Приглашение к танцам.
1862.*

Значение балов в жизни русского дворянства XIX в. сложно преувеличить. Балы были не только развлечением, но и настоящей школой светской жизни, где, например, молодежь училась «любезничать, влюбляться, пользоваться правами и вместе с тем покоряться обязанностям общежития < ... > и чинопочитанию, и почитанию старости» [1, с. 5]. Здесь умение танцевать способствовало признанию в обществе, а промахи в танцах нередко способствовали появлению колких эпиграмм на неуклюжих исполнителей. Так, танцевальное фиаско графа А. С. Хвостова, отличившегося смелостью при взятии Измаила, современниками было отмечено дерзкой иронией: «скажу про графа не в укор: танцует как Вольтер, а пишет как Дюпор» [2, с. 28–29].

Наиболее известными и регулярными адресами Петербургских балов XIX столетия считались Николаевский зал Зимнего дворца (давался главный императорский бал сезона) и залы Аничкова дворца (где проходили камерные императорские балы). Также в определенный день недели распахивались двери великокняжеских и аристократических домов: князей Юсуповых, Воронцовых-Дашковых и Белосельских-Белозерских, графини М. Э. Клейнмихель (дом последней славился балами-маскарадами). В моду входили общественные балы, посещать которые, помимо дворянства, могли все желающие по заранее приобретенным билетам. Проходили они в Большом танцевальном салоне купцов Елисеевых у Полицейского моста¹, а также в доме четы Энгельгардт², последние посещала и Императорская семья.

Бальная культура Москвы и Петербурга имела ряд отличий. К примеру, в патриархальной Москве бытовал «версальский запрет», гласивший, что танцевать на балу важно и нужно лишь молодым девицам и замужним женщинам до 25 лет. Подобную несправедливость в Петербурге оспаривала графиня Е. Дашкова, доказывая, что танцевать следует до тех пор, пока дама выглядит привлекательно

¹ Дом Н. Чичерина, в середине XIX в. принадлежал купцам Елисеевым, ныне в нем располагается отель «Талион Империял Отель», (Невский пр., 15).

² Ныне в особняке (Невский пр., 30) располагается Малый зал Филармонии имени М. Глинки и вестибюль станции «Невский проспект».

и способна изящно двигаться в танце. Серьезное внимание к танцу повлекло формирование грамматики бала, в основе которой лежало безупречное владение танцевальными *pas* и неукоснительное соблюдение очередности танцев, задающих тон всему вечеру. Обратим внимание на два совершенно непохожих друг на друга польских танца, расположенных, как правило, в полярных частях бальной программы.

Полонез

Первое упоминание о полонезе в России относится к Смутному времени (XVII в.), когда были предприняты отдельные, не увенчавшиеся успехом, попытки приобщить привилегированное сословие к «танцеванию», считавшемуся ранее уделом простого народа. Следующий всплеск интереса к торжественному танцу-шествию наблюдался в период Петровских ассамблей, где полонез стал естественным продолжением церемониальных танцев, исполнявшихся в колоннах и состоящих из одних реверансов. Постоянную прописку на балах полонез получил во времена царствования Екатерины Великой, постепенно вытеснив менуэт. Уже с царствования Павла все балы открываются полонезом, получившим определение «увертюры бала».

Итак, полонез — торжественный танец-променад, отличающийся изысканным рисунком при простоте *pas*. «Холодный польский», как иногда называли полонез, носил утилитарный характер, создавая атмосферу вечера, позволяя в элегантной форме представить гостей друг другу и приобщить к участию в танцах возрастных гостей. Великий князь Александр Михайлович вспоминал: «Высочайший выход открывал бал. Моя дама была стара и помнила детство моего отца. Наша процессия не была, собственно говоря, танцем в совершенном значении слова. Это было торжественное шествие через все залы Зимнего дворца» [3, с. 55].

Ведущая роль в полонезе была отдана кавалеру, что позволяло подчеркнуть его воинскую выправку и особенное рыцарское внимание к даме. Кроме того, кавалер, стоящий в первой паре, задавал танцевальные фигуры для всей колонны танцующих. «Холодный польский» состоял из трех туров, позволяя принимающей стороне оказать почтение большему количеству гостей. Пары танцующих по музыкальному сигналу — ритурунелю (*ritournelle*) — выстраивались в колонну сообразно строгой социальной иерархии, и торжественно шествовали по залам, едва касаясь друг друга кончиками пальцев. В первой паре шел хозяин дома с именитой дамой. Вторую пару составляли хозяйка дома и почетный кавалер. Танцевать в одной паре супруги не могли, это считалось дурным тоном до конца XIX в. Если на балу присутствовал император, то он возглавлял шествие. После шел министр императорского двора, генералы, представители знатных фамилий, замыкала шествие молодежь. Дипломатический корпус вступал в полонез лишь со вторым туром танца-шествия.

Роман-эпопея «Война и мир» Льва Толстого содержит описание полонеза, открывавшего в 1831 г. первый бал Наташи Ростовых, прошедший в Петербурге на Английской набережной: «Толпа заговорила, подвинулась, и между двух расступившихся рядов, при звуках заигравшей музыки, вошел государь. Мужчины стали подходить к дамам и строиться в пары польского. <...> Государь, улыбаясь и не в такт, ведя за руку хозяйку дома, вышел из дверей гостиной. За ним шли

хозяин с М. А. Нарышкиной, потом посланники, министры, разные генералы. Больше половины дам имели кавалеров и шли или приготавливались идти в польский. Наташа чувствовала, что она оставалась с матерью и Соней в числе меньшей части дам, оттесненных к стене и не взятых в польский. Звуки польского уже начали звучать грустно — воспоминанием в ушах Наташи. Наконец государь остановился подле своей последней дамы (он танцевал с тремя), музыка замолкла» [4, с. 488–489]. Наиболее распространенными фигурами полонеза были колонны, кресты, полукруги, круги, лабиринты, гирлянды. Танцмейстер Л. Петровский в 1825 г., описывая специфику полонезов при русском дворе, сетовал: «Не знаю, кто выдумал фигуру, дабы все пары проходили под руками впереди стоящих: в Польше она не употребительна. Поднимать руки над головами других, по большей части старших себя возрастом и достоинством и заставлять их сгибаться, не слишком благородно и приятно» [5, с. 57].

Во второй трети XIX столетия в бальной культуре Петербурга заново оживилась традиция «отбивания» дам, корнями уходившая в Петровские ассамблеи (возникнув вновь, традиция прижилась и на Московских балах): в момент смены фигур, не танцующий кавалер подлетал к понравившейся паре, хлопал в ладоши и ловко вставал в пару с дамой, оттесняя замешкавшегося кавалера, который переходил к следующей даме, что вызывало смех и толкотню среди танцующих. Кавалеру, идущему в последней паре, оставалось покинуть паркет для отдыха со словами — «в отставку, на покой!», но, как правило, с этими словами он направлялся к первой паре, в надежде «отбить» даму [6, с. 14].

Фрагмент описания полонеза можно найти и в романе А. Куприна: «„Полонез. Господа, приглашайте ваших дам“ — высоким тенором восклицал длинный гибкий адъютант. В головной паре стояли директриса и пожилой граф Олсуфьев. И в самом деле, стоило полюбоваться этой парой. Выждав четыре такта, они начали полонез с тонкой ритмичностью, с большим достоинством и с милой старинной грацией. <...> Граф Олсуфьев вовсе уже не был стар и хил. Бодрая героическая музыка выправила его спину и сделала гибкими и послушными его ноги. Тут и гусарская неотразимая победоносность, и рыцарское преклонение перед женщиной. <...> Директриса несла свое большое полное тело с необыкновенной легкостью, с пленительно-изящной простотой, точно коронованная особа. <...> Дама юнкера Александрова протянула ему на уровне своего плеча красиво изогнутую, обнаженную и еще полудетскую руку. Он с легким склонением головы принял ее, едва касаясь пальцами кончиков ее тоненьких пальцев. <...> Они выжидают, когда предыдущая пара не отойдет на несколько шагов, и тогда одновременно начинают этот волшебный старинный танец, чувствуя теперь, что каждый шаг, каждое движение, каждый поворот головы, каждая мысль связана у них одними и теми же невидимыми нитями» [7, с. 304–307].

Мазурка

Кульминацией бального вечера была мазурка, которая изначально была танцем камерным, исполнялась по кругу и отличалась замысловатыми техническими сложностями в работе ног, рук, корпуса и головы. В мазурке наблюдалась активная

смена ритмов, а также присутствовало мужское соло, требующее от исполнителя особого мастерства и способности импровизировать. Кокетливо-непринужденная природа танца выражалась в «мазурочной болтовне», позволявшей не только вести с кавалером разговор, но и передавать любовные записки. Мазурка также славилась игрой — «мазурочным выбором», когда приглашаемая дама или кавалер, выбирая пару, должны были угадать качество, загаданное избранником.

Родиной мазурки считается провинция Мазовия³. Но, несмотря на свои польские корни, в балльные залы Петербурга она проникла из Парижа: соединив в себе польскую горячность и гордость с французской мягкостью и грациозностью движений. В России мазурка впервые появилась в 1762 г., при Екатерине II, однако популярность приобрела при Александре I, в 1810-е гг. Существовало несколько вариантов исполнения мазурки, оба из них можно было увидеть в балльных залах Петербурга XIX столетия, хотя превалировала благородно-изысканная манера исполнения.

Более аутентичной была **бравурная или краковская мазурка**: чрезвычайно быстрый темп, размашистые движения мужского танца, имитирующего скачку на лошади, что лексически выражалось через удары каблуками, *pas голубцы* и *pas boitex* (хромое па). В паре с дамой кавалер мог немного покачивать ее руку, понимать руку выше головы. Танец дамы, напротив, был нежен и томен. В апофеозе краковской мазурки, разгоряченные длительным танцем дамы изящно падали на руки своим кавалерам-победителям.

Описание такого варианта мазурки есть у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы; [8]

Провинциальная мазурка описана Н. В. Гоголем: «В стороне четыре пары откалывали мазурку; каблуки ломали пол, и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами, отвертывая такие па, какие и во сне никому не случалось отвертывать» [7, с. 272]. Краковскую мазурку танцевала Наташа Ростова в паре с Денисовым: «Он вышел из-за стульев, крепко взял за руку свою даму, приподняв голову, и отставил ногу, ожидая такта. Выждав такт, он сбоку, победоносно и шутливо, взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одной ногой и, как мячик, упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму. Он неслышно летел половину залы на одной ноге, и, казалось, не видел стоящих перед ним стульев и прямо неся на них; но вдруг, прищелкнув шпорами и расставив ноги, останавливался на каблуках, стоял так секунду,

³ Мазовия или Мазовша — историческая область в центральной и северо-восточной части Польши (по обеим сторонам низовья Вислы), ее главный город — Варшава.

с грохотом шпор стучал на одном месте ногами, быстро вертелся и левой ногой подщелкивая правую, опять летел по кругу. Наташа чутьем угадывала то, что он намерен был сделать, и, сама не зная как, следовала за ним — отдаваясь ему, то он кружил ее на правой, то на левой руке, то, падая на колена, обводил ее вокруг себя и опять вскакивал и пускался вперед с такой стремительностью, как будто, он намерен был, не переводя духа, перебежать через все комнаты; то вдруг опять останавливался и делал опять новое и неожиданное колено. Не смотря на то, что Йогель не признавал эту мазурку настоящей, все были восхищены мастерством Денисова» [4, с.368].

Другой вариант танца — **французская мазурка**, называемая также **благородной или любезной**; мастером такой мазурки был пушкинский Онегин. В этом варианте сильно сглажены отличия в танце дамы и кавалера: оба должны были владеть техникой изящного скольжения по паркету, изысканно владеть корпусом, слегка покачивать руками и головой, не допуская чрезмерно эмоционального вскидывания рук. Мужчины в сдержанно-благородной манере исполняли полупрыжки, скользящий шаг *pas galé*, особым шиком считалось умение слегка приударить каблуками, добиваясь хрустального звона. Дама должна была легким и при этом стремительным бегом уметь лететь по залу. После окончания мазурки кавалер становился перед дамой на колена, и в знак благодарности целовал подол ее платья. О «любезной мазурке» говорили, что «это поэма рыцарской любви, теперь же она превратилась в блестящую шутку с сохранением первоначальных па» [9, с. 71–72].

На заре появления мазурки в русской бальной культуре ее танцевала лишь одна пара, с течением времени танец стали исполнять в четыре пары. Мало-численность объяснялась высокими требованиями к выучке обоих танцоров, а также изяществу дамы и удали кавалера. Техническая сложность мазурки, часто заставляла под благовидным предлогом уклоняться от ее исполнения, поэтому бальное общество делилось на два лагеря: любителей мазурки — «мазуристов» и приверженцев более доступных для исполнения танцев. Мазурку ценили и любили исполнять М. Ю. Лермонтов (часто являвшийся на бал именно к ней) и Ф. М. Достоевский. Супруга последнего вспоминала: «Мой муж особенно любил танцевать мазурку и, надо отдать справедливость, танцевал ее ухарски, с воодушевлением, как завзятый поляк» [10, с. 292]. Лучшими мазуристками Петербурга XIX в. по свидетельствам современников были М. А. Нарышкина (фрейлина императорского двора, фаворитка Александра I), а также графиня А. Воронцова-Дашкова. Число мазуристов было более значительным: это императоры Александр I и Николай I, граф В. Соллогуб⁴, граф М. Милорадович, актер Александринского театра И. Сосницкий. По свидетельству балетмейстера А. Глушковского, последний, «танцуя мазурку, не делал никого усилия; все было так легко, зефирно, но вместе увлекательно. За это Сосницкого брали наперехват во всех аристократических домах, и как блестящего кавалера, и как танцмейстера» [11, с. 21].

⁴ Внук переселившегося в Россию литовско-польского вельможи И. Соллогуба.

* * *

Завершить разговор о польских танцах, словно обрамляющих границы танцевального вечера, хотелось бы, вспомнив изысканную традицию бального этикета Петербурга XIX в.: во время мазурки — часто финального танца перед ужином — дамам дарили цветы — «мимозы, нарциссы, гвоздики, фиалки. И теперь каждый раз, когда до меня доносится запах мимозы, наши Петербургские балы встают перед глазами» [12, с. 158].

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. Ю. Русские балы и конные карусели, М.: Гласность, 2000. 184 с.
2. Стуколкин Л. П. Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. СПб, 1885. 384 с.
3. Великий князь Александр Михайлович: воспоминания. М., 1999. 215 с.
4. Толстой Л. Н. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. 671 с.
5. Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. Харьков: Тип. университета, 1825. 145 с.
6. Захарова О. Ю. Бальная эпоха первой половины XIX в. Героям 1812 года посвящается. М.: ЗАО изд-во центрполиграф, 2012. 271 с.
7. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII — начала XX века: танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2011. 448 с.
8. Пушкин А. С. Евгений Онегин. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v05/d05-005.htm> (дата обращения 05.11.2015)
9. Петрова М. Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев, СПб.: Издание книготорговца И. Л. Тузова, 1878. 181 с.
10. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.
11. Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. М.-Л.: Искусство, 1940. 244 с.
12. Васильчикова Л. Л. Исчезнувшая Россия: воспоминания княгини Л. Л. Васильчиковой 1886–1919. СПб.: Петербургские сезоны, 1995. 544 с.