

Сравнение комедий двух ленфильмовских режиссеров показало также, что период перехода от социалистической, государственной экономики к рыночной нашел в работах этих режиссеров совершенное разное тематическое и стилистическое решение. Если в фильмах В. Бортко преобладают мягкая ирония, неоднозначная трактовка историй и бытовой юмор, то стилистике Ю. Мамина присущ преимущественно обличительный, сатирический взгляд и на социалистическое прошлое, и на переходное время к новой общественной формации. В отличие от Бортко-реалиста, Мамин использует откровенно условные, гиперболизированные, доведенные до абсурда ситуации с активным включением в сюжет фантазийного элемента.

Это же касается и персонажей фильмов. Если у Бортко значительное внимание уделяется психологии действующих лиц и социальный конфликт проявляется прежде всего через взаимодействие живых, полнокровных персонажей, то герои сатирических картинах Мамина — это либо странные, чудачковатые типы, заикливающиеся на какой-то одной идее, либо узколобые обыватели, стяжатели и пьяницы.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Малюкова Л.Л. Кинематограф 90-х — энциклопедия русской жизни последнего десятилетия последнего столетия... // 90-е. Кино, которое мы потеряли / [Сост. Л.Л. Малюкова]. — М.: Зебра Е, 2007. — С. 226–227.
2. Лихачева Л.С., Фадеева К.А. Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2015. — Т. 144. — № 4. — С. 135–144.
3. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. — М.: Лабиринт, 1999. — 285 с.
4. Бабина А.Е. Прием гротеска в искусстве российского кино 1990-х // Национальная ассоциация ученых (НАУ). — 2020. — № 54.
5. Журкова Д.А., Эвалль В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. — 2022. — № 2. — С. 280–307.

В 2000-е гг. умная комедия оказалась не в чести, и Мамин, сняв еще два забытых сегодня комедийных фильма, вынужден был уйти из кино. Бортко же как который режиссер широкого профиля начал снимать популярные сериалы и масштабное кино.

Оба режиссера не только оставили своеобразный портрет непростого периода тектонических сдвигов в экономической и общественной жизни страны, но и внесли свою лепту в развитие жанра социальной комедии. Как справедливо отмечают Д. Журкова и В. Эвалль, «ввиду высокой востребованности разновидностей комедийного в современных экранных медиа весьма полезен ретроспективный взгляд на комическое и смеховое в кино советского времени, изобиловавшим комедийными шедеврами» [5, с. 288]. Особого же внимания, на наш взгляд, заслуживает опыт создания социальной комедии, жанра, который должен сегодня развиваться, если российский кинематограф хочет вернуть утраченную любовь отечественного зрителя.

Tatiana V. Portnova

PhD in Art History

Professor

The Kosygin Russian State University

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-41-64

DANCE IN THE ERA OF PETER THE GREAT: CHOREOGRAPHY AND ETIQUETTE IN A HISTORIOGRAPHICAL DESCRIPTION

Summary: The article explores dance and etiquette, which have evolved concurrently and along similar trajectories since the era of Peter the Great. The moral values and standards of the 18th century necessitated the capacity to convey thoughts elegantly, even in the absence of words, through choreography, as well as to demonstrate gestures of regard and affection. Dance emerged as a crucial element in the cultural policy of the state. In the first half of the century, it was regarded as a means of educating the Russian populace and became an essential component of court etiquette. During Peter the Great's reign, a variety of dance styles and forms were developed; in contemporary times, these have taken on

new, sophisticated forms, transforming into ballroom dance. The article investigates the rise and impact of dance on the culture of the elite during Peter the Great's reign, analysing it from a historiographical viewpoint. Additionally, it references and examines the bibliographies of Peter the Great's contemporaries, along with modern literature. The author concludes that the reforms of the Petrine period were both forward-thinking and groundbreaking, resulting in the eventual incorporation of Western European dance into Russian culture.

Keywords: dance, etiquette, Peter the Great era, 18th century, historiography, assemblies, balls, ceremonies, choreographic features, high society culture, Bergholz's diary.

With the ascension of Peter the Great and his subsequent reforms, ballroom dancing began to flourish in Russia. It started to hold a significant position within Russian culture, becoming a highlight of social life and an essential means of "showcasing one's worth, importance, and beauty in this life" [3, p. 266]. In the realm of secular communication, an individual adept in choreography, as noted by Yu. Lotman, "felt assured and liberated, akin to an actor on stage" [15; p. 92]. Dance served as a lesson in good manners. The etiquette¹ of the 18th century was shaped by European influences and was associated with the reforms initiated by Peter the Great, who in 1717 released the book *The Honest Mirror of Youth, or Indications for Worldly Manners* — the first guide in Russia to feature a section dedicated to dancing. This manual offers guidance on the

correct performance of various choreographic figures and movements, highlighting the significance of dance for a secular individual, asserting that it is a vital aspect of proper upbringing. It states that "a young nobleman or gentry" should be skilled in "languages, horseback riding, dancing, and sword-play" [19]. Peter I regarded the art of choreography with admiration and curiosity. During his initial journey to Europe, he engaged in dance gatherings [8, p. 116]. By his own conduct, Peter I exemplified good manners, respect for others, and the importance of each individual's personal priorities. He invited foreign dance instructors to Russia so that members of the royal family and prominent nobles could receive dance instruction from them.

In the historiography of 18th-century dance, numerous assertions can be found regarding the necessity to cultivate choreographic culture and to engage foreign masters who could provide quality

¹ Etiquette (French: *étiquette* — "label", "inscription") — rules of conduct for people in society.

education. For instance, V. Vsevolodsky, in support of a newspaper advertisement calling for a dance master's services for the Cadet Corps, stated: "Clearly, while there was a lack of 'dance masters' at that time, the very notion of seeking them through a newspaper in St. Petersburg indicates that they were not so scarce as to necessitate importing them from abroad" [4, p. 209].

L. Blok observed that at the dawn of the 18th century, ballroom dancing represented the pinnacle of social life, serving as an essential means of showcasing one's worth, status, and suitability for society, as well as reflecting one's ideology and ability to resonate with widely accepted norms [6]. Dance functioned as a medium of representation and communication, transcending mere artistic expression. This reality compelled to closely examine the traditions of performance and choreography education, as they illuminate significant aspects of life, worldviews, and the unique modes of communication among people of that era. During the first half of the 18th century, the advancement of European dance culture in Russia began to accelerate rapidly. An analysis of Bergholz's diary indicates that by 1721, dancing had already become an integral component of Russian culture, accompanying the high society at various events, including celebrations, masquerades, fireworks displays, and assemblies.

In spite of the objections raised by representatives of the traditional families and the older generation, who found the societal changes intolerable, dancing was simply an obligation; they were nonetheless compelled to dance alongside the emperor. "Peter Alexeevich, not only through decrees but also by setting a personal example, endeavoured to persuade the nobles to embrace the new mode of communication. The tsar pursued this with his characteristic determination and vigour; he participated in nearly every gathering, at times personally overseeing the dancing, executing, as noted by a gentleman of the bedchamber in the entourage of the Duke of Holstein, such 'caprioles' that would have been worthy of the finest European ballet masters of the era" [12, p. 28]. Yu. Bakhrushin observes: "Peter created his own dance, a variant of the German Grossvatertanz (a German interpretation of a contra dance — author's note). At the climax of this dance, the 'tsar' or 'marshal' of the ball would issue a predetermined signal to the musicians, after which they would accelerate the tempo of the

dance multiple times, transforming it into a sort of gallop" [2, p. 18].

During the reign of Peter the Great, dance took on the role of an official ceremony, serving as a means to present oneself to society and a method for society to react to significant occurrences, thus establishing a tradition. Even at state functions, such as the celebration of peace with Sweden, dances were meticulously planned and executed. Their distinctiveness lay in the emphasis on the hierarchical structure of power: dancers formed pairs that reflected their social status. The arrangement and execution of dance numbers were also governed by this characteristic. Some descriptions of Peter the Great's festivities have survived. For example, S. Khudekov, in his account, described some details of a dance he witnessed at the Assembly² of G. Golovkin in 1721: "Ten or twelve couples tied themselves with handkerchiefs, and each of the dancers, taking turns, walking in front, had to invent new figures. The ladies, in particular, danced with great pleasure. When it was their turn, they performed their figures not only in the hall, but also moved to other rooms, some took them to the garden, to another floor of the house, and even to the attic" [5, p. 52]. The dancing was a difficult test for the participants of the assemblies. The costumes were uncomfortable, and their movements were constrained. F. Vigel noted that, upon seeing this dance, one got the impression that "everything was bristling and boasting" [11].

Furthermore, dances were conducted at weddings, symbolising unrestrained happiness. The traditional and etiquette-rich commencement of a wedding was evident not only at the outset but also in the conclusion, which took the shape of a torchlight procession, reminiscent of mediaeval German dances. As noted by M. Pylyaev, "during the dance, a man would scarcely touch his partner's fingers, and upon completion, he would kiss the lady's hand, while both the lady and the man were prohibited from conversing and the lady could not dance twice in one evening with the same gentleman" [17, p. 127]. The expressive movement of the Polish dance, the elongated stance, and the decorative design of the minuets set apart the exceptional dancers of Peter the Great's era.

Numerous publications focused on the celebrations of Peter the Great generally enumerate the

² Assemblies were a new form of leisure for high society, the establishment of which was decreed by Peter I on November 25, 1718.

names of well-known dances and offer descriptions, indicating that the initial segment of the evening was calm and ceremonial, showcasing minuets and polonaises, whereas the latter segment was animated and joyful, featuring anglaises, allemandes, and contra dances. Nevertheless, comprehensive descriptions of the dances are often absent. Frequently, references are made to works from the late 19th and early 20th centuries, authored by individuals who did not possess an extensive understanding of dance history and portrayed Peter the Great's era through the lens of their observations in contemporary dance venues.

The aim of this article is to investigate the distinctive characteristics of the dance genre system that emerged during Peter the Great's reign within the cultural context of the 18th century.

A cultural studies perspective, which integrates historiographical and historical-cultural methodologies, serves as the foundation for this study. Additionally, an interdisciplinary approach that includes elements of art historical analysis is utilised. The research materials were gathered from diaries and literary sources to examine and describe dance events that occurred at assemblies, weddings, and balls throughout Peter the Great's reign. In E. Eremina-Solenikova's thesis, "Ballroom Dance in Russia in the First Half of the 18th Century: Formation of Performance and Teaching Traditions" (St. Petersburg: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, Vaganova Academy of Russian Ballet, 2022 [14]), one chapter is dedicated to ballroom dancing in Russia during the first half of the 18th century. However, the diaries of the chamberlain Friedrich Wilhelm Bergholtz, who arrived in Russia in the retinue of the Holstein Duke Karl-Friedrich, who became the fiancé and later the husband of Anna Petrovna, are the main source of knowledge about Peter the Great's balls and assemblies. The Duke and his retinue lived in Russia from 1721 to 1725. Bergholz, who accompanied the Duke, kept detailed records of everything he saw. He recorded dances from Peter the Great's time at assemblies and weddings. At weddings, dances were divided into ceremonial and general; at assemblies, according to his notes, there was no such division. The assemblies, officially approved by the Emperor in 1718, but held earlier, were entirely consistent in their format with 18th-century European traditions: similar gatherings under different names and in various societies were held in England, France,

and Germany. Their distinctive features were the absence of excessive ceremony, social interaction among participants, and various entertainments, which included dancing [1].

In 1717, Peter I visited France and met with Louis XV. Naturally, such an event as the visit of the Russian Emperor could not go unnoticed. The ceremony for this occasion included a ball, for which the court dancing master and young king's dance teacher, Claude Ballon, composed a special dance in honour of the arrival of the Russian Tsar [24, p. 323].

In accordance with the customs of the 17th and 18th centuries, the ball preserved the characteristics of a theatrical performance. It commenced with a branle and a gavotte (chain dances, initially marked by a straightforward structure, yet occasionally featuring complex techniques), which all participants mirrored after the king or the highest-ranking cavalier and the queen or the highest-ranking lady. The ball then progressed to a minuet, initiated by the king alongside the queen. Following this, the king took a seat, allowing his lady to dance with the next most senior prince. Subsequently, the queen also took her seat, and the next lady approached the prince. This sequence continued until all designated performers of the minuet had completed their dance [10, p. 40]. The event then transitioned to the general dances as per the ceremonial guidelines (branles and contra dances), during which special demonstration dances could be showcased.

The tradition of demonstration dancing ideologically traces back to the era of Louis XIV, who was an accomplished dancer and popularised this trend among the courtiers. The custom of paired dancing emerged in France during the 1690s [18, p. 39]. Frequently, such dances were specifically crafted for a particular occasion or ball; they were learnt to facilitate introductions among attendees. The most renowned of these dances is La Bretagne, which was created as a tribute for the birth of Louis, Duke of Burgundy, the son of Louis, Duke of Brittany [22, p. 19].

Numerous similar dances emerged: in the early 18th century, approximately 400 compositions were documented. However, there is substantial evidence to suggest that the majority of these were considered 'disposable': they appear in only a single manuscript or printed collection and are not found elsewhere. La Czarienne became one such dance. Like many dances from that era, it is a brief composition, lasting just over a minute, consisting

of two sections. The first dance is labelled “lente-ment” (slow), while the second is a lively rigaudon. This dance has been preserved for us in the manuscript *XVI Erecuel de Danses pour l'Année 1718*, which was created by Jacques Desaix, a choreographer and dance publisher, who was a student and follower of the renowned choreographer Raoul Feuillet. From a technical standpoint, this dance is characterised by typical steps and aesthetically pleasing yet straightforward movements. It is likely that it was composed to facilitate relatively quick learning. It is probable that *La Czarienne* was performed only once, similar to many other ceremonial pieces. The second dance, dedicated to Peter I, is likely a historical curiosity. In 1701, the play *Czar of Muscovy*, which focused on False Dmitry and Marina Mnishek, was staged in England [25, p. 3]. Like nearly all productions of that era, it concluded with a country dance, featuring all the actors from the play presenting themselves to the audience. This country dance, or a simplified version of it set to the same music, was incorporated into Playford's collection in 1701.

Contra dances are a genre of dance that originated in England during the late 16th century and continue to be practised today. Dancers arrange themselves in a long line of pairs and dance from one pair to the next, subsequently switching partners and progressing to new pairs, repeating the same sequence of movements until everyone returns to their original positions. Contra dances were first published in 1651 by John Playford, a music publisher based in London; his collection continued to be released until 1728 [13, p. 24]. These were the first mass-produced dance collections in the world. Numerous other dance collections, inspired by Playford's works, were published both in England and across the Continent.

The country dance we referred to was featured in Playford's collections from 1701 to 1728, and it is also included in Walsh's comprehensive collections, which encompassed hundreds of charts and were evidently compiled based on the principle of “all the dances that could be found”, in the years 1718, 1745, and 1755 [23, p. 2].

It seems improbable that the *Czar of Muscovy* enjoyed popularity in the 18th century: numerous dances emerged, and new choreographic charts became fashionable each year. Consequently, it is plausible that after the 1720s, it was no longer embraced by English society. Nevertheless, at the dawn

of the 21st century, the dance experienced a revival, becoming part of the repertoire for contemporary English balls. Presently, nearly all modern choreographers are firmly convinced that the dance is dedicated to Peter the Great and that no alternative versions can exist.

Bergholz frequently references Polish dances in his notes. However, these are not regarded as an exclusively Russian phenomenon: originating from Poland (their homeland), they disseminated not only to the northeast but also to Germany. The most characteristic performance of the Polish dance is “in a column” behind a leader, where all couples replicate the figures following the lead. This variant, which still persists in Russia, is also recognised, albeit only from a later period. Bergholz, in his description of the Polish dance for couples, notes a limited number of participants — typically three performers.

In the early 18th century, dances executed at varying tempos (the forerunners of the mazurka and polonaise, which gained popularity in the 19th century) were categorised alongside Polish dances. Steps were chosen to correspond with the rhythm of their rapid or leisurely execution. This ambiguity is precisely the reason for Peter the Great's fondness for them, considering later accounts describe the polonaise as a slow, solemn, and monotonous procession. Bergholz states that the Polish dances during Peter the Great's era included leaps. They were not only performed in various rhythms but also in diverse forms. He observes, for instance, that ceremonial Polish dances at weddings were executed by three and five couples; these were the very pieces that commenced and concluded the wedding ball, and it was predetermined who would dance them and with whom. In this context, it is pertinent to examine not only the forms of Polish dances in Peter the Great's time but also their significance as ceremonial dances.

In Russia, the polonaise enjoyed popularity in the first half of the 18th century; its definition pertains to the late 19th-century interpretation; in the 18th century, it was referred to as the Polish dance or simply Polish. In Russia, the majority of references to polonaises originate from memoirs, and from these accounts, certain characteristics can be discerned. Ceremonial polonaises at weddings during Peter the Great's reign were performed by three or five couples, with the arrangement of these couples strictly regulated, and a master of ceremonies leading them. This indicates that these dances fea-

tured simple figures, as they were meant to be executed by the parents of the bride and groom at weddings, implying individuals who had not undergone professional dance training. In Bergholz's depiction of this dance, there are numerous mentions of the polonaise as a wedding dance and fewer as a dance performed at gatherings and celebrations.

In Russia, polonaises frequently incorporated figures; however, when performed by twelve couples in a processional manner, these figures might be omitted. Bergholz's choreography of the dance preserves elements of a jumping technique. Limited information from foreign sources hampers the reconstruction of the Russian variant of the polonaise. In Poland, the dance's origin, no descriptions have been preserved, but references in the *Kurier Polski* newspaper, published in Warsaw, indicate that it was a ceremonial dance characterised by a slow tempo, setting it apart from the ‘leaping’ polonaise of Peter the Great, which was a procession led by the most esteemed couple present — the royal couple.

The minuet subsequently became the next dance form to gain popularity in Russia. In Europe, all balls commenced with this dance. Descriptions of the standard minuet pattern are available in dance manuals: Gottfried Taubert included it in his 1717 publication, Pierre Rameau in 1725, and Kellom Tomlinson in 1735. All descriptions are quite similar: the dancing couple would advance to the centre, move to various corners, and then exchange places multiple times, following a Z-shape or S-shape pattern. Approximately halfway through the dance, they would alternate circling while holding each other's right and left hands, and perform several additional Z-shapes. Finally, twirling both hands, they would return to their original position. The host couple, or the most distinguished couples present, would initiate the dance, after which the gentleman would take a seat, allowing the lady to invite another gentleman to dance with her. The process would then reverse: the lady would sit down, and the gentleman would invite another lady, continuing until all guests had participated in the minuet.

According to various sources, the minuet from the era of Peter the Great was recognised even prior to the initial assemblies: in 1710, during the wedding of Anna Ioannovna, it was performed by two dwarfs [7, p. 74]. It is conceivable that the minuet served as the opening dance of the ball, or it may have alternated with other forms of dance [5, p. 354].

Evidence suggests that the minuet was not regarded as a ladies' choice dance; partners would invite one another in succession. Furthermore, while it could initiate dances at assemblies, this was viewed more as a tradition than a formal ceremony. Consequently, in the account of Count Pushkin's wedding, it is mentioned that minuets were executed in the latter part of the event, among free dances, whereas polonaises were deemed ceremonial. At assemblies, minuets were also performed both at the commencement of the dance segment and alongside other dances [4, p. 337]. Julia Sutton delineated the primary theories regarding the origins of the minuet in her 1985 article [26], where she scrutinised the rationale behind each theory. She indicates that the minuet is a dance that evolved from either the galliard of the 16th and 17th centuries or the courante — court dances for couples characterised by specific step combinations. The minuet originated as a French folk dance that transitioned into the ballrooms of the aristocracy; it is plausible that the minuet's structural forms derive from the branle — a dance suitable for any number of participants. The dance pattern features a wavy or serpentine line, which subsequently developed into the figure Z. The minuet was composed by Jean-Baptiste Lully as a social dance, initially showcased for Louis XIV, or as a theatrical dance, first performed in the Ballet of the Night in 1653 and the Ballet of the Times in 1654, from which it rapidly disseminated, populating ballrooms. Although J. Sutton herself does not favour any particular version, she observes that it is presently impossible to conclusively validate or invalidate any of the proposed hypotheses.

The complexities surrounding English dances are quite intricate. The term “Anglaise”³ was utilised in Russia only briefly during the early 19th century. Prior to this, the phrase “contra dances” (derived from French) was more prevalent in literary references. Nevertheless, the term “contra dances” could denote both the English-origin “column” dances and the French “square” dances. In his diary, Bergholtz discusses “column” dances, labeling them as English, and he employs the term “contra dances” only once. Regarding English dances, Bergholtz does not provide an extensive description; he merely notes that they were cherished and enjoyed by dancers.

³ Anglaise (French: *anglaise* — “English”) is a collective name for dances that were widespread in Europe in the 17th — 19th centuries (French dance, hornpipe, contra dance, etc.) and originated mainly from England.

However, during the era of Peter the Great, these dances formed a significant category. The evolution of these dances took place in England during the latter half of the 17th century, and by the end of the century, they had made their way to France, where they gained immense popularity as early as the 1700s, leading to the establishment of rules for their execution. Gavottes and demi-contra-tones, which were specifically based on leaps, were among the most commonly employed movements, aligning with Bergholz's account. From England and France, these dance forms disseminated globally. Their choreographic framework was characterised by a "column" formation, where each couple would take turns dancing with all others while adhering to a predetermined set of figures. Furthermore, the couple that danced first often performed a solo, with the remaining couples providing support. The interaction among dancers, coupled with the display of skill in executing intricate figures and steps, is a notable aspect of English dances. The Anglaise is distinguished by its rapidity and vivacity of movement. The structural composition of this dance resembles that of the Ecosaise, specifically arranged in two columns, where gentlemen face the ladies, indicating that the couples are positioned opposite each other rather than in a linear formation. There is almost no distinction between the Ecosaise and the Anglaise, apart from the fact that the latter tends to be more extended and less vigorous in its movements and musicality. In contrast, the Ecosaise features a notably quicker tempo and more fluid movements. Anglaises may consist of four, eight, or six movements. "The jumping Anglaise bears a closer resemblance to the Ecosaise, as both share a rapid tempo and similar movements; it is also an Anglo-Scottish dance, reflecting a blend of the Anglaise and the Ecosaise, much like the cultural fusion of England and Scotland within Great Britain. A formation of four to a maximum of twelve couples is arranged in a column, with a line of gentlemen facing a line of ladies, allowing the first couple to navigate down the column within it." [21, c. 113]

Peter I was introduced to contra dances during his initial visit to England, where they were regarded as dances from his homeland, enjoyed by all social classes. It is possible that he encountered contra dances again during his second trip. According to Bergholz's diary, English dances were notably popular, with up to twelve couples able to partici-

pate simultaneously; the first couple would initiate the dance, which then 'waved' through all the couples in succession. The Russian affinity for country dances aligns seamlessly with the broader trends of European dance culture. Minuets, polka dances, and country dances were predominant at the balls hosted by Peter the Great. Nevertheless, the repertoire extended beyond these, although references to other dances are considerably less frequent.

Among them, one can mention the allemande. The allemande is a court dance that originated in England. Anna, Peter's daughter, performed this fashionable court dance at one of the court balls, attended by her fiancé, the Prince of Holstein. Her performance captivated all those present and served not only as an illustration of exquisite coquetry but also as evidence that the Russian court embraced European customs. According to contemporaries, this dance was marked by passion; despite its slow tempo, it allowed women to showcase their inherent coquetry and provided them with a wide range of expressions. The allemande was characterised by "constant spinning, which causes the head to spin and the mind to become clouded" — a description by Gerhard Fieth, the author of the work titled *An Essay on an Encyclopedia of Physical Exercises*, published in 1794. Concurrently, the dance technique of the allemande incorporated elements such as precise footwork and gentle lifts. A proud posture, fluidity, and a certain degree of rigour in movement were deemed essential for its execution. The additional interaction between partners, which contributed to harmony and rhythmic stability, can be regarded as a distinctive feature of this dance.

Dances that were based on improvisation constituted another favoured group. For instance, "on July 25, 1721, ten to twelve couples bound themselves with handkerchiefs, and each dancer at the forefront of the group was tasked with creating new figures. On November 8, 1721, the Emperor established a dance for nine couples, where all participants were required to replicate Peter's caprioles" [18, p. 251]. Evidently, all these dances fell under the category of chain dances, where the initial couple determined the figures. When Peter's ball is referenced in modern literature, two types of dance are frequently depicted: the Grossvateranz and a ceremonial dance that consisted solely of bows.

Now, let us focus on the so-called ceremonial dance, which was characterised by bows. A. Pushkin portrayed it in this manner: "Along the entire

length of the dance hall, to the sound of the most mournful music, ladies and gentlemen stood in two rows facing each other; the gentlemen bowed low, while the ladies curtsied even lower, first directly ahead, then turning to the right, then to the left, and then straight ahead again, repeating the process to the right, and so forth. The curtsies and bows persisted for approximately half an hour; ultimately, they ceased, and a portly gentleman with a bouquet declared that the ceremonial dancing had concluded, instructing the musicians to play a minuet" [16, p. 23]. Bergholz offers a different description of this dance: "The ladies, similar to English dances, stand on one side, while the gentlemen are positioned on the opposite side; the musicians initially perform a type of funeral march, during which the gentleman and the lady of the first couple bow to their neighbours and to one another, then join hands, circle to the left, and return to their original positions. They do not follow any specific rhythm; instead, as mentioned, they merely walk and bow to the audience. The other couples sequentially replicate this action" [5, p. 236]. The bows are executed not by all attendees, but solely by the three selected couples who participate in the ceremonial polonaise. Consequently, this dance could not be prolonged. Furthermore, it is not the dance itself that is depicted but rather the bows that precede it. At the weddings during Peter the Great's reign, bows were also an integral part of the official dance. Over time, it is probable that the trend for European compositions gradually overshadowed Russian dances within the court of Peter I, and if they were performed at all, it was merely for demonstration purposes. For instance, in 1710, during the wedding of Tsarevna Anna Ioannovna, "the dwarfs danced a little minuet". A similar account of a dance was recorded in the same year at the wedding of dwarf Ekim Volkov: "...only the dwarfs began to dance, but Russian dances. This continued until about 11 o'clock, and they were enjoying themselves in their unique manner. One can easily envision the remarkable jumps, grimaces, and figures that occurred, both during the dances and at the tables" [7, p. 78]. In 1722, Bergholz noted, "It is unimaginable to what extent they cherish dancing, as do the young merchants here, many of whom dance exceptionally well. This time, some performed in solos and character dances" [5, p. 328]. Thus, Russian society gradually became familiar with the culture of European theatrical dance. Naturally, unlike their European

counterparts, our aristocrats were not always capable of executing beautiful solo performances with grace. This art form thrived under the reign of Peter I's niece, Anna Ioannovna [9].

One of the most prevalent beliefs regarding 18th-century Russian ballroom dancing is that the Grossvateranz is associated with the dances from the reign of Peter the Great. Nevertheless, no accounts of this dance have been discovered in Russian literature from that era. Upon examining German sources, it becomes evident that mentions of the Grossvateranz only emerge from the mid-18th century, and in certain texts, it is referred to as the Kerhaus. A clear trend is observed: during the mid- and latter part of the 18th century, the Grossvateranz was regarded by contemporaries as an essential component of the end of a wedding ceremony. It was only during the late 18th and early 19th centuries that this dance evolved into a popular ballroom style, with its wedding connotation fading away by this period.

The earliest three documented accounts of this dance originate from the timeframe of 1780 to 1820. The first account comes from Bigatti, an Italian musician associated with the Dresden court in the 1780s. The second account is attributed to a German dance master, Katfuss, who released a comprehensive work on dance descriptions in 1802. The third account is from France, published by dance master de Coligne in 1824. In Bigatti's publication, it is noted, "The dance is proposed to be performed to alternating rhythms" [20, p. 19]. This dance accommodates up to 12 couples, who engage in promenades and figures for two or three couples, derived from contra dances, arranged in various sequences. It utilised two distinct types of musical accompaniment — slow and fast — along with a diverse array of figures that connect individual couples. Additionally, it is marked by alternating musical accompaniment (fast — slow).

In his diary, Bergholz recounts a variety of dances: ceremonial, minuets, Anglaises, Polish, and others; yet, none of these bore resemblance to the Grossvateranz. The kerab dance, referenced in Gottfried Taubert's extensive work published in Leipzig in 1717, which serves as a comprehensive encyclopedia of the dances of that era, shares a similar essence [27]. The kerab is a dance that traditionally concluded weddings and other festivities, where dancers would form a chain and execute various figures. It is noteworthy that this dance is recognised



Imperial Ball. Minuet. Saint Petersburg. Winter Palace

as the final wedding dance, thus being the precursor to the Grossvatertanz, known as the Kerhaus.

The Grossvatertanz was not featured at the balls hosted by Peter the Great. The dance by this name has only been documented since the mid-18th century, and in Russia, it became known around the turn of the 19th century, exhibiting forms typical of the later period. During the reign of Peter the Great, a chain dance akin to the kerab — a traditional German wedding dance — was performed, from which the later ‘classical’ Grossvatertanz evolved.

Based on the descriptions and references to the Grossvatertanz found in memoirs and other written documents, it can be concluded that it was a paired ballroom dance, with some of its figures influenced by contra dances — a style of dance that was gaining popularity in Europe during the 1700s and 1710s. In the notes accompanying his book, which details various assemblies and weddings that Bergholz observed in St. Petersburg, there is a remark regarding his observations of the dances at the wedding of Guards Major Matyushkin: “Meanwhile, the Emperor arrived and, in high

spirits, initiated another dance, reminiscent of the so-called chain dance (Kettentanz) in Germany, in which, at his command, all the elderly men present were to participate. Naturally, they could not decline and took all the young ladies for themselves” [5, p. 253]. The kerab dance, referenced in the extensive work of Gottfried Taubert, which was published in Leipzig in 1717 and serves as a comprehensive encyclopedia of the dances of that era, exhibits a comparable nature. The kerab is a dance that traditionally marks the conclusion of weddings and other festivities, where participants form a chain by holding onto kerchiefs and executing a variety of figures. It represents the final dance at weddings and is therefore considered the precursor to the Grossvatertanz or the Kerhaus.

Additionally, literary sources indicate that Styrian dances were also performed in Russia. Upon reviewing these sources, we can identify two primary pieces of evidence. The first is a mention of a dance introduced by General Yaguzhinsky during an assembly in 1722: “Immediately following the Polish dance, a new dance (the name of which I am unaware) was created, somewhat akin to the

Styrian; in this dance, they again leaped vigorously and executed several very entertaining figures” [5, p. 359]. The group of German dances, which featured the Styrian dance, consists of column dances that employ a variety of steps, including jumps, and allow for numerous figures, such as spins, as well as the dancers’ positioning “in a closed pair”. It is important to highlight that Bergholz pointed out in his writings that the dance was “akin to the Styrian dance” but was not Styrian in nature. Consequently, it cannot be asserted that Styrian dances were particularly prevalent in Russia during the 18th century. Nevertheless, Bergholz’s observations may suggest that German dance traditions enjoyed popularity during the era of Peter the Great. It is essential to consider that the first emperor deemed it

acceptable to deviate from tradition and was quite capable of disregarding strict dance regulations. It is plausible that the dances performed in his court were created at the Russian court. The terms “Styrian” and “German” dances might have represented local interpretations that merely integrated elements of typical German dances, while Bergholz, in his effort to categorise them, selected parallels from forms recognised in their homeland.

Therefore, by utilising dance descriptions produced in the early 18th century in France, Germany, and England, and by meticulously examining the brief notes that have survived from that period, we can effectively reconstruct nearly all varieties of dances that were performed at the court of Peter the Great (Table 1).

Table 1. Types of dances and their characteristic features during the reign of Peter the Great

Type of dance	Characteristic features
1. Polonaise	<p>A. W. Winterschmidt, a German publisher and artist, the reconstruction of the dance is as follows. The step proposed here is a <i>pas de bourrée</i>, in the “classical” version, without the plié before the second step. The number of bars is not specified, as it depends on the number of couples.</p> <p>1st figure. At the beginning, all dancers stand in pairs in a circle. The first couple go around the circle, and the others join and follow, forming a column.</p> <p>2nd figure. Upon reaching the wall of the hall, they dance the “fountain” — the gentlemen go around the circle to the right, and the ladies to the left. At the opposite wall, where the column began, the couples meet again and move upward in a column.</p> <p>3rd figure. Upon reaching the wall of the hall, they dance the “fountain”; however, the gentlemen circle to the left, and the ladies to the right, passing in front of their gentlemen. At the opposite wall, where the column began, the couples form a column — the gentleman opposite his lady. Upon reaching their place, everyone turns on the spot, facing outward. The first couple to begin the dance is the first from the given wall.</p> <p>4th figure. The first couple begins to circle, gradually moving downwards — circling with their partner by the right hand, then with a partner of the opposite sex from the second couple by the left hand, then again with their own partner by the right hand, then with a partner of the opposite sex from the third couple by the left hand, and so on until they reach the end of the column. All the remaining couples dance a similar part.</p> <p>5th figure. The first couple, once again at the beginning of the column, comes together, joins hands in a “boat”, and slides down the column to the place of the last couple. The rest of the couples repeat the figure in turn.</p> <p>6th figure. The first couple joins in a promenade position, spins in place, turning inside the column, passes the second couple, and moves in a circle. All the others repeat this figure.</p> <p>7th figure. The column is reorganised into a chain; the first lady offers her hand to the second gentleman, and so on.</p>

Table 1 Continued

Type of dance	Characteristic features
	<p>8th figure. The first gentleman stands still, and the entire chain wraps around him, facing the leader.</p> <p>9th figure. Everyone raises their hands, and the first gentleman exits through the arches, pulling the others along with him. The chain moves in a circle and forms a new column — the first couple opposite the last, the second opposite the second-to-last, and so on.</p> <p>10th figure. The couples dance a chaine with their vis-à-vis. After this, the couples dance an Allemande.</p>
2. Minuet	<p>(French: <i>menuet</i>) is an ancient French graceful folk dance (16th century), so named because of its small steps on low half-toes. A detailed description of the minuet was given by dancing master P. Rameau in his book, <i>Le Maître à Danser</i> (1725); however, it is written in a vague manner so that only specialist choreographers can understand it. L. Pécourt invented a new, less complex form of the minuet; it was adopted and transferred to the court and all the Parisian bourgeois salons, from where it quickly spread throughout Europe. It was a dance of a single couple, where the gentleman and the lady danced towards each other or away from each other. This was done not in a straight line, but in the main curves, initially resembling a reverse "S", then a "2" and finally a "Z". Thus, the figure from curvilinear became increasingly rectilinear. Curved lines obviously lent grace to the movements. The gentleman stood at one end of the "S" or "Z", and the lady at the other. They performed two minuet steps, first sideways, then two or three forward. As they danced, they passed each other or met, curtsying <i>tour de deux main</i> to the right. They danced further, again performing a <i>tour de deux main</i>; however, this time, in a bow; at the third meeting, a <i>tour de deux main</i>, which concluded the dance. All these meetings and bows were at the discretion of the dancers, and they offered ample opportunity to display graceful movement. The minuet completely transformed the old, ponderous form of the Renaissance curtsy. The curtsy became more varied and lively. Minuet tempos featured a threefold play of gracefully doffing the hat, as well as a slight bending and straightening of the torso. The entire dance was stylised with graceful positions, crossings, shoulder turns, and so on. The hat was a great asset: it was put on and taken off as the hand was extended. Not only the legs but also the arms contributed to the grace of the performance. They were lowered and then slowly raised, moving all the way to the bend of the wrist, which in turn produced its own movements. All the combined movements of the arms and legs achieved a high degree of flexibility, which was evident in every bow, every transitional position, every lift of the heel and the movement of the toe as it glided across the floor.</p>
3. Anglaise	<p>(French: <i>anglaise</i> — "English"), a dance common in Europe in the 17th-19th centuries.</p> <p>Anglaise No. 1 1-4 Couple 1 crosses and casts off: the lady moves into the line of gentlemen, and the gentleman into the line of ladies, between Couples 3 and 4.</p> <p>5-8 Couple 1 makes a 4-beat turn with their right hands.</p> <p>9-16 Three couples in lines, holding hands, walk in a circle. The Gentleman 2 and Lady 2 lead the lines in a semicircle, arriving at opposite places (demi-moon).</p> <p>17-24 The dancing couple makes a small ronde, and Couples 2 and 3 dance a half English chaîne around the dancing couple.</p> <p>25-32 Three couples dance a waltz around a common centre.</p>

Table 1 Continued

Type of dance	Characteristic features
3. Anglaise	<p>Anglaise No. 2 1-8 Couple 1 makes a promenade down to Couple 3. 9-12 Cross and Cast Off: Lady 1 dances around Lady 3, Lady 1 dances around Lady 3.</p> <p>13-16 Couple 1 dances a half English chaîne with Couple 2: demi chaîne. 17-20 Couple 1 dances a gallop around Lady 2 (chassirt); Lady 1 dances around Lady 2.</p> <p>21-24 Couples 1 and 2 dance a half ronde. This results in a progression. 25-32 Three couples dance a waltz around a common centre.</p>
4. Allemande	<p>(French: <i>allemande</i> — "German"; danse allemande) is originally an ancient dance of German origin. As a household and court dance, it appeared in England, France, and the Netherlands in the mid-16th century. The meter is duple, the tempo is moderate, the melody is smooth. Usually consisted of two, sometimes three or four, parts. In the 17th century, the Allemande was included in solo (lute, harpsichord, etc.) and orchestral suites as the first part, becoming a ceremonial introductory piece. The composition of the Allemande can include two, four or eight performers. Moreover, all the figures danced by the gentleman are then repeated by the lady with a change of roles. Of the advancements, there is an advancement in a straight line and a promenade. If the figure is danced by eight people, then an advancement in a straight line means an exit to the centre (further all passes are done in the centre). A full promenade involves walking in a circle and returning to the starting position. In the second half of the 18th century, a new German dance, called the Allemande, with a fast tempo and triple meter, became popular.</p>
5. The Grossvateranz	<p>(German: <i>Grossvater</i>), a paired ballroom dance, some of whose figures were influenced by country dances. It consisted of two parts: a slow, waltz-like part (in 3/4 time signature) and a fast part (like the Ecosaise). It was accompanied by singing (the dance's name comes from the original words of the song).</p> <p>It is characterised by alternating musical accompaniment (fast — slow); the dance, like many other dances of the turn of the 19th century, was created for a column of couples and implied their interaction; this dance uses figures typical of country dances.</p> <p>Furthermore, the Grossvateranz is an improvisational dance, and the first couple is free to invent their own figures while maintaining its general style.</p>
6. A contra dance	<p>(French: <i>contredanse</i> — "country-dance") is an old English dance. It was first mentioned in literature in 1579. Performers line up in pairs and dance pair to pair, then change and move on to new pairs, repeating the same set of movements until everyone returns to their places. Musical meters are 2/4 and 6/8. In the 17th century, the contra dance appeared in the Netherlands and France, becoming widespread in the middle of that century, displacing the minuet. The accessibility, liveliness, and versatility of the contra dance made it popular in Europe in the following centuries. Numerous varieties of the contra dance were the quadrille, Grossvateranz, Ecosaise, Anglaise, Tempete, Lancers, cotillion, matradur, and other dances.</p>

In conclusion, we note that the chronicle of secular life in the era of Peter, confirmed by documents and eyewitness accounts, reflects the progressive and innovative significance of his reforms. The Emperor made a significant impact on the ad-

vancement of spirituality and civilisation within his country. During his second journey to Europe, he observed Western European dances at receptions and balls, which were already prevalent in France, Germany, and England, and later assimilated into

Russian culture. The choreography and manners introduced by Peter the Great influenced behavioural norms, transformed Russia into a cultured nation, and aided in the establishment of standards for politeness, etiquette, and spirituality. Over time, Russia cultivated its own dance instructors, and the elegance and choreographic abilities of the upper class became comparable to those found

in Europe. Following Peter's era, ballroom dancing continued to evolve, and what initially appeared as a novelty became a common practice among the Russian populace. Today, as we study history, we can affirm that due to Peter the Great, balls, where etiquette serves as the primary manifestation of an individual's dignity, have persisted in Russia to the present day.

REFERENCES

1. Assemblies in Russia. 1890. Encyclopedic Dictionary, compiled by A. Brockhaus, I.A. Efron. St. Petersburg, vol. 2 (3), p. 307.
2. Bakhrushin, Yu. A. 1965. "History of Russian Ballet". *Proceedings of the Moscow Choreographic School*, Moscow: Sovetskaya Rossiya, p. 227.
3. Bergholz, F. V. 1902. *Diary of Gentleman of the Bedchamber F. Bergholz*, Vol. 1. Moscow, p. 199.
4. Bergholz, F. V. 1903. *Diary of Gentleman of the Bedchamber F. Bergholz*, Vol. 2. Moscow, p. 247.
5. Bergholz, F. V. 2000. *Diary of Gentleman of the Bedchamber Friedrich Wilhelm Bergholz. 1721–1725, The Furious Reformer*. Moscow: Sergei Dubov Foundation, part 2. pp. 105–276.
6. Blok, L. D. 1987. *Classical Dance. History and Modernity*. Moscow: Iskusstvo, p. 556.
7. Bespyatykh, Yu. N. 1991. *Peter I's Petersburg in Foreign Descriptions: Introduction. Texts. Commentaries*. Leningrad, p. 284.
8. Bogoslovsky, M.M. *Peter I. Materials for a Biography*. 1941. Moscow: SOTSEKIZ, vol. 2. pp. 116–118.
9. Bespyatykh, Yu.N. *Petersburg in the Era of Anna Ioanovna*. 1997. St. Petersburg: BLITZ, p. 496.
10. Derkach, M. "On the Ceremonies to Be Observed at the Grand Royal Ball: Translation of Chapter XVI from Pierre Rameau's *The Dancing Master, 1725*". URL: <https://hda.org.ru/articles/barokko-o-tseremoniyah-kotoryih-sleduet-priderzhivatsya-na-bolshom-korolevskom-balu/> (date of access: 09.08.2025).
11. Vigel, F.F. Notes. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (date of access: 09.08.2025).
12. Zakharova, O. Yu. *Russian Ball of the 18th — Early 20th Centuries. Dances, Costumes, Symbolism*. 2010. Moscow: Centerpoligraf, p. 472.
13. Eremina-Solenikova, E. V. "English Country Dances in the Early Stages of Their Development" // 2010. Proceedings of Conferences on the Reconstruction of European Historical Dances of the 13th-20th Centuries, pp. 24–45.
14. Eremina-Solenikova, E. V. "Ballroom Dance in Russia in the First Half of the 18th Century: Formation of a Performance and Teaching Tradition". Abstract of a thesis for PhD in Art Criticism. 2022. St. Petersburg: Vaganova Academy of Russian Ballet, p. 26.
15. Lotman, Yu.M. *Conversations about Russian Culture. Everyday Life and Traditions of the Russian Nobility*. 1994. St. Petersburg: Iskusstvo, p. 608.
16. Pushkin, A. S. "The Blackamoor of Peter the Great" // 1960. Complete Works: in 10 volumes. Moscow, vol. 5, p. 23
17. Pylyaev M.I. *Old Life*. 1897. St. Petersburg: A.S. Suvorin Printing House, p. 318.
18. Filimonov D. "Notated Dances of the French Baroque before 1700" // 2014. Proceedings of Conferences on the Reconstruction of European Historical Dances of the 13th-20th Centuries. 2012–2013. St. Petersburg, pp. 18–31.
19. "The Honest Mirror of Youth" URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/yunosti-chestnoe-zertsalo-ili-pokazanie-k-zhitejskomu-obhozheniyu/> (date of access: 09.08.25)
20. Bigatti A. *Le gros vater* // Bibliotheque de l'Arsenal. Ms. 7395; Kattfuss I.H. *Choregraphie oder vollständige und leicht*. 1802. Leipzig, pp. 19–22.
21. Helmke, E.D. *Neue Tanz — und Bildungsschule*. 1829. Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig. Documenta Choreologica, Band XI, Leipzig, 1982. Helmke, 1829.
22. Hilton W. *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690–1725*. 1981. London, p. 356.
23. Keller R.M. *Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833*. 2006. Annapolis (MD), p. 142.
24. Lancelot F. *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'an 1995*. 1996. Paris, p. 405.
25. Pix M. *The Czar of Muscovy*. 1997. Cambridge [England], vol. 2, pp. 116–118.
26. Sutton J. "The Minuet: An Elegant Phoenix" // 1985. *Dance Chronicle* vol. 8, no. 3–4, pp. 119–152.
27. Taubert G. *The Compleat Dancing Master: a translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister*. 2012. N.-Y., vol. 2, pp. 99–100.

Татьяна Васильевна Портнова

доктор искусствоведения

профессор Российского государственного

университета им. А.Н. Косыгина

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-41-64

ТАНЕЦ ЭПОХИ ПЕТРА: ХОРЕОГРАФИЯ И ЭТИКЕТ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ

Аннотация: В статье рассматривается танец и этикет, которые со времен Петра I развивались одновременно, шли параллельными путями. Нравственные принципы и моральные нормы XVIII в. предполагали умение красиво выражать мысли даже без слов, посредством хореографии, проявлять знаки внимания и симпатии. Танец стал важным фактором государственной культурной политики. В первой половине века он воспринимался как метод воспитания русского человека, и стал значимой частью придворного этикета. Во время правления Петра I сформировались различные виды и стилистика танца, а в современном мире приобретаемые новые, усовершенствованные формы, они преобразовались в бальный танец. Цель статьи —

рассмотреть появление и влияние танца на культуру светского общества эпохи Петра I, рассматривая его в историографическом аспекте. В статье использована и проанализирована библиография современников Петра I, а также литература наших поколений. Автор приходит к выводу о прогрессивной и инновационной значимости реформ петровской эпохи, в результате которых западноевропейская хореография впоследствии интегрировалась в российскую культуру.

Ключевые слова: танец, этикет, эпоха Петра I, XVIII в., историография, ассамблеи, балы, церемонии, хореографические особенности, светская культура, дневник Берггольца.

С приходом к власти Петра I, с его реформами в России появился бальный танец. Он начал занимать важное место в отечественной культуре, став кульминацией форм общественной жизни, незаменимым средством «показать свою ценность, значимость и красоту для этой жизни» [3, с. 266]. В светском мире общения, человек, умеющий владеть хореографией, по высказыванию Ю.М. Лотмана, «чувствовал себя уверенно и свободно, как актер на сцене» [15; с. 92]. Танец обучал хорошим манерам. Этикет¹ XVIII в. формировался под влиянием европейского образца и был связан с реформами Петра I, который в 1717 году издал книгу «Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению» — первое в России пособие, в котором имеется раздел, посвященный танцам. В нем даются указания по правильному исполнению различных хореографических фигур и движений, подчеркивается важность умения танцевать для светского человека, указывая, что это

одна из необходимых составляющих хорошего воспитания. В ней можно прочитать: «молодой шляхтич или дворянин» должен быть совершенен в «языках, конной езде, танцевании, в шпажной битве» [19]. Петр с уважением и интересом относился к хореографическому искусству. Уже во время первой поездки в Европу он принимал участие в танцевальных собраниях [8, с.116]. Собственным примером Петр I демонстрировал хорошие манеры поведения, уважительное отношение к другим, и ценность личностного приоритета каждого человека. Он приглашал в Россию иностранных танцмейстеров для того, чтобы у них обучались танцевать члены царской семьи и крупные вельможи.

В историографии о танцах XVIII в. можно найти много высказываний о необходимости развития хореографической культуры и привлечения зарубежных мастеров, способных дать хорошее образование. Так В. Всеволодский, аргументируя объявление в газете о необходимости услуг танцмейстера для Кадетского корпуса писал: «Очевидно, с одной стороны, в „танцеваль-

1. Этикет (от фр. *étiquette* — этикетка, надпись) — правила поведения людей в обществе

ных мастерах” не чувствовалось тогда избытка, но с другой, самая мысль отыскивать их в пределах Петербурга через газету ясно свидетельствует, что они не составляли тогда у нас и слишком большой редкости, которую нужно было бы выписывать не иначе, как из-за границы» [4, с. 209]. Л. Д. Блок отмечала, что в начале XVIII века бальный танец — кульминация форм общественной жизни, незаменимое средство показать свою ценность, свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями [6]. Танец был средством репрезентации, общения, а не только искусством. Это заставляло обратить пристальное внимание на традиции исполнения и преподавания хореографии, ибо они помогают раскрыть важные аспекты жизни, мировоззрения и особенности коммуникации людей того времени. В первой половине XVIII века уровень прогресса европейской танцевальной культуры в России начал активно расти. Изучив дневник Берхгольца можно понять, что танцы уже к 1721 году стали значительной частью русской культуры. Они сопровождали Высшее общество по разным поводам, при проведении праздников, маскарадов, фейерверков, ассамблей. Не смотря на протесты представителей старых фамилий, старшего поколения, для которых новые изменения в обществе казались не приемлемы, танцы являлись лишь принужденностью, все равно они вынуждены были танцевать пока танцует император. «Петр Алексеевич не только указами, но и личным примером стремился заставить дворян принять новый способ общения. Делал это царь с присущими ему упорством и энергией, он посещал почти каждую ассамблею, иногда сам распоряжался танцами, выделявая, по словам камер-юнкера в свите герцога Голштинского Берхгольца, такие „каприоли“, которые составили бы честь лучшим европейским балетмейстерам того времени» [12, с. 28]. Ю. А. Бахрушин пишет: «Петр изобрел свой танец типа немецкого гротесктера (немецкий вариант контрданса — М. А.). В разгар исполнения этого танца „царь“ или „маршал“ бала подавал условный знак музыкантам, после которого те ускоряли в несколько раз темп танца, превращая его в некий галоп» [2, с. 18]. В эпоху Петра I танец получил значение официального церемониала, способом представить себя обществу, способом для этого самого об-

щества отреагировать на значимые события, и стал традицией. Даже на государственных мероприятиях, например, празднование мира со Швецией, планировались и исполнялись танцы. Их особенностью было выделение иерархической вертикали власти: танцующие становились в пары, соответствующие их социальной значимости. Эта же особенность был подчинен порядок распределения и исполнения танцевальных номеров. До нас дошли некоторые описания петровских празднеств, так С. Н. Худеков в своем рассказе описывал некоторые подробности танца увиденного на Ассамблее² у Г. И. Головкина в 1721 г.: «десять или двенадцать пар связали себя носовыми платками, и каждый из танцевавших, попеременно, идя впереди, должен был выдумывать новые фигуры. Особенно дамы танцевали с большим удовольствием. Когда очередь доходила до них, они делали свои фигуры не только в самой зале, но и переходили в другие комнаты, некоторые водили в сад, в другой этаж дома и даже на чердак» [5, с.52]. Танцы являлись трудным испытанием для участников ассамблей. В костюмах было некомфортно, движения из-за этого сковывались. Ф. Ф. Вигель отметил, что при виде данного танца, сложилось впечатление, что «все топорщилось и фанфаронило» [11]. Также танцы исполнялись на свадьбах и представляли собой безудержное веселье. Традиционному и этикетному началу свадьбы соответствовало не только начало, но и финал, имеющий образ факельного шествия, напоминающего средневековые немецкие танцы. По свидетельству М. И. Пыляева, «во время танцев мужчина едва касался пальцев партнерши, а когда оканчивал, то целовал руку даме, а девушка с мужчиною не могла вступать в разговор и не могла танцевать два раза за вечер с одним кавалером» [17, с.127]. Выразительная поступь в польском, вытянутая осанка и орнаментальный рисунок па в менуэтах выделяли прекрасных танцоров петровского времени. Во многих публикациях, посвященных петровским празднествам, обычно упоминается перечень названий популярных танцев, приводятся характеристики, сообщающие, что первая часть вечера была степенной и церемониальной и содержала менуэты и полонезы, вторая же живой и веселой, тогда исполнялись англезы, аллеманды

2. Ассамблеи — новый вид досуга для высшего общества, указ об учреждении которых Петр I издал 25 ноября 1718 года.

и контрдансы. При этом, как правило, подробное описание танцев отсутствует. Часто в качестве источника используются работы конца XIX — начала XX вв., авторы которых не обладали исчерпывающими знаниями по истории танца и описывали петровское время через призму увиденного ими в современных танцевальных залах. Цель статьи: исследовать характерные особенности видовой системы танца, сложившейся при Петре I в культурном пространстве XVIII в.

Методологические основы исследования составляет культурологический подход; он включает в себя историографические, историко-культурные методы. Использована также междисциплинарная методология с привлечением элементов искусствоведческого анализа. Материалы, собраны из дневников, а также литературных материалов с целью исследования и описаний происходящих действий танца на ассамблеях, свадьбах, балах в эпоху Петра I. Имеется дис. Ереминой — Солениковой, Е. В. Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания. С-П: ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2022 г [14], в которой одна глава посвящена бальным танцам в России в первой половине XVIII века. Тем не менее, главным источником знаний о петровских балах и ассамблеях являются дневники камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берхгольца, прибывшего в Россию в свите гольштейнского герцога Карла-Фридриха, ставшего женихом, а позже мужем Анны Петровны. Герцог со свитой прожил в России с 1721 по 1725 г. Берхголец, сопровождавший герцога, вел подробные записи всего, что видел. Танцы петровского времени записаны им на ассамблеях и свадьбах. На свадьбах танцы делились на церемониальные и общие, на ассамблеях такого деления, судя по его записям, не было. Сами же ассамблеи официально утвержденные императором в 1718 г., но проводившиеся и ранее, по своему формату полностью укладывались в европейские традиции XVIII века: подобные встречи под разными названиями и в разных обществах проводились в Англии, Франции, Германии. Отличительными их чертами были отсутствие излишней церемониальности, общение участников, различные увеселения, в число которых входили и танцы [1]. В 1717 г. Петр I посетил Францию и встречался с Людовиком XV. Естественно, такое событие, как визит русского императора, не могло

пройти незамеченным. В церемониал по поводу этого события входил бал, к которому придворный танцмейстер и учитель танцев малолетнего короля Клод Баллон написал специальный танец в честь прибытия русского царя [24, с.323]. По традиции XVII–XVIII вв., бал сохранял черты театрализованного действия. Начинался он бранлем и гавотом (танцы-цепочки, отличавшиеся тогда несложной схемой, но порой использовавшие замысловатую технику), которые все танцующие повторяли за королем или главным по старшинству кавалером и королевой или главной по старшинству дамой. Затем бал продолжался менуэтом, который король начинал с королевой. Потом король садился, а его дама танцевала со следующим по старшинству принцем. Далее садилась королева, и к принцу выходила следующая дама. И так продолжалось, пока лица, назначенные для исполнения менуэта, не заканчивались [10, с.40]. Далее шли общие танцы согласно церемониалу (бранли и контрдансы), среди которых могли исполняться специальные показательные танцы. Культура показательного танца идеологически восходит к временам Людовика XIV, который хорошо танцевал и ввел эту моду среди придворных. Сама же традиция парных танцев сложилась во Франции в 1690-х гг. [18, с.39]. Очень часто подобные танцы создавались специально к тому или иному событию или для конкретного бала, их разучивали, чтобы представить себя присутствующим. Наиболее известный из таких танцев — «La Bretagne», созданный как подарок по случаю рождения у Людовика, герцога Бургонского, сына Людовика, герцога Бретанского [22, с.19].

Подобных танцев появлялось много: за первую четверть XVIII в. было записано около 400 композиций. Однако есть все основания полагать, что большинство из них остались «одноразовыми»: они зафиксированы всего в одном манускрипте или одном печатном сборнике и больше нигде не воспроизводятся. Таким танцем и стала «La Szarjienne». Как и многие танцы того времени, это короткая композиция — чуть дольше минуты, которая состоит из двух частей. На первой есть пометка: *lentement* (медленно), вторая — веселый *ригодон*. Танец сохранился для нас в манускрипте «XVI e recueil de danses pour l'annee 1718», созданном Жаком Дезе, хореографом и издателем танцев, учеником и последователем великого хореографа Рауля Фёйе. Технически этот танец,

наполненной типичными шагами, красивыми, но несложными движениями. Возможно, он был написан так, чтобы его можно было выучить достаточно быстро. Скорее всего, «La Czarienne» остался одноразовым, как и многие другие парадные композиции. Второй танец в честь Петра I, скорее, является историческим курьезом. В 1701 г. в Англии увидела сцену пьеса «Czar of Muscovy», посвященная Лжедмитрию и Марине Мнишек [25, с.3]. Как и практически все постановки этого времени, она заканчивалась контрдансом, в котором перед зрителями представляли все актеры, занятые в спектакле. Этот контрданс или же его упрощенный вариант на ту же музыку вошел в 1701 г. в сборник Плейфорда. *Контрдансы* — это тип танцев, появившийся в Англии в конце XVI в. и существующий до сих пор. Исполнители в парах выстраиваются в длинную колонну и танцуют пара с парой, затем меняются и попарно переходят к новым парам, повторяя тот же набор движений, пока все не вернутся на свои места. Впервые контрдансы были опубликованы в 1651 г. Джоном Плейфордом, лондонским музыкальным издателем, его сборник издавался потом вплоть до 1728 г. [13, с.24]. Это были первые массовые публикации танцев в мире. По образцу сборников Плейфорда было издано множество других танцевальных подборок как в Англии, так и на континенте. Упомянутый нами контрданс воспроизводился в сборниках Плейфорда с 1701 по 1728 г., также он появляется в энциклопедических сборниках Уолша, содержавших сотни схем и явно составленных по принципу «все танцы, которые удалось найти», в 1718, 1745 и 1755 гг. [23, с.2]. Был ли «Czar of Muscovy» популярным в XVIII в. сейчас не установить маловероятно: танцев было много, каждый год в моду входили новые хореографические схемы. Так что, скорее всего, после 1720-х гг. он уже не был принят в английском обществе. Но на рубеже XX–XXI вв. танец обрел новую жизнь, он попал в репертуар современных английских балов. Сегодня практически все современные хореографы твердо уверены, что танец посвящен Петру I и никаких других вариантов существовать не может. Берхгольц в своих заметках неоднократно упоминает польские танцы. Однако они не считаются исключительно русским явлением: с территории Польши (своей Родины), они распространились не только на северо-восток, но и проникли в Гер-

манию. Наиболее типичное исполнение польского танца — «в колонну» за ведущим, в котором все пары повторяют фигуры вслед за первой парой. Этот вариант, существующий до нашего времени в России тоже известен, но только в более позднее время. Берхгольц, описывая парный польский танец, говорит об их небольшом количестве — обычно о трех исполнителях. В начале XVIII века в единую группу с польскими входили танцы, исполнявшиеся в разных темпах, — предшественники мазурки и полонеза, ставшие популярными в XIX веке. Под их ритм быстрого или медленного исполнения подбирались шаги. Именно в этом и крылась не очень понятная причина любви к ним петровского общества, если ориентироваться на поздние описания полонеза как медленного, торжественного и скучного шествия. Польские танцы эпохи Петра, по свидетельству Берхгольца, содержали прыжки. Они существовали не только в разных ритмах, но и в разных формах. Так он отмечает, что церемониальные польские танцы на свадьбах исполняются тремя и пятью парами, именно этими композициями открывали и закрывали свадебный бал, так же планировалось, кто и с кем их танцует. В связи с этим целесообразно поставить вопрос не только о формах польских танцев эпохи Петра, но и об их статусе как церемониальных танцев. В России в первой половине XVIII века был популярен *полонез*, его определение относится к позднему варианту XIX века, в XVIII веке его называли танец Польский или просто Польский. Большинство упоминаний о полонезах в России дают мемуары, по этим источникам можно выделить отдельные его черты. Церемониальные полонезы на свадьбах в петровское время танцевались в три или пять пар, причем состав этих пар был строго регламентирован, а перед ними выступал церемониймейстер. Это позволяет предположить, что данные танцы содержали не сложные фигуры, так как их предполагалось исполнять родителям женихов и невест на свадьбах, то есть людям, профессионально не обучавшимся танцам. У Берхгольца в описании этого танца, есть много упоминаний о полонезе как о свадебном танце и меньше как о танце на ассамблеях и праздниках. В России в полонезы часто включали фигуры, но если их исполняли двенадцать пар, как танец шествие, тогда фигуры могли отсутствовать. У Берхгольца в хореографии танца сохранилось упоминание прыжковой техники. Зарубежные ис-

точники содержат мало сведений, помогающих в восстановлении формы русского варианта полонеза. В Польше, на родине танца, описаний не сохранилось, а упоминания в газете «Kurier Polski», издававшейся в Варшаве, позволяют установить, что это был церемониальный танец, медленный, что отличало его от «прыгающего» полонеза при Петре I, представлявшего собой шествие, во главе которого шла самая статусная из присутствующих пар — королевская.

Следующим видом танца, распространившимся в России, стал *менуэт*. В Европе с него начинались все балы. Описание стандартной схемы менуэта встречается в танцевальных учебниках: в 1717 г. его помещает в своей книге Готфрид Тауберт, в 1725 г. — Пьер Рамо, в 1735 г. — Келлом Томлинсон. Все они схожи между собой: танцующая пара выходила в центр, расходилась в разные углы и партнеры несколько раз менялись местами по траектории буквы Z или обратно S. Далее (ориентировочно в середине танца) кружились поочередно за правую и левую руку и вновь танцевали несколько рисунков Z, и, кружась за две руки, возвращались к месту начала танца. Причем сначала танцевала пара хозяев или наиболее знатных присутствующих, затем кавалер садился, дама приглашала себе другого кавалера для танца. Потом все менялось наоборот, дама садилась, а кавалер приглашал себе другую даму, и так продолжалось пока все гости не станцуют менуэт. Менуэт эпохи Петра I, исходя из источников, был известен еще до первых ассамблей: в 1710 году на свадьбе Анны Иоанновны, его танцевали две карлицы [7, с. 74]. Возможно, именно менуэт начинал бал, а мог чередоваться с другими танцами [5, с.354]. Есть свидетельства, что менуэт не считался «белым» танцем, партнеры приглашали друг друга по очереди. Кроме того, хотя он и мог открывать танцы на ассамблеях, это воспринималось как традиция, а не как церемониал. Так, в описании свадьбы графа Пушкина, отмечено, что менуэты исполнялись во второй части, среди свободных танцев, а церемониальными являлись полонезы. На ассамблеях менуэты также исполнялись как в начале танцевальной части, так и среди других танцев [4, с. 337]. Основные версии происхождения менуэта изложила Джулия Саттон в своей статье 1985 [26] года и там же проанализировала аргументы каждой версии. Она указывает, что менуэт — это танец, выросший либо из гальярды XVI и XVII веков, либо

из куранты — парных танцев с использованием комбинаций шагов. Менуэт являлся французским народным танцем, перешедшим в танцзалы знати, возможно, источником форм менуэта является бранли — танец для любого количества исполнителей. В рисунке танца используется волнистая или змеиная линия, которая позже перешла в фигуру Z. Менуэт был сочинен Жан-Батистом Люлли как социальный танец, впервые представленный для Людовика XIV, или как сценический танец, впервые исполненный в «Балете Ночи» 1653 года и «Балете Времен» 1654 года, откуда он быстро распространился, наполнив бальные залы. Хотя сама Д. Саттон не склоняется к какой-то одной версии, она отмечает, что ни доказать, ни опровергнуть ни одну из гипотез на данный момент не представляется возможным. Сложнее вопрос обстоит с английскими танцами. Название «англез»³ бытовало в России только небольшой период первой четверти XIX в. До этого в литературе чаще использовалось название «котрдансы» (от франц. *Contradance*). Вместе с тем контрдансами могли называть как английские по происхождению танцы «в колонну», так и французские «в каре». Берхгольц в дневнике пишет о танцах «в колонну», называя их английскими, и всего один раз употребляет слово «контрдансы». Что касается английских танцев, то у Берхгольца они подробно не описаны: по сути, только то, что их любили и с удовольствием прыгали. Однако в петровские времена это была большая группа танцев. Эти танцы сформировались в Англии во второй половине XVII века, и в конце века попали во Францию, где стали очень популярны уже в 1700-х гг. и где сформировались правила исполнения шагов. Одними из самых часто используемых были движения гавота и деми-контратоны, построенные как раз на прыжках, что согласуется с описанием Берхгольца. Из Англии и Франции эти композиции разошлись по всему миру. По хореографической структуре они представляли «колонну», где каждая пара по очереди танцевала со всеми другими и имела заданный набор фигур. Причем, часто пара, танцующая первой, солировала, а остальные ей только ассистировали. Особенность английских танцев — это и взаи-

3. Англэ з или Англэз (фр. *anglaise* — «английский») — собирательное название танцев, распространённых в Европе в XVII–XIX веках (француз, хорнайп, контрданс и др.) и происходивших главным образом из Англии.

модействие с другими танцующими, и демонстрация своих умений в исполнении сложных фигур и шагов. Для англеза характерна быстрота и живость движений. Композиционная структура этого танца схожа с построением экосеза, а именно в две колонны, т. е. кавалеры стоят напротив дам, т. е. расположение пар друг против друга, а не друг за другом. Нет почти никакой разницы между экосезом и англезом, лишь та, что последний в турах и музыке более протяжный и не динамичный. В экосезе темп значительно быстрее и туры более закруглены. В англезы могут входить четыре, восемь, и шесть туров. «Прыгающий англез больше склоняется к экосезу, поскольку скорый темп и туры почти одинаковые; это также англо-шотландский танец, и мы видим в нем соединение англеза и экосеза как в Великобритании соединение Англии и Шотландии. В колонну строится от четырех до максимум двенадцати пар, ряд кавалеров напротив ряда дам, так что первая пара может шассировать вниз по колонне внутри нее» [21, с. 113]. Петр I познакомился с контрдансами в Англии еще во время своего первого путешествия, где они воспринимались как танцы родной страны, и их танцевали все сословия общества. Контрдансы он мог видеть и во время своего второго путешествия. Судя по дневнику Берхгольца, английские танцы были достаточно любимы, их могло исполнять до двенадцать пар одновременно, начинала первая пара, и затем танец «волной» доходил до всех пар по очереди. Российская любовь к контрдансам полностью укладывается в общую канву европейской танцевальной моды. Менуэты, польские и контрдансы на петровских балах встречаются чаще всего. Но только ими репертуар не ограничивался, хотя прочие танцы упоминаются гораздо реже. Среди них можно назвать аллеманду. *Аллеманда* — придворный танец английского происхождения. Дочь Петра, Анна, на одном из придворных балов, где присутствовал её жених, принц Голштинский, танцевала этот входивший в моду придворный танец. Её исполнение привело в восторг всех присутствовавших и было не только примером изысканного кокетства, но и доказательством того, что русскому двору не чужды европейские нравы. Этот танец, по отзывам современников, отличался страстностью, хотя был медленным, он позволял женскому полу проявить всю присущую ему кокетливость и придавал лицам дам самые

разнообразные выражения. Аллеманда состояла из «постоянных верчений, от которых кружится голова и туманится рассудок» — так охарактеризовал его Г. Фит — автор труда «Опыт энциклопедии физических упражнений», изданного в 1794 году. Вместе с тем, танцевальная техника аллеманды включала в себя такие элементы, как четкие шаги и легкие поддержки. Очень важным в исполнении считалась гордая осанка, плавность и в то же время определенная строгость движений. Характерной чертой этого танца можно считать дополнительное взаимодействие между партнерами, что придавало ему гармонию и ритмическую стабильность.

Еще одной популярной группой были танцы, основанные на импровизации. Например, «25 июля 1721 г. десять-двенадцать пар связали себя носовыми платками и каждый танцор, оказывавшийся впереди группы, должен был придумывать новые фигуры. 8 ноября 1721 года император завел танец на девять пар, в котором все должны были повторять каприоли Петра» [18, с. 251]. По-видимому, все эти танцы относились к группе цепных танцев, где первая пара задавала фигуры. Когда петровский бал упоминается в современной нам литературе, чаще всего описываются два вида танца: гросфатер и церемониальный танец, состоящий из одних поклонов.

Обратимся к так называемому церемониальному танцу, состоявшему из поклонов. А. С. Пушкин описал его так: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворачивая направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее. Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт» [16, с.23]. У Берхгольца этот танец описывается по-другому: «Дамы, как и в английских танцах, становятся по одну, а кавалеру под другую сторону; музыканты играют сначала род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются своим соседям и друг другу, потом берутся за руки, делают круг влево и становятся опять на свое место. Такта они не соблюдают при том никакого, а только, как сказано, ходят и отвешивают зрителям

поклоны. Прочие пары, одна за другую, делают то же самое» [5, с. 236]. Поклоны здесь исполняют не все присутствующие, а только те три назначенные пары, кто выходил на церемониальный полонез. Таким образом, этот танец не мог длиться долго. Более того, описывается больше не сам танец, а предшествующие ему поклоны. На петровских свадьбах поклоны тоже входили в официальную танцевальную часть. Со временем, вероятно мода на европейские композиции постепенно вытеснила русские танцы из окружения Петра I, и они, если и исполнялись, то только как показательные. Так в 1710 г. на свадьбе царевны Анны Иоанновны «карлицы станцевали маленький менуэт». Есть схожее описание танца, зафиксированное в том же году на свадьбе карлика Екима Волкова: «...танцевать стали одни только карлики, но русские танцы. Это продолжалось примерно до 11 часов, и они по-своему очень веселились. Легко вообразить, какие тут были удивительные прыжки, ужимки и фигуры, как во время танцев, так и у столов» [7, с.78]. В 1722 г. Берхголец написал: «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо. В этот раз некоторые являлись в соло и в характерных танцах» [5, с.328]. Таким образом, русское общество постепенно знакомилось с культурой европейского театрального танца. Конечно, в отличие от Европы, наши аристократы еще не всегда могли достойно исполнять красивые сольные композиции. Это искусство расцвело уже при племяннице Петра I — Анне Иоанновне [9].

Одним из самых распространенных убеждений, связанных с бальными танцами России XVIII века, является то, что танец *гросфатер* принадлежит к танцам эпохи Петра I. Однако в русских источниках соответствующего времени описания этого танца не нашлось, но при обращении к немецким источниками можно заметить, что упоминания гросфатера встречаются только с середины XVIII века, причем в некоторых материалах он носит название «*кераус*». Можно проследить следующую закономерность: в середине и второй половине XVIII в. гросфатер воспринимается современниками как обязательная часть окончания свадьбы. Лишь в конце XVIII — начале XIX вв. он становится распространенным бальным танцем, его «свадебная» сторона к этому моменту исчезает.

Известные три описания этого танца относятся к периоду между 1780–1820 гг. Первое сделано Бигатти, итальянским музыкантом при Дрезденском дворе в 1780-х гг. Второе принадлежит немецкому танцмейстеру Катфуссу, опубликованному в 1802 г. большую работу, посвященную описаниям танцев. Третье — французское, опубликованное танцмейстером де Колинье в 1824 г. В книге Бигатти написано: «танец предлагается исполнять под сменяющиеся ритмы» [20, с.19]. В нем принимают участие до 12 пар, которые демонстрируют в разной последовательности променады и фигуры на две-три пары, заимствованные из контрдансов. Для этого танца применялось два типа музыкального сопровождения — медленный и быстрый, а также разнообразный набор фигур, объединяющих отдельные пары. Кроме того для него характерна смена музыкального сопровождения (быстрое — медленное). Берхголец в своем дневнике описывает различные танцы: церемониальные, менуэты, англезы, польские и др., но ни один из них не был похож на гросфатер. Такой же характер у танца *кераб*, упоминающегося в объемном труде Готфрида Тауберта, изданном в Лейпциге в 1717 г. и, по сути, являющимся энциклопедией танцев своего времени [27]. *Кераб* — это танец, которым заканчивались свадьбы и иные торжества, танцующие образовывали цепочку, показывая различные фигуры. Важно то, что это финальный свадебный танец, т. е. родоначальник гросфатера — *керауса*. На балах Петра гросфатер не исполнялся. Танец с таким названием известен только с середины XVIII в., а в России — начиная с рубежа XVIII–XIX вв., причем танцевали его в формах, характерных для позднего времени. При Петре I существовал цепочечный танец, принадлежащий к тому же типу, что и *кераб*, — традиционный немецкий свадебный танец, из которого позже вырос «классический» гросфатер. Основываясь на доступных описаниях и упоминаниях гросфатера в мемуарах и других письменных источниках, можно резюмировать, что это парный бальный танец, часть фигур которого сформировалась под влиянием контрдансов — типа танцев, которые в 1700–1710-х гг. еще только входили в европейскую моду. В заметках своей книги, в которой описываются некоторые ассамблеи и свадьбы, которые Берхголец видел в Петербурге есть запись по наблюдениям за танцами на свадьбе гвардии майора Матюш-

кина: «Между тем пришел император и, будучи очень весел, начал потом другой танец, похожий на т. н. цепной танец (Kettentanz) в Германии, в котором, по его приказанию, должны были принять участие все наличные старики. Те, конечно, не могли отказаться и взяли себе все молодых дам» [5, с.253]. Такой же характер у танца кераб, упоминающегося в объемном труде Готфрида Тауберта, изданном в Лейпциге в 1717 г. и, по сути, являющимся энциклопедией танцев своего времени. Кераб — это танец, которым заканчивались свадьбы и иные торжества, танцующие составляли цепочку (держась за платки), исполняя различные фигуры. Это финальный свадебный танец, т. е. предок гротеска — керауса. В литературных источниках упоминается так же, что в России исполняли *штирийские танцы*. Если к ним обратиться, то можно найти два основных свидетельства. Одним из них является упоминание танца, который завел на ассамблее генерал Ягужинский в 1722 году: «Тотчас по окончании польского составилась новая танец (который не знаю, как назвать), похожий несколько на штирийский; в нем опять страшно прыгали и делали разные весьма забавные фигуры» [5, с.359]. Группа немецких танцев, в которой оказывался штирийский — это танцы в колонну, с использованием

разных па, в том числе и прыжков, где возможны разные фигуры, в том числе и кружения, а также позиция танцующих «в закрытой паре». Стоит оговориться, что Берхгольц в своем труде подчеркивал, что танец был «подобен штирийскому», а не являлся самим штирийским. Поэтому, нельзя утверждать, что в России в XVIII веке были распространены именно штирийские танцы, однако, заметки Берхгольца могут свидетельствовать, что при Петре I была распространена мода на немецкие танцевальные традиции. Однако надо учитывать, что первый император считал для себя возможным нарушать традиции и вполне мог не следовать жестким правилам и в танцах. Не исключено, что те композиции, которые танцевались в его окружении, были придуманы при российском дворе. «Штирийский» и «немецкий» танцы могли быть местными явлениями и только использовали элементы типичных германских танцев, а Берхгольц пытаясь их определить, подобрал аналоги из известных в их стране форм. И так, привлекая танцевальные описания, созданные в начале XVIII в. во Франции, Германии и Англии и подробно анализируя краткие заметки, оставшиеся нам от того времени, мы можем реконструировать практически все типы танцев, исполнявшихся при дворе Петра I. (Таблица 1).

Таблица 1. Виды танцев и их характерные особенности в эпоху Петра I

Вид танца	Характерные черты
1. Полонез	<p>(пол. polonez, фр. polonaise, от фр. polonais — польский) — торжественный танец-шестие в умеренном темпе, имеющий польское происхождение. По описанию А. В. Винтершмидта немецкого издателя и художника реконструкция танца выглядит следующим образом. В качестве шага здесь предложено па-де-бурре, в «классическом» варианте, без плие перед вторым шагом. Количество тактов не указано, так как зависит от количества пар.</p> <p>1-я фигура. Вначале все танцующие стоят парами в кругу, первая пара обходит круг, все остальные присоединяются и следуют за ней, формируя колонну.</p> <p>2-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан» — кавалеры уходят по кругу направо, дамы налево. У противоположной стены, откуда началось движение колонны, пары снова встречаются и идут колонной вверх.</p> <p>3-я фигура. Дойдя до стены зала, танцуют «фонтан», но при этом кавалеры уходят по кругу налево, дамы направо, проходя перед своими кавалерами. У противоположной стены, откуда начиналось движение колонны, пары встают в колонну — кавалер напротив своей дамы. Придя на свое место, все делают оборот на месте наружу. Первая пара, начинавшая танец, оказывается первой от данной стены.</p> <p>4-я фигура. Первая пара начинает кружение, постепенно продвигаясь вниз, —</p>

Вид танца	Характерные черты
	<p>за правую руку кружится со своим партнером, за левую — с партнером противоположного пола из второй пары, снова за правую со своим, за левую с чужим из третьей пары и так далее, пока не окажется в конце колонны. Аналогичную партию танцуют все остальные пары.</p> <p>5-я фигура. Первая пара, вновь оказавшаяся в начале колонны, сходится, берется за две руки в «лодочку» и скользит вниз по колонне до места последней пары. Остальные по очереди повторяют фигуру.</p> <p>6-я фигура. Первая пара соединяется в променадную позицию, кружится на месте, поворачиваясь внутрь колонны, проходит через вторую пару и движется по кругу. Все остальные повторяют эту фигуру.</p> <p>7-я фигура. Колонна перестраивается в цепочку, первая дама подает руку второму кавалеру и так далее.</p> <p>8-я фигура. Первый кавалер встает на месте, и вся цепочка заматывается вокруг него лицом к ведущему.</p> <p>9-я фигура. Все поднимают руки, и первый кавалер выходит через арки, вытягивая за собой остальных. Цепочка идет по кругу и встает в новый вариант колонны — первая пара напротив последней, вторая — напротив предпоследней и так далее.</p> <p>10-я фигура. Пары танцуют шен с визави. После этого в парах танцуются аллеманд.</p>
2. Менуэт	<p>(фр. menuet) — старинный народный французский грациозный танец (XVI век), названный так вследствие своих мелких шагов на низких полупальцах. Подробное описание менуэта сделано танцмейстером П. Рамо в его книге «Le maitre a danser» (1725), но оно сделано не отчетливо, что понять могут только специалисты-хореографы. Л. Пекур изобрел новую, менее сложную форму менуэта; его приняли и перенесли ко двору и во все парижские буржуазные салоны, откуда он быстро распространился по всей Европе. Это был танец отдельной пары, где кавалер с дамой танцевали навстречу друг другу или друг от друга. Это делалось не по прямой линии, а в главных кривых, первоначально похожих на обратное «S», потом на «2» и в заключение на «Z». Таким образом, фигура из криволинейной становилась все прямолинейнее. Изогнутые линии, очевидно, придавали грацию движениям. Кавалер стоял на одном конце «S» или «Z», дама на другом. Они делали два менуэтных па, сначала вбок, а потом два-три вперед. Танцуя, проходили мимо друг друга или встречались, делая при этом реверансы, «tour de deux main», справа, танцевали далее, делая снова «tour de deux main», но уже слева; при третьей встрече — «tour de l deux mains», чем и заканчивался танец. Все эти встречи и поклоны зависели от личного усмотрения танцующих, причем проявлялась полная возможность проявить изящество движений. В менуэте совершенно видоизменилась старая тяжеловесная форма реверанса эпохи Ренессанса. Реверанс сделался разнообразнее и оживленнее. В менуэтных темпах проходила троекратная игра грациозно снимаемой шляпой, а также слегка изгибавшегося и снова выпрямлявшегося туловища. Весь танец стилизовался грациозными позициями, скрещиваниями, поворотами плеч и пр. Шляпа служила большой помощницей: ее то надевали, то снимали, при подавании руки. Не только ноги, но и руки способствовали изяществу исполнения. Их то опускали, то медленно поднимали;</p>

Таблица 1. Продолжение

Вид танца	Характерные черты
	при этом они двигались вплоть до сгиба у кисти, которая в свою очередь производила собственные движения. Все скомбинированные движения рук и ног достигали высшей степени пластичности, которая сказывалась в каждом расшаркивании, в каждой переходной позиции, в каждом приподнимании каблука и движении скользящего по полу носка.
3. Англеz	(франц. anglaise — “английский”), танец, распространённый в Европе в XVII–XIX веках. Англез № 1 1–4 1 пара cross и cast: Дама переходит в линию кавалеров, кавалер в линию дам, между 2 и 3 парами. 5–8 1 пара делает оборот за 4 такта за правые руки. 9–16 Три пары в линиях взявшись за руки, идут по кругу. 2-й кавалер и 2 дама ведут линии по полукругу, и приходят на противоположные места (фигура полумесяц — demi moon) 17–24 Танцующая пара делает маленький ронд, а пара 2 и 3 танцуют половину английского шена вокруг танцующей пары. 25–32 Три пары танцуют вальс вокруг общего центра. Англез № 2 1–8 Первая пара делает променад вниз до 3-й пары. 9–12 Cross и Cast off: дама 1 танцует вокруг 3 кавалера, кавалер 1 вокруг 3-й дамы. 13–16 Первая пара со второй делают половину английского шена: demi chaine. 17–20 Первый кавалер танцует галопом обходит второго кавалера (chassirt), Дама 1 вокруг дамы 2. 21–24 Первая и вторая пары танцуют половину ронда. В результате происходит прогрессия. 25–32 Три пары танцуют вальс вокруг общего центра.
4. Аллеманда	(франц. allemande, букв. — немецкая; danse allemande) — первоначально старинный танец немецкого происхождения. Как бытовой и придворный танец появился в Англии, Франции и Нидерландах в середине XVI века. Размер двудольный, темп умеренный, мелодика плавная. Обычно состояла из двух, иногда трех-четырех частей. В XVII веке аллеманда вошла в сольную (лютневую, клавесинную и др.) и оркестровую сюиту в качестве первой части, став торжественной вступительной пьесой. Композиция аллеманды может включать двоих, четверых и восьмерых исполнителей. При этом все фигуры, протанцованные кавалером, затем повторяются дамой со сменой ролей. Из продвижений есть продвижение по прямой линии и променад. Если фигура танцуетя в восьмером, то под продвижением по прямой линии подразумевается выход в центр (далее все пассы делается в центре). Под полным променадом подразумевается проходка по кругу так, чтобы вернуться в исходную позицию. Во второй половине XVIII в. под названием “аллеманда” распространился новый немецкий танец в быстром темпе, трехдольного размера.
5. Гросфатер	(Grossvater — нем.), парный бальный танец, часть фигур которого сформировалась под влиянием контрдансов. Состоял из двух частей: медленной, вальсообразной (муз. размер 3/4 и быстрой (типа экосеза). Сопровождался

Таблица 1. Продолжение

Вид танца	Характерные черты
	пением (название танца от первоначальных слов песни). — для него характерна смена музыкального сопровождения (быстрое — медленное); — танец, как и многие другие танцы рубежа XVIII–XIX вв., был создан для колонны из пар и предполагал их взаимодействие; — в этом танце используются фигуры, характерные для контрдансов. Кроме того, гросфатер — импровизационный танец, и первая пара вольна придумывать свои фигуры соблюдая его общую стилистику.
6. Контрданс	(франц. contredanse, от англ. country-dance, букв. — деревенский танец) — старинный английский танец. Впервые упоминается в литературе в 1579 г. Исполнители в парах выстраиваются в длинную колонну и танцуют пара с парой, затем меняются и попарно переходят к новым парам, повторяя тот же набор движений, пока все не вернутся на свои места. Музыкальные размеры — 2/4 и 6/8. В XVII веке контрданс появился в Нидерландах и Франции, получив наибольшее распространение в середине этого века и оттеснив менуэт. Общедоступность, живость и универсальность контрданса сделали его в последующих столетиях популярным в Европе. Многочисленными разновидностями контрданса стали кадрили, гросфатер, экосез, англеz, тампет, лансье, котильон, матредур и другие танцы.

В заключении отметим, хроника светской жизни эпохи Петра, подтвержденная документами и свидетельствами очевидцев отражает прогрессивную и инновационную значимость его реформ. Император внес огромный вклад в развитие духовности и цивилизованности своей страны. Он видел западноевропейские танцы на приемах и балах во время второго путешествия по Европе, которые уже были распространены во Франции, в Германии и в Англии, впоследствии интегрировались в российскую культуру. Хореография и этикет, введенные Петром I, сформировали модель поведения,

сделали Россию культурной страной, способствовали сложению правил вежливости, этикета и духовности. Со временем в России появились свои мастера танцев, а изящество и хореографические навыки в высшем свете не уступали европейским. После эпохи Петра, бальные танцы продолжали свое развитие и то, что казалось нововведением, оказалось обычностью для русского народа. Сейчас, изучая историю, мы можем утверждать, что благодаря Петру I в России до сих пор сохранились балы, где этикет является главным выражением достоинства человека.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ассамблеи в России // Энциклопедический словарь / [Сост. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон]. — СПб., 1890. — Т. 2(3). — С. 307.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. Труды московского хореографического училища. — М.: Советская Россия, 1965. — 227 с.
3. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Ф. Берггольца. — М., 1902. — Т. 1. — 199 с.
4. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Ф. Берггольца. — М., 1903. — Т. 2. — 247 с.
5. Берггольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Фридриха Вильгельма Берггольца. 1721–1725 // Неистовый реформатор. — М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. — Ч. 2. — С. 105–276.
6. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
7. Беспятовых Ю.Н. Петербург Петра 1 в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. — Л., 1991. — 284 с.
8. Богословский М.М. Петр I. Материалы для биографии. — М.: СОЦЭКГИЗ, 1941. — Т. 2. — С. 116–118.
9. Беспятовых Ю.Н. Петербург в эпоху Анны Иоанновны. — СПб.: БЛИЦ, 1997. — 496 с.
10. Деркач М. Барокко: О церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском Балу. Перевод главы XVI из книги Пьера Рамо «Учитель танцев» 1725 г // Официальный сайт Ассоциации Исторического Танца. URL: <https://hda.org.ru/>

- articles/barokko-o-tseremoniyah-kotoryih-sleduet-priderzhivatsya-na-bolshom-korolevskom-balu/ (дата обращения: 09.08.25).
11. Вигель Ф. Ф. Записки. URL: http://az.lib.ru/w/wigelx_f_f/text_1856_zapiski.shtml (дата обращения: 09.08.25).
 12. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика. — М.: Центрполиграф, 2010. — 472 с.
 13. Еремина-Соленикова Е. В. Английские контрдансы на ранних этапах своего развития // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. — 2010. — С. 24–45.
 14. Еремина-Соленикова Е. В. Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания: автореф. дис. канд. искусствоведения: СПб.: ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2022. — 26 с.
 15. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства. — СПб.: Искусство, 1994. — 608 с.
 16. Пушкин А. С. Арап Петра Великого // Полное собрание сочинений: в 10-ти т. — М., 1960. — Т. 5. — С. 23.
 17. Пыляев М. И. Старое житье. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1897. — 318 с.
 18. Филимонов Д. Нотированные танцы французского барокко до 1700 года // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских историче-

- ских танцев XIII–XX веков. 2012–2013 годы. — СПб., 2014. — С. 18–31.
19. «Юности честное зерцало». URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/yunosti-chestnoe-zertsalo-ili-pokazanie-k-zhitejskomu-obhozhdeniyu/> (дата обращения: 09.08.25).
 20. Bigatti, A. Le gros vater, Bibliotheque de l'Arsenal. Ms. 7395, Kattfuss, J.H. 1802. *Choregraphie oder vollständige und leicht fassliche Anweisung*, Leipzig, S. 19–22.
 21. Helmke, E.D. Neue Tanz- und Bildungsschule, Bei Christian Ernst Kollmann, Leipzig, 1829. Documenta Choreologica, Band XI, Leipzig, 1982. Helmke, 1829.
 22. Hilton, W. 1981. *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690–1725*, Dance Books Limited, London, UK.
 23. Keller, R.M. 2006. *Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833*, Annapolis, MD, USA.
 24. Lancelot, F. 1996. *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, France.
 25. Pix, M. 1997. *The Czar of Muscovy*, Cambridge, England, UK, vol. 2, pp. 116–118.
 26. Sutton, J. 1985. «The Minuet: An Elegant Phoenix», *Dance Chronicle*, vol. 8, no. 3–4, pp. 119–152.
 27. Taubert, G. 2012. *The compleat dancing master: a translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tanzmeister*, Peter Lang, New York, USA, vol. 2, pp. 99–100.

Cai Hongtu

Postgraduate Student

Art History and Humanities Department

Moscow Surikov State Academic Institute of Fine Arts

e-mail: a964178344@163.com

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-65-81

THE ORIGINS OF WESTERN STYLE IN 18TH-CENTURY SUZHOU PRINTS

Summary: The article explores the beginnings of Western style as depicted in 18th-century Suzhou prints. It outlines three primary pathways through which Western art made its way into China. By conducting a visual analysis of pieces like *Virgin Mary with a Basket of Flowers* and *Western Theatre*, the article demonstrates how Chinese

artists adopted and reinterpreted European artistic conventions. This research enhances our comprehension of the intricate dynamics and complexities involved in the artistic exchange between China and the West during the 18th century.

Keywords: Western art, 18th-century Suzhou prints.

In the 18th century, Suzhou prints developed distinctly Western traits, leading to their designation as Western-style Gusu prints (洋风姑苏版). Presently, there are two predominant scholarly perspectives concerning the origins of this Western influence: the first associates it with the endeavours of the Jesuits during the late Ming dynasty, while the second attributes it to the court artists of the Qing dynasty.

In the early 17th century, the Jiangnan region emerged as a significant stronghold for the Jesuit mission in inland China. As missionary efforts escalated, the number of Christian converts in the area surged, surpassing 100,000, which represented approximately two-thirds of the total Catholic population in China at that time.

Under Matteo Ricci's leadership, the Jesuits prioritised establishing connections with Chinese scholars and officials, enhancing these relationships through the provision of Western cultural artefacts, including artistic works. In his research, Wang Qingyu highlights, "During his journey to Beijing, Ricci encountered Liu Dongxing (刘东星), the Governor-General of the Grand Canal, in Linqing. The latter requested the artist to produce a replica of an image of the Virgin Mary. Ricci was concerned that the replica would be inaccurate and ultimately offered him a reproduction created by a young pa-

rishioner from a Nanjing church, likely made under Ricci's supervision" ¹. [1]

Additionally, there is further evidence indicating that the Jesuits engaged with artists from the Jiangnan region, who were acquiring European painting techniques. Some accounts even suggest amicable relationships between them, which aligned perfectly with the aesthetic of "seeking the unusual" that was prevalent among the intelligentsia and urban dwellers of the late Ming era.

Some Jesuits discovered that illustrated books enjoyed greater popularity in China. On October 18, 1598, Niccolò Longobardo communicated with Claudio Acquaviva, the Superior General of the order, stating, "If books could be accompanied by illustrations of doctrines, commandments, original sin, and the mysteries, it would have a significant impact... These images would be regarded by the Chinese as works of skill and high artistic value, and they would be embraced" ². [2]

Matteo Ricci also noted the profound interest of the Chinese in illustrated books. In a letter to Father Acquaviva dated 1608, he remarked, "We are

1. Wang Qingyu. "A Study of Objects Brought by Matteo Ricci". 1985. Collection on Sino-Western Relations, issue 1, p. 153. 王庆余.利玛窦携物考[A].中外关系论丛第一辑.1985:153.

2. Michael Sullivan. *The Encounter of Eastern and Western Art*. Shanghai People's Publishing House, 2014:51. 迈克尔·苏利文.东西方艺术的交流[M].上海人民出版社.2014:51.