

Л.А.Косичев

Танго: между церковью и обществом

У танго большая и сложная история. Основные черты танца сложились к концу XIX. в предместьях и портовых районах Буэнос-Айреса и Монтевидео, где жили местный трудовой люд и рабочие-иммигранты. Однако творение «низов» было отвергнуто высшим обществом Аргентины и Уругвая. Когда латиноамериканский танец оказался в Европе, против него выступила католическая церковь. В статье рассказывается о баталиях, которые велись вокруг танго, пока оно не получило мирового признания.

Ключевые слова: танго, Аргентина, Уругвай, католическая церковь, Пий X, Пьяццолла.

В феврале 1914 г. во французском журнале «L'Illustration» появилось изображение Папы Римского, который задумчиво взирает на пару, танцующую танго. Другие новые танцы не удостоивались такой особой чести — демонстрации в Ватикане. Но с танго случилось именно это. Тогда в Буэнос-Айресе стала популярна юмористическая копла:

Говорят, что Пий Десятый
Танец танго невзлюбил,
Счел его ужасно грубым
И — о боже! — запретил¹.

Было и такое продолжение темы:

Обещал Понтифик пастве:
Стану строго осуждать
Тех католиков, что будут
Это танго танцевать².

В работах некоторых авторов содержится ошибочное утверждение о креольском фольклорном происхождении этих забавных четверостиший*.

Леонард Анатольевич Косичев — журналист-латиноамериканист, заслуженный работник культуры Российской Федерации (lkosichev@gmail.com).

* Стихи даются в свободном переводе автора.



Альваро Ретана, автор стихов танго «Час чая»

На самом деле они взяты из песни «Час чая» («La Hora del Té»), текст которой написал испанский писатель Альваро Ретана (Álvaro Retana). Музыку сочинил его соотечественник Рикардо Юст (Ricardo Yust). По свидетельствам современников мадридская публика неистово аплодировала первым исполнительницам «Часа чая», которые пели на сцене, пританцовывая в стиле аргентинского танго. Успех песни во многом объяснялся дерзкими строчками о главе римско-католической церкви.

Пуская язвительные стихотворные стрелы в Папу Пия X, А.Ретана не мог представить, что придет время, и он сам будет вынужден обратиться за помощью к Ватикану, хотя уже и к другому понтифику, возглавлявшему Святой престол. Писатель был сторонником республиканцев, и после их поражения в граж-

данской войне (1936—1939 гг.) франкистский военный трибунал приговорил его к смертной казни. В советской печати тогда сообщили о том, что приговор был приведен в исполнение. Но каким-то образом Ретане удалось донести мольбу о спасении своей жизни до Папы Пия XII. Знал или не знал понтифик о тех злополучных стихах, касавшихся одного из его предшественников, — неизвестно. Но Пий XII проявил милосердие, и благодаря его вмешательству смертную казнь писателю заменили 30-летним тюремным заключением, а через девять лет он был освобожден досрочно.

У текста песни «Час чая» был и несколько другой вариант, в нем не фигурировало имя Папы Пия X, его там заменил одиозный мифический персонаж:

Если будете вы танго
Танцевать в своем бреду,
Примет вас в свои объятья
Страшный Люцифер в аду³.

Однако широкое распространение получил вариант песни с выпадом против главы Ватикана. Он и сохранился в записи на старой пластинке (1917 г.) в исполнении популярной испанской певицы того времени Аделиты Лулу.

У католической церкви были свои резоны осуждать танго, ограждать от него верующих. В Ватикане Священная Конгрегация дисциплины таинств (Sacra Congregatio de Disciplina Sacramentorum), в круг обязанностей которой входили вопросы церковной музыки, объявила аргентинский танец «аморальным и диким». Ведь он рождался необычно: в прокуренной и пропитанной алкоголем атмосфере таверн и публичных домов портовой зоны и в окраинных кварталах бедноты — аррабалях. Первыми представи-

тельницами слабого пола, начавшими танцевать танго, были женщины легкого поведения. Эти не всем нравящиеся страницы не вырвать из истории танго, потому что они неотделимы от истоков танца. С пуританской точки зрения происхождение нового хореографического творения казалось сомнительным и даже предосудительным. Первоначальное танго было экспрессивным и фривольным. У него были беспощадные критики. Но в то же время великий аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес мог позволить себе сказать: «Я люблю прежнее танго, когда его еще играли в борделях»⁴. Обычно в аванзалах этих заведений танцевали всю ночь. Музыканты-самоучки играли на скрипках, флейтах, гитарах. Со временем в публичных домах появилось фортепьяно. Недаром кто-то с иронией назвал буэнос-айресские бордели того времени «одним из мест культурного досуга». Неудивительного, что церковные иерархи в Европе не только порицали аргентинский танец за откровенную эротику, но и объявляли его исчадьем ада. За ним долго тянулся шлейф дурной славы.



Аделита Лулу — одна из первых исполнительниц танго «Час чая»

У ИСТОКОВ

Колыбелью танго были Буэнос-Айрес и Монтевидео, расположенные на противоположных берегах Рио-де-Ла-Платы (Серебряной реки). Там к концу XIX в. в основном и сложилась хореография танца. Танго постепенно становилось частью образа жизни обитателей побережья Ла-Платы.

Во второй половине XIX в. в Аргентине стали крылатыми слова: «управлять — значит заселять»⁵. Тогда бесчисленные потоки переселенцев, преимущественно из Старого Света, хлынули на берега Ла-Платы и в малозаселенные места пампы в надежде обустроить здесь свою жизнь. Многие оседали в разраставшихся портах Монтевидео и Буэнос-Айреса. В этих местах происходило великое смешение рас и культур — нечто подобное вавилонскому столпотворению. Сплав аргентинской нации составили главным образом переселенцы из Испании и Италии. На третьем месте стоят выходцы из Франции. Фактически же нет такого европейского народа, который не пополнил бы своими иммигрантами аргентинскую нацию. Переселенцы из-за океана вместе с призрачными мечтами о новой жизни везли с собой свои обычаи и традиции, свои песни и танцы. Среди иммигрантов из Старого Света позже растворились и негритянские общины Буэнос-Айреса и Монтевидео. Когда-то эти портовые города были крупными перевалочными пунктами торговли рабами, которые принесли в Новый Свет заразительную ритмику африканских плясок. Песни и танцы разных народов



Гаучо

легли на почву креольской культуры и музыки, обогатили ее появлением необычного хореографического творения — аргентинского танго.

У танго много от разных корней. Оно развивалось в многонациональной музыкальной стихии побережья Ла-Платы, в которой смешались ритмы и мелодии креолов, метисов, мулатов, иммигрантов из многих стран

и бывших африканских невольников. Из этого мелодического и ритмического потока российский культуролог и музыковед Павел Алексеевич Пичугин вслед за уругвайским исследователем и писателем Висенте Росси выделяет три главных источника аргентинского танго: темпераментная кубинская хабанера («гаванка»), имеющее много сходного с ней андалусийское танго и быстрая креольская милонга. Последняя восходит своими корнями к культуре гаучо, вольных сынов пампы, из среды которых вышло немало народных певцов-паядоров. Взаимопроникновение и причудливое слияние ритмических и мелодических элементов этих трех жанров определили формирование аргентинского танго. Но оно несет в себе также отголоски африканских ритмов и итальянских мелодий, особенно неаполитанских, да и еще Бог весть каких. В результате такого необычного смешения музыки и хореографии получился обжигающе страстный танец, исполняемый под пронизанную грустью и драматизмом музыку.

По мнению Х.Л.Борхеса, танго пробуждает память об отважных гаучо и горьком одиночестве иммигрантов. В те далекие годы переселенцы из Старого Света терзали свою душу воспоминаниями об оставленных за океаном родном очаге, друзьях и близких, тревожились за свое будущее. В танго они находили отдушину и забвение. Вся пестрая и разноязыкая толпа иммигрантов сначала оседала в домах барачного типа в припортовой зоне и в необустроенных предместьях Буэнос-Айреса. Здесь же в трущобах обитали и бывшие гаучо, в чьих жилах смешалась кровь первых испанских колонистов и местных индейцев. Это были смелые и сильные люди, их неписаным законом было защищать свою честь и свободу, но не обнажать оружие за деньги. Однако наступили такие времена, когда многие из них были вынуждены променять свою вольную жизнь пастуха — наездника в пампе на работу в городе. Сохранив свой необузданный и свободолюбивый нрав, вчерашние гаучо в городских условиях превращаются в знаменитых «compadres» («куманек», «приятель», «братишка»). В чуждой им среде они продолжают сохранять культ мужества и отваги. В предместье их уважают. Они всегда были готовы постоять не только за себя. В своем кругу они слыли защитниками справедливости, заменяя порой полицейских. Свою удаль бывшие гаучо проявляли не только в различных схватках, но и в умении лихо танцевать. Недаром поэт Мигель Андрес Камино называет

родителями танго «милонгу и компадре из предместья»⁶. Новоиспеченные горожане тосковали по своему прошлому и тоже находили утешение в танго. А оно отражало внутреннее состояние и недавних гаучо, и иммигрантов. Значительная часть этих людей надолго оказалась брошенной на городское дно. Их нелегкую жизнь хоть в какой-то мере скрашивало танго.

Сейчас трудно представить, что родившийся на берегах Ла-Платы танец первое время танцевали мужские пары. Дело в том, что среди иммигрантов было очень мало женщин. Стремительно развивавшийся Буэнос-Айрес на какой-то период стал «городом мужчин», поэтому вскоре сюда из Европы потянулись представительницы древнейшей профессии, пополняя разраставшуюся сеть публичных домов.

Среди сильного пола аргентинской столицы была большая конкуренция за благосклонность дамы. Молодая женщина имела возможность выбирать себе избранника из многих претендентов. И умение виртуозно танцевать танго или милонгу, демонстрируя свою страсть и силу, являлось одним из приемов завоевать возлюбленную. По существу мужчины, танцуя друг с другом, оттачивали мастерство, чтобы блеснуть перед дамой. До сих пор в начале многих танго-шоу, воспроизводящих на сцене историю легендарного танца, можно увидеть мужскую пару.

Соперничество из-за дам или отстаивание по-своему понимаемой чести часто приводили к «креольской дуэли» — поединку на ножах. Многие молодые мужчины шли на танцы с холодным оружием под одеждой. По словам аргентинского писателя и исследователя Хосе Гобельо, «нож был так же необходим для танцев, как музыкальный инструмент»⁷.

Раскованно чувствовавшие себя кавалеры придумывали невероятные, часто уникальные способы ведения дамы в танце даже в моменты его исполнения. Плавные, замедленные движения переходили в резкие и порывистые, партнеры неожиданно замирали в тесных объятиях друг друга и снова продолжали танец, наполняя его своей изощренной, непредсказуемой импровизацией и выплескивая шквал эмоций. Каждый раз пары танцевали, не повторяясь точь-в-точь, а создавая новый рисунок. Все зависело от индивидуального умения и фантазии. С тех пор близкие объятия и живая, многообразная импровизация становятся характерными чертами танго, пронесенными более чем через столетие. Недаром известный аргентинский поэт и прозаик Леопольдо Маречаль назвал танго «бесконечной возможностью» выражать в танце свои чувства.

В искусстве хореографической импровизации преуспел колоритный персонаж того времени, известный как компадрито (*compadrito*). В отличие от гаучо-компадре, вырванного из родной среды обитания в пампе, компадрито — выходец из социальных низов Буэнос-Айреса и Монтевидео. Щеголь с сомнительным вкусом из плебейских кварталов, он развращен городом, задирист, самоуверен, женщины его побаиваются. Компадрито чаще всего не в ладах с полицией. Эдакий, как бы у нас сказали, полублатной герой. Но как отмечает Х.Гобельо, у компадрито «репутация непревзойденного в своем квартале танцора»⁸. А вот мнение П.А.Пичугин: «Можно не сомневаться, что компадрито был, наряду с компадре, центральной фигурой в первых танго. Аргентинский писатель Хуан Пабло Эчагуэ (*Juan Pablo Echagüe*, 1875—1950) в статье, опубликованной в 1906 году... прямо говорит, что “танго — это продолжение вызывающих манер компадрито, с их дерзкой храбростью и спесиво-



Когда Буэнос-Айрес еще был городом мужчин

стью, с их преувеличенно покачивающейся походкой, с грохочущей дробью их каблуков”. Как бы то ни было, но именно компадрито внес наибольший вклад в создание хореографии танго. Портрет его, действительно мало привлекателен, но ведь дети не выбирают своих родителей»⁹.

Танец «одиноких сердец и ностальгии» постепенно менялся. Кто-то назвал танго «сентимен-

тальным и одновременно испепеляющим действием», которое происходит между мужчиной и женщиной. Действительно, никакой другой латиноамериканский танец не нес в себе столько чувственной энергии. Танго перевернуло представление о том, с какой эмоциональной силой можно выразить страсть средствами хореографии. Танцу суждено было, совершенствуясь и обретая изящность, стать одним из самых привлекательных танцев в мире. Но все это еще было впереди.

А в те годы творение «низов», заполнившее «сомнительные» заведения портовой зоны и плебейские кварталы, отвергали в высших и средних кругах аргентинского и уругвайского общества. В богатых домах предпочитали европейскую музыку. А свободный и чувственный танец, родившийся на берегах Ла-Платы, был объявлен «непристойным» из-за близкого расстояния между партнерами и «греховных движений». Ему закрыли доступ в аристократические дома и салоны, в «приличные» клубы Буэнос-Айреса и Монтевидео. Но танец продолжал жить и развиваться в своей среде, оставаясь там любимым развлечением. Большинство ранних танго, еще не обретших законченный музыкальный облик, были поистине народными. Их творцы, музыканты-самоучки, не владели нотной грамотой. Они сочиняли и играли на слух, в основном на скрипках, флейтах, гитарах. По памяти исполняли свои мелодии и в одиночку, и объединившись в маленькие уличные оркестрики. Бродячие шарманщики, в основном итальянцы по происхождению, разносили по предместьям молодую музыку танго. Его ритмы звучали на домашних танцах во двориках, на знаменитых уличных перекрестках, на народных гуляньях — ромериях (*romerías*)... Уже в начале XX в. на столичных окраинах устраивались своего рода публичные балы, но только днем — до того, как на улицах зажгутся газовые фонари. Светлое время суток выбиралось для того, чтобы избежать стычек и драк. На бал потанцевать танго бесплатно пропускали только дам. В большинстве своем это были простые работницы. Кавалеры же платили за приглашенных музыкантов, раскошеливались на закуски и напитки.

В конце XIX и в начале XX вв. в Буэнос-Айресе было много разных мест для публичных танцев. Они назывались по-разному, но преобладали так называемые академии, хотя никаких уроков хореографии там не дава-

ли. В большинстве своем это были второразрядные увеселительные заведения с небольшим танцзалом и баром с алкогольными напитками. От своих перворазрядных «собратьев» они отличались тем, что здесь можно было свободно танцевать танго, не опасаясь осуждающих взглядов. В этих местах работало немало хороших танцовщиц и музыкантов, объединявшихся в инструментальные дуэты и трио. Лучшие «академии» могли позволить себе обзавестись фортепьяно. В аррабальях в подобных заведениях в качестве музыкальных инструментов обычно использовались аккордеон или шарманка (завезены в Аргентину итальянцами). Несмотря на популярность «академий» среди обычных портеньос, высший свет и значительная часть среднего сословия чуждались этих «убежищ неприличного танца».

Но мелодии и ритмы танго были столь притягательны, что постепенно проникали и в дома высшего общества. Молодые отпрыски именитых родителей тайком разучивали их на фортепьяно и тайно от родителей посещали заведения, где танцевали танго. Шло время, и на ежегодных карнавалах танец окраин все больше вторгался в центральные кварталы столицы. В эти дни он исполнялся вместе с вальсом, мазуркой, кадрилию на танцевальных вечерах и маскарадах, проводившихся в театрах. На этих красочных и шумных праздниках обычно веселились и простой люд, и среднее сословие, и юноши и девушки из знатных семей. На карнавалах они могли позволить себе открыто танцевать танго, но без вызывающих фигур и движений.

Все это вовсе не означало, что танец окраин был принят в высшем обществе Аргентины и Уругвая. 11 марта 1904 г. журнал «*Caras y Caretas*» свидетельствовал: «С приходом карнавала танго становится хозяином и господином всех танцевальных программ, и в этом есть резон, ибо столь фривольный танец уместен только в эти дни всеобщего помешательства». И действительно, после карнавальной вседозволенности танго возвращалось в родную стихию — в портовую зону, в аррабали и в «академии». Двери для него в престижные клубы и салоны по-прежнему оставались закрытыми.

Среди перворазрядных увеселительных заведений в Буэнос-Айресе выделялись два шикарных салона «*Laura*» и «*María la Basca*», где выступали лучшие музыканты и танцоры того времени. Завсегдатаями там были искатели развлечений из столичной элиты и богатых семей. Кавалеры веселились с красивыми танцовщицами не только под звуки вальса, польки и мазурки — «за плотными портьерами совершались ночные ритуалы запрещенного танца»¹⁰. Но соответствуя статусу заведения, танго здесь танцева-



Рисунок из книги Кристины Даниэле «Между гаучо и компадрито»

ли в более сдержанной манере, не впадая в крайности, которые были присущи традиционным местам его исполнения.

Музыка танго обретает новое, пронзительно-щемящее звучание с появлением в Аргентине бандонеона. В конце XIX в. он был завезен из Германии, где первоначально предназначался для исполнения духовной музыки. Внешне бандонеон похож на гармонику, только у него особая клавиатура и необычно широко растягиваемые меха. Он становится душой оркестров танго. О нем говорят как о немецком инструменте с «великой аргентинской судьбой». Без его глубоких, надрывных звуков уже невозможно представить истинное аргентинское танго. Он словно рыдает о горестях человека. Бандонеон превращается в национальный музыкальный инструмент Аргентины.

На рубеже XIX—XX вв. у танго становится все больше ценителей в образованных музыкальных кругах. Танец включается в постановки сарсуэл на театральной сцене. Танго, родившееся в городских «низах», превращается в жанр композиторского творчества. Профессиональные композиторы и исполнители стремятся вывести танец из тени и даже познакомить с ним Европу.

ЗАМОРСКИЙ ТАНЕЦ В СТАРОМ СВЕТЕ

Случилось так, что в самом начале XX в. «аморальный» латиноамериканский танец «прорвался» в Старый Свет. Сыновья богатых аргентинцев учились во Франции. Они вели праздный образ жизни, расточительствовали, как и их отцы, которые надолго задерживались в Париже. Тогда во Франции говорили: «Богат, как аргентинец». Вдали от дома, в стране «свободных нравов» молодые аргентинцы могли позволить себе «побаловаться» танго на вечеринках, приобщить к нему французских друзей и подруг. Уже в 1902 г. в парижских школах танца знакомят с танго, как с заморской экзотикой. А в 1905 г. уругвайский композитор Энрике Саборидо исполнил танец в парижских салонах миллионера Ротшильда. Возможно, это был первый публичный показ заморской новинки во французской столице. Первые же звукозаписи аргентинского танго в Париже сделаны в 1907 г. оркестром Республиканской гвардии в собственной аранжировке для аргентинской фирмы «Gath y Chaves». Несколько песен записали приехавшие из Буэнос-Айреса исполнители, среди них был и Анхель Вильольдо — автор знаменитой композиции «Эль Чокло» (El Choclo), которую с восторгом принимают парижане.

Уже в 1908 г. авторитетный парижский профессор Жироде признал танго одним из образцов танцевального искусства и дал его описание как специалист. Но каким зажигательным и изящным может быть аргентинский танец в исполнении французских звезд, показала королева парижских мюзикхоллов Мистингетт. Ее выступление в 1910 г. в одном из престижных музыкальных залов очаровало парижскую публику и сильно повлияло на танцевальный репертуар в столичных салонах. Газета «Le Figaro» 10 января 1911 г. писала, что этой зимой парижане танцуют танго — «танец грациозный, ритмический, с разнообразными движениями».

В 1913—1914 гг. танго становится одной из самых обсуждаемой тем во французской культуре. Писатель Жан Ришпен произносит похвальное слово в защиту танго перед своими коллегами — «бессмертными», как называли французских академиков. Его речь в главном храме науки страны на-

делала много шума. Поэт-академик доказывал, что в оригинальном «заморском танце», родившемся в народной среде, нет ничего предосудительного. По его мнению, которое разделяли многие хореографы, танго может быть «приличным или непристойным» в зависимости от того, кто и как его танцует. Страстный поборник нового танца, Ж.Ришпен произнес фразу, которая вызвала большие споры. «Мы офранцуживаем все, также и танец, который нам нравится, будет французским»¹¹.

Французским хореографам, привыкшим к утонченным манерам, аргентинский танец «близких объятий» нравился, но казался чрезмерным его чувственный накал. Они усовершенствовали заморскую новинку, стилизовали танго и, «облагороженное», оно обрело свою новую жизнь. Салонная разновидность танго заполнила Париж. «Офранцузженный» заморский танец был ярким и зрелищным. Но из него исчезла импровизация, а ведь именно в ней проявлялись креольская душа и ее взрывная страсть, что делало каждое исполнение неповторимым.

Однако даже в «облагороженном» виде танец не был принят многими видными представителями аргентинской культурной элиты. Писатель Энрике Ларрета, бывший послом Аргентины в Париже в 1910—1916 гг., утверждал: «Не вижу какой-либо разницы между танго, какое исполняют в элегантных академиях Парижа и тем, какое танцуют в низкопробных ночных заведениях Буэнос-Айреса. Это — тот же самый танец с теми же самыми непристойными движениями и с теми же самыми кривляниями»¹². Привычное высокомерное отношение к «проклятому танго» мешало беспристрастности суждений эстетствующего писателя-дипломата. Он потратил много усилий, чтобы дискредитировать в глазах парижан «танец сомнительного происхождения», национальную самобытность которого он отвергал. Однако все было безуспешно, и Э.Ларрета был вынужден констатировать: «В Париже по меньшей мере есть один салон, где не танцуют аргентинское танго, и этот салон — в посольстве Аргентины»¹³.

Другой известный аргентинский поэт и прозаик Леопольдо Лугонес вступил в полемику с Ж.Ришпенем, стремясь разнести в пух и прах его речь в защиту танго перед французскими академиками. Оппонент из Буэнос-Айреса приписал своему французскому собрату по литературному цеху стремление выдать своего рода охранную грамоту непристойности в хореографии. Издеваясь над высказанной Ришпенем мыслью о том, что французская эстетика придаст заморскому танцу европейский шарм, Лугонес счита-



Когда-то танго танцевали и так...



Показ танго перед Папой Пием X

ет «несправедливым называть танго аргентинским в моменты его бесстыжего успеха»¹⁴. Оседлав своего любимого конька о чужеродном происхождении танго, он подчеркивает: «Танго — это не национальный танец ... Принять его как наш лишь потому, что к нему приклеили такой ярлык в Париже, означало бы впасть в самое презренное низкопоклонство»¹⁵.

Как Ларрета и Лугонес, не признавал «la arjentinidad del tango» также писатель и историк Мануэль Гальвес. Он аргументировал свою точку зрения тем, что в свое время иммигранты потеснили гаучо в предместьях Буэнос-Айрес, а заодно также креольские песни и танцы. «Взамен, — писал он, — мы имеем сейчас танго — плод космополитизма, гибридной и пагубной музыки»¹⁶. С подобным подходом был категорически не согласен Эрне-

сто Сабато. Он считал, что гибридизация плодотворна для формирования культуры Аргентины и ее самобытного творения — танго¹⁷. Со своей стороны П.А.Пичугин тонко подметил: «В том тигле, из которого вышло танго, переплавились разные национальности и культурные традиции, но тигль был аргентинским, и накаляло его креольское пламя»¹⁸,

Несмотря на брань, которая изливалась в адрес непризнаваемого соотечественника из уст авторитетных представителей Аргентины, в Париже началось повальное увлечение танго, вылившееся вскоре в настоящую тангоманию. Мода на новый танец отразилась на всем. Стали устраиваться вечеринки танго, появились танго-чай, шампанское, сигареты и даже танго-салат. В богемной среде пользовались популярностью смокинги для мужчин и юбки с разрезом для женщин в стиле нового танца. Взлет популярности танго характеризует такая история: у одного из владельцев модного дома залежался большой отрез оранжевой ткани. Хитроумный предприниматель выставил его на продажу под новым названием «оранжевый танго». И вскоре ему пришлось срочно дозаказывать товар. Оранжевый цвет — цвет танго становится пискom моды.

Заморский танец покорила сердца парижан. Во Франции он воспринимался как творение народной хореографии с далеких берегов Ла-Платы. Но и в этой европейской стране с рафинированной культурой тоже было немало противников танго из среды ярых блюстителей нравственности.

ЕПИСКОПЫ ПРОТИВ

Воинствующую нетерпимость к танцу проявили французские епископы. Обеспокоенные растущим успехом «аморального латиноамериканского выскочки» среди разных социальных слоев французского общества, святые

отцы особенно усердствовали в том, чтобы воспрепятствовать распространению танго. Епископы призывали духовных лиц использовать все свое влияние в борьбе со «злом, развращающим душу». Кардинал Леон-Адольф Аметт, архиепископ Парижский, осудил танец, назвав его «безобразием», в котором не может участвовать сознательный христианин. Прелат предлагал священникам лишать святого причастия тех прихожан, которые танцуют танго. В своем пасторальном послании, обнародованном в январе 1914 г., кардинал призывал верующих «защищать правила христианского целомудрия». Он характеризует «танец иностранного происхождения, именуемый танго», как «распущенный по своей природе и вредный для морали». Аметт требует от священнослужителей не забывать об этом, когда они принимают исповедь прихожан¹⁹.



Старый стиль танго-канженге. Современное исполнение

Грозные слова прелата у одних парижан вызвали молчаливое послушание, у других — публичные протесты. Тогда громкий резонанс в обществе получила история преподавателя танцев Стилсона, имевшего свою школу-студию в Париже. Он подал в суд на действия монсеньора Аметта, из-за которых ему пришлось понести значительные финансовые убытки. Дело в том, что после обнародования пасторального письма архиепископа часть благочестивой светской клиентуры школы-студии тотчас отшатнулась от танго. Прекратили свои занятия и некоторые артисты. В нескольких театрах были отменены балетные представления из-за включенных в них танго в постановке Стилсона. По его словам, архиепископ Аметт приписал танцу чуть ли не все смертные грехи. Маэстро считал, что прелат получил неверное, искаженное представление о танго и на основе ошибочных сведений сделал свои заключения, которые бросили тень на аргентинский танец и на лиц, сделавших его своей профессией. Нанесенный ему ущерб Стилсон оценивал в 20 тыс. франков, выплаты которых требовал от монсеньора Аметта в судебном порядке. К сожалению, не удалось найти источники, которые бы пролили свет на то, состоялось ли судебное разбирательство этой тяжбы. Однако факт такого необычного протеста сам по себе весьма красноречиво говорит о том, какие страсти бушевали вокруг нового танца.

Негативное отношение церкви к танго по-разному воспринималось светской властью европейских стран, во многих случаях с оглядкой на мнение высших католических иерархов. Так, на балу, который устраивал президент Франции Раймон Пуанкаре в начале 1914 г. в Елисейском дворце, оркестру было указано воздержаться от исполнения танго. В то же вре-

мя председатель сената разрешал исполнять модный танец на вечерах в Люксембургском дворце.

Европейские монархи не одинаково встретили заморскую новинку, быстро набиравшую популярность. Король Испании был в восторге от танго, а императоры Германии и Австро-Венгрии запретили офицерам танцевать его в военной форме, дабы не «замарать» честь мундира. Российская императрица оценила танец как «грациозный», и Николай II не смел возражать. В Англии Королевский театр провел опрос среди знатных дам, и представительницы аристократических фамилий подавляющим числом голосов высказались за новый танец. А итальянский король решился на запрет танго только при своем дворе.

В Италии тоже бушевали не шуточные страсти между поклонниками и противниками новомодного танца. Еженедельник «L'Asino» регулярно публиковал сатирические стихи и карикатуры, которые жестко высмеивали высокопоставленных священнослужителей, развернувших по всей стране злобную кампанию против танго. Как и во Франции, итальянские епископы метали громы и молнии, осуждая увлечение «дьявольским танцем», которое «воцарилось в салонах Вечного города». Они объявляли танго запретным для католической паствы. Близкий к Папе Римскому кардинал, генеральный викарий Рима Базилио Помпили в пасторском послании особо предупреждал верующих: родители должны защитить своих детей от «порочного танца», иначе будут виновны перед Богом. Требование прелата было категорично: «Танго... должно быть под абсолютным запретом в месте проживания римского понтифика — центре католической религии»²⁰. Другой кардинал Аристиде Каваллари, возглавлявший венецианскую епархию, обнародовал обращение к священнослужителям, идею написания которого приписывали самому Понтифику. Автор обращения требовал от духовных лиц доносить до прихожан мысль о том, что танго является «плодом нравственной распущенности». «Это позор нашего времени, — утверждал Аристиде Каваллари. — Тот, кто танцует танго, совершает грех»²¹.

За подобные прегрешения тогда поплатился граф Абруцци, чья история обрела шумную известность в стране. Вместе с группой друзей он организовал конкурс танго, проходивший под звуки фонографа. Победителем был признан сам организатор. Как выяснилось позже, танцевал «триумфатор» в банном халате, что усугубило его вину перед блюстителями нравственности. Они пожаловались королю на поведение аристократа, выходящее, по их мнению, за рамки приличия. Нам неизвестно, какой была реакция монарха, но вот католические иерархи, разузнав подробнее о «проступке» знатного танцора, отлучили его от церкви за распространение танго.

Гневное отторжение епископами заморского танца было для многих католиков равносильно светскому закону, а то и важнее. В октябре 1913 г. в суде Венеции даже разбиралось «дело о танго». Оно было признано не подлежащим запрету в кафе и на частных танцах (это больше всего касалось многочисленных танцевальных салонов). Танго позволялось исполнять лишь в тех местах, где продаются только чай и кофе, но не алкогольные напитки.

- ¹ R.H o r v a t h. Esos malditos tangos. Buenos Aires, 2006, p. 68.
- ² Ibidem.
- ³ Available at: lavozydemayorga.blogspot.ru/2011/10/teresita-maraval-torres.html
- ⁴ Available at: generationtango.narod.ru/tangoidea.html
- ⁵ П.П и ч у г и н. Танго. Москва, 2010, с. 76. [P.Pichugin. Tango] [Tango]. Moscow, 2010, p. 76.
- ⁶ Ibid., p. 64— 65.
- ⁷ J.G o b e l l o. Origenes de la letra del tango. La Historia del tango, t. 1. p. 116.
- ⁸ Ibid, p. 116.
- ⁹ П.Пичугин. Op. cit., p. 68.
- ¹⁰ Ibid., p. 89.
- ¹¹ Available at: <http://www.academie-francaise.fr/propos-du-tango>
- ¹² N.Z a l k o. París/Buenos Aires. Un siglo de tango. Buenos Aires., 2001, p. 100.
- ¹³ V.R o s s i. Cosas de negros. Buenos Aires, 2001, p. 10.
- ¹⁴ L.L u g o n e s. El payador. Buenos Aires, 1972, p. 123.
- ¹⁵ J.G o b e l l o. Crónica general del tango. Buenos Aires, 1980, p. 112.
- ¹⁶ E.A b á l s a m o. Crónicas de tango. Buenos Aires, 2004, p. 359.
- ¹⁷ E.S á b a t o. Tango, discusión y clave. Buenos Aires, 2005, p. 11.
- ¹⁸ П.П и ч у г и н. Op. cit., p. 102.
- ¹⁹ Available at: <http://www.fundacionimagen.org.ar/html/solare-trabajo4.html>
- ²⁰ Available at: <http://sobreelrockandroll.blogspot.ru/2014/06/francisco-y-el-tango.html>
- ²¹ Ibidem.

Окончание следует

Leonard A. Kosichev (lkosichev@gmail.com)

A journalist specified in Latin American studies, a honored Russian Federation Expert in Culture

Tango: between the Church and the Society

Abstract. The history of tango is long and complicated. The dance, in it's main features, came into being at the end of 19th century, in the outskirts and dock districts of Buenos Aires and Montevideo, populated by native and emigrant workers.

Tango created by a lower class, was however rejected by the high society of Argentina and Uruguay. When this South American dance appeared in Europe, the Catholic Church stood up against it. This article tells us about the battles around Tango until it received the universal recognition.

Key words: tango, Argentina, Uruguay, the Catholic Church, Pius X, Piazzolla.

To be continued