

Екатерина Белова, Мария Исплатовская

Развитие историко-бытового танца в постановках советских хореографов

В XX в. историко-бытовой танец получил широкое применение в сценической практике. С одной стороны, он оказался необыкновенно ценен как выразительное средство сценического балетного искусства; с другой – обрел методику и научную базу, на его основе создавались учебные композиции, воспроизводились в балетном зале реальные старинные танцы.

В советскую эпоху был создан ряд выдающихся постановок, в которых историко-бытовой танец особо заметен и значителен. Этому способствовал интерес к исторической теме в балете, а также мода на балеты по произведениям классической литературы. Известные постановщики, использовавшие бытовые танцы в своих балетах, – В. Вайнонен, Л. Лавровский, Р. Захаров, В. Чабукиани, Н. Анисимова, К. Сергеев и другие, – сумели аккуратно подойти к образцам старинной танцевальной культуры, не только создавая на их основе авторские композиции, но и содействуя сохранению этой области хореографии в аутентичном виде.

Особо значимым стал период «драмбалета», превалировавшего на сцене в 1920–1950 гг. В 1960–1980-е также был создан ряд постановок, в которых мы наблюдаем развернутые формы историко-бытовых танцев. Здесь мы упомянем и проанализируем спектакли и танцы, представляющие собой наиболее интересные образцы применения историко-бытового танца в хореографическом искусстве эпохи, а также отражающие профессиональный подход к их сочинению (или использованию уже имеющихся образцов) с максимальным сохранением стилистической окраски и визуального облика.

Сегодня мы имеем возможность наблюдать на сцене лишь малую часть советского наследия, где присутствуют историко-бытовые танцы: «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, «Пламя Парижа» и «Щелкунчик» В. Вайнонена, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова. Отметим также восстановленные версии балетов этого периода, к которым относятся «Лауренсия» (хореография В. Чабукиани, редакция М. Мессерера), «Медный всадник» (хореография Р. Захарова, Ю. Смекалова, постановка Ю. Смекалова). О сошедших со сцены спектаклях, содержавших историко-бытовые танцы, можно судить по сохранившимся описаниям, критическим отзывам и либретто, позволяющим оценить внешний вид и роль бытовых танцев в этих постановках. Речь идет о балетах «Красный мак» (1927), «Кавказский пленник» (1938), «Гаянэ» (1942), «Тарас Бульба» (1955) и ряде других.

Анализируя разные спектакли, в которых использованы исторические танцы, можно сделать интересные для истории балета наблюдения. Хореографы XX в. способствовали сохранению исторического танца на сцене в формах бального танца и, шире, в формате салонной танцевальной культуры. Когда нужно было изобразить простонародный быт и крестьянскую культуру, создать обобщенный образ «в национальном духе», балетмейстеры обычно прибегали к танцу характерному.

И также, не сговариваясь, они выявили сферу, в которой исторический танец оказался незаменим: балльные и «благородные» танцы помогали изображению быта высших сословий, созданию соответствующей атмосферы, подсвечивали образы таких частых гостей балетной сцены как горожане разных эпох, придворные, знатные вельможи, принцы, короли и их окружение. Знаток балльного танца Н. Ивановский отмечал: «Характерный танец оперирует в основном материалами быта, театрально видоизменяет и перерабатывает народные пляски, на их мотивах создает новые танцы. <...> И балльный танец тоже оперирует материалами быта, но почти исключительно в сфере развлечений городского общества. В балльных танцах прошлого отражены вкусы различных социальных слоев, различных классов – от королевской семьи и придворной среды до сравнительно демократических групп городского населения»¹. Этот мотив уловили и стали развивать многие хореографы, благодаря которым достижения балета XX в. в области сохранения образцов салонной и балльной культуры через историко-бытовой танец можно назвать поистине уникальными. На них и хотелось бы сосредоточиться.

Отметим, что историко-бытовой танец в балете (это роднит его с танцем характерным) – не всегда подлинная композиция, сохранившаяся в течение нескольких веков. В XX в. появилась успешная практика создавать оригинальные танцы на основе пластики и фигур исторического танца. Тем не менее, они связаны со своими этнографическими «предками» и являются примерами сохранения основ народной бытовой хореографии, определяющей внешний вид этих танцев. В то же время в сценическом применении историко-бытового танца типичным явлением стала постановка новых композиций на основе движений, пришедших из области народной или салонной танцевальной культуры.

Из существующих сегодня на сцене спектаклей советского наследия, в которых использован историко-бытовой танец, отметим балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева (хореография В. Вайнонена, премьера 1932 г.). Спектакль шел до недавнего времени в Большом театре (хореография А. Ратманского с использованием оригинальной хореографии В. Вайнонена, 2008) и в Михайловском театре (хореография В. Вайнонена в редакции М. Мессерера, 2013).

В первом акте балета, в сцене праздника в Версальском дворце, присутствует танец сарабанда² (в оригинале и у М. Мессерера) или менуэт³ (в версии Большого театра). Современные редакции балета имеют некоторые отличия от исторической, но в целом они построены на хореогра-

фии и художественном решении В. Вайнонена, поэтому их можно расценивать как источники, относящиеся к советскому балетному наследию. Сцена праздника в Версале открывается торжественным медленным церемониальным танцем, в котором участвуют представители высшего французского общества. Возглавляют его король с королевой. Этот номер призван создать атмосферу времени, а также его нравов. Как и изящные танцы придворных артистов, решенные средствами классической хореографии, он противопоставлен по смыслу и выразительным средствам плясовому задору представителей народной среды, организующих восстание против знати. Сарабанда как нельзя лучше подходит для этой сюжетной задачи, так как является танцем степенным, благородным, даже величественным, построенным на медленных темпах, подчеркивающих сдержанную манеру танцующих. Менуэт, в целом, мало чем отличается в этом смысле. Он работает на создание схожего художественного эффекта. Сарабанда поставлена на тех движениях, которые ассоциируются с танцами подобного типа, а также с использованием присущей им пластики рук (руки согнуты в локтях и раскрыты в стороны, часть руки от локтя до кисти поднята кверху, на высоту плеча) и профильных позировок. Танцующие движутся медленно, делают картинные остановки в определенных положениях, кланяются друг другу, строго соблюдают вплетенные в саму ткань сарабанды правила придворного этикета.

Пример из «Пламени Парижа» наглядно подтверждает, как уместен и органичен историко-бытовой танец, если нужно создать атмосферу жизни высшего общества, но одновременно он позволяет передать нюансы сюжета и фабулы спектакля. С его помощью можно показать величие «власть предержащих» и эпохи, а можно и намекнуть на падение нравов и близящиеся перемены. Историко-бытовой танец предлагает много возможностей.

Образы простого народа – крестьян, горожан, национальных групп (вспомним «Лауренсию», «Бахчисарайский фонтан», «Медного всадника» и т. д.) – создаются через танцы народно-характерные, т. е. художественно переосмысленные и усложненные исторические танцы. Таковы обычно на сцене испанский танец, мазурка, краковяк, русская пляска. Особое влияние на этот тип танцевальной культуры оказала последняя четверть XIX в., когда вводить национальные танцы в спектакли стало модно, вольно приукрашивая их для эффектности. А создавать образы дворян и высшего общества оказалось удобно при помощи менуэта, гавота, сарабанды, паваны.



Г. Иванова – Мария, В. Рязанов – Князь Адам, Г. Селюцкий – Вацлав, В. Потемкина – Паненка. «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С.М. Кирова.
Фото Н. Аловорт. 1961. СПбГМТМИ ГИК 11173/45; ОФ 193502

В «Пламени Парижа» В. Вайнонен уделил большое внимание культуре исторического танца. В этом балете есть несколько выдающихся номеров, основанных на народной хореографии: овернский танец, танец басков, фарандола, карманьола, – однако – их мы отнесем к сфере характерного танца. Танец же на балу в Версале наиболее близок тому, с чем идентифицируется сегодня понятие «историко-бытовой танец». Сам В. Вайнонен отмечал: «Этнографический материал, как литературный, так и иллюстративный, почти не использован. По двум-трем гравюрам, найденным в архивах Эрмитажа, приходилось судить о народных танцах эпохи. В свободных, непринужденных позах “Фарандолы” мне хотелось дать представление о веселящейся Франции. В порывистых линиях “Карманьолы” я хотел показать дух возмущения, угрозы и бунта»⁴. Две-три гравюры, потребовавшие к тому же архивных изысканий, наводят на вывод о том, как непросто собирать фактологический материал для создания бытовых танцевальных композиций, которые можно считать подлинно историческими и имеющими прямую связь с народными корнями хореографии.

Опираясь на исторический контекст и образы, навеянные иконографией, В. Вайнонен поставил перед собой и осуществил задачу «не сти-

лизовать эпоху, а показать ее как реальность, как факт»⁵. Подобное использование историко-бытового танца на сцене – одно из самых ценных с художественной точки зрения: танец воспроизводится не как «музейный экспонат», а как отражение жизни через призму творческого взгляда балетмейстера с учетом тематики и стилистики спектакля.

Интеграция историко-бытовых танцев в общую палитру спектакля обычно происходит там, где нужно создать исторический, соотносимый с некоей эпохой колорит, атмосферу жизни и быта, придать действию внешние признаки той или иной социально-культурной среды. Прошлый век изобиловал постановками такого плана – многоактными, исторически и визуально достоверными. Они требовали внедрения, в том числе, композиций, которые как будто переносили зрителя в ту эпоху или среду, которая изображалась в спектакле. Такая «художественно переосмысленная» действительность прекрасно сочеталась с условной природой классического танца, а также расцветчивала по-новому все действие в целом. Появлялся особый эффект реалистичности и, в определенном смысле, достоверности, как в кинокартине. Хотя при этом сценарий спектакля мог быть сказочным или фантазийным.

Одним из значительных и показательных с точки зрения возможностей применения историко-бытового танца в балетном спектакле примеров является гросфатер из «Щелкунчика» В. Вайнонена (1934). Здесь мы наблюдаем торжество классического танца, богатство жанрового использования движения и пантомимы, прекрасные примеры характерной пластики. При этом небольшое, но ценное вкрапление историко-бытового танца имеет очевидное значение для создания художественной образности спектакля в целом – мира, в котором живут его персонажи.

В гросфатере перед зрителем предстает как бы реальность, противопоставленная обобщенно-сказочной атмосфере второго и третьего актов. В первом акте хореограф сосредотачивает внимание зрителя на бюргерском обиходе жизни XVIII в., а в дальнейшем (вслед за Э.Т.А. Гофманом) уводит его от этой конкретной среды. Гросфатер отлично служит созданию требуемой обстановки, а также оттеняет романтическую природу конфликта балета и лишенный мещанских черт образ Маши. В гросфатере В. Вайнонен воспроизводит историческую пластику салонного танца эпохи, сохранившуюся благодаря имеющимся источникам. В целом танец поставлен самим балетмейстером, но этот гросфатер смело можно считать аутентичным образцом эстетики историко-бытового танца в его сценической балетной интерпретации.

Во-первых, в этой композиции (в соответствии с исторической правдой) нет сложных движений. Его может исполнить не имеющий специальной подготовки человек, непрофессиональный танцовщик. Хотя мы знаем, что в кругах знати танцам учились, техника этих танцев не требовала серьезных навыков и умений – лишь небольших тренировок и знания типичных форм и фигур. Гросфатер В. Вайнонена именно таков. Если желающий захочет его исполнить, он сможет это сделать после некоторого количества уроков или репетиций – пусть и не столь изящно и красиво, как это делают артисты балета на сцене. Во-вторых, гросфатер в «Шелкунчике» пластически похож на те танцы, которые исполняли в салонах Европы и на торжественных вечерах XVIII в., как мы сегодня их представляем по имеющейся иконографии. Вайнонен намеренно сохраняет связь с реальными истоками этой танцевальной формы и ее стилистическими признаками. В-третьих, в гросфатере соблюдаются и сохраняются манеры, присущие обществу, в котором он исполнялся. Этот аспект является важной отличительной чертой историко-бытового танца как сценического явления.

Гросфатер демонстрирует переведенный на язык танца этикет общения между дамами и кавалерами, участвующими в значимом мероприятии. Не случайно в спектакле он венчает рождественский вечер в доме Штальбаумов, как бы ставя торжественную финальную точку в праздновании.

Заметим, что у историко-бытовых танцев на сцене есть одно важное отличие от схожих с ними по природе и внешнему виду народно-характерных танцев: они сохраняют оттенки реального взаимодействия между участниками, не превращаясь в декоративную пластическую сюиту. Поясним. Например, во второй акт балета «Лебединое озеро» в постановке М. Петипа – Л. Иванова в его современном виде включена яркая характерная сюита: мазурка, венгерский, неаполитанский и испанский танцы. В них в качестве основы используется та же народная пластика, что сохраняется в культуре историко-бытового танца. Но она видоизменена под влиянием эстетики классической хореографии, а также с учетом развития ее технических возможностей. В результате мы видим зрелищные и подчас виртуозные танцы, но взаимоотношения участников в них сводятся к формальным. В историко-бытовых танцах принято сохранять личностные взаимоотношения между танцующими, как это было в реальных обстоятельствах, в которых они исполнялись. Так, в гросфатере мы видим и кокетство юных девушек, и степенное



Сцена из I акта балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского. Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ). 1934.
СПбГМТМИ ГИК 4635/2; ОФ 77412

самолюбование старших дам, и почтительное внимание к дамам кавалеров. Есть здесь и жанровая сценка – сольный выход пожилого гостя, с видимым трудом исполняющего уже едва поддающиеся ему фигуры танца. В гротескере участники пар общаются во время исполнения несложных движений и выражают свое отношение друг к другу. Именно в этом состоит значительная часть выразительности историко-бытового танца, отсылающая к его историческим корням. Вайнонен смог сохранить и отразить его настоящую, глубинную суть.

Еще один выдающийся спектакль первой половины XX в., не обошедший вниманием историко-бытовой танец, – «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова (1934). В первом, «польском» акте балета мы видим бал со всеми его характерными «хореографическими приметами». Либретто гласит: «В старинном замке празднуют день рождения Марии, дочери знатного польского феодала»⁶. Перед зрителем проходит сюита характерных танцев, классический дуэт и соло Марии и Вацлава, классический дуэт двойки юношей, а также полонез. Полонез в данном случае, в отличие от гротескера у Вайнонена, не венчает, а открывает торжество, но суть остается та же – показать мир, окружающий главную героиню, в данном случае – в виде интродукции. Полонез поставлен очень просто и близко к реальному бытовому танцу. Кроме основного шага,



Сцена из I-го акта балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Большой театр. 1976. Фото А. Макарова. Из фонда МГАХ

поклонов и смены положений и рисунков, в которые выстраиваются пары, здесь нет практически никаких движений, и тем более тех, что требуют развитой техники. Танцующие неторопливо и с достоинством вышагивают в танце, а зрители в это время могут разглядеть лица и костюмы исполнителей и буквально вжиться в обстановку жизни польской знати. Полонез из «Бахчисарайского фонтана» – классический пример использования бытового танца эпохи в чистом виде для создания национального, социального и временного колорита.

Поистине выдающимся образом переосмыслил историко-бытовой танец Л. Лавровский в балете «Ромео и Джульетта». Речь идет о знаменитом, ставшем хрестоматийным «Танце с подушками» (иначе называемом «Танец рыцарей»). Так как Л. Лавровский ставил свой балет «близко к тексту», то есть к первоисточнику У. Шекспира с его историческим, социальным и бытовым контекстом, хореограф-постановщик (совместно с режиссером С. Радловым) сознательно придумывал сцены и образы, которые могли создать у зрителя картины раннеренессансной Италии.

«Танец рыцарей» – отголосок позднего Средневековья с его патриархальной культурой, строгостью устоев и исключением открытых проявлений чувств – прекрасно оттенил общую атмосферу постановки. Одновременно с контрастностью к эмоциональным порывам главных героев он метафорически показывает «оковы», мешающие юным Ромео и Джульетте свободно любить друг друга и быть вместе. «Танец с поду-

шками» является не просто зрелищным декоративным элементом спектакля: авторы вложили в эту композицию важную смысловую нагрузку, выраженную средствами историко-бытового танца и поддержанную музыкой С. Прокофьева.

«Для танца на балу у Капулетти, – вспоминал Л. Лавровский, – я воспользовался описанием подлинного английского танца XVI в., так называемого “Танца с подушечкой”. Выбор этого танца, помимо его соответствия времени действия и исторической характерности, был сделан с целью воссоздания внутреннего строя дома Капулетти, жизненного ритма мира средневековья, тяжелого, замедленного, размеренного»⁷.

Как и положено в подобном направлении, в «Танце с подушками» нет сложных технически *pas* и виртуозной техники. Он построен на типичной для эпохи композиции и фигурах: три фронтальные шеренги пар, взаимоотношения в паре, смена партнеров, рефрен. По типу – это танец-шествие. По сути – церемониальный танец, показывающий взаимоотношения супругов и, шире, полов в феодальном обществе. Мужчина – глава семьи, он почитает свою супругу, преподносит ей свою силу и защиту, но и главенствует над ней. Она уважает его и подчиняется. Здесь нет ни внешнего, ни скрытого равенства. Признание лидирующей роли мужчины не подвергается сомнению или обсуждению. Тем более сложен и революционен путь, который придется пройти главным героям балета: от средневекового мышления к большей свободе взглядов и чувств, предложенной Ренессансом.

Пластическое и музыкальное решение «Танца с подушками», а также его внешнее оформление нашли идеальное воплощение и идеально друг другу подошли. Суровая, тяжеловесная, давящая музыка С. Прокофьева, не цитирующая старинные музыкальные сочинения, но восходящая к ним по ритмике и образности, была точно услышана и воспроизведена Л. Лавровским в его сочинении. Этот танец – очень размеренный, с паузами, с вниманием к деталям, к каждой отдельной позе. Позировки и их четкое воспроизведение танцовщиками – дань истории как таковой и сути историко-бытового танца, который строится на воспроизведении подлинных образцов народной или салонной пластики. Мы понимаем, что Л. Лавровский сочинил собственную композицию, но в ней он опирался на имеющийся иконографический материал: рисунки, гравюры, описания, сохранившиеся до наших дней, позволяющие представить, какими были танцы той эпохи. В результате перед нами – произведение современного искусства. Но при этом мы видим историко-бытовой

танец таким, каким он сформировался в качестве направления хореографии. В постановке Л. Лавровского присутствуют позы, визуально соответствующие времени заката Средневековья. Танец построен на обычном шаге, перемежающимся обводками партнерши, опусканием партнера на одно колено, обменом поклонами – словом, той лексикой, которая действительно была присуща церемониальным танцам старой Европы. При этом вся хореография полностью и рисунок «Танца с подушками» являются сочинением Л. Лавровского, их нельзя причислить к народной хореографии или отнести к неким старинным образцам.

Во второй половине XX в. появились интересные и заслуживающие внимания опыты использования образов и возможностей историко-бытового танца для изображения времени, приближенного к нашему, – например, 1920-х гг. Сразу в двух известных балетах – «Клопе» Л. Якобсона (1974) и «Золотом веке» Ю. Григоровича (1982) – можно наблюдать образцы бытовой хореографии эпохи НЭПа, воссозданные, с одной стороны, с исторической точностью, с другой – поставленные с балетмейстерской фантазией и личностным художественным взглядом. В спектакле Ю. Григоровича несколько значимых сцен проходят в ресторане «Золотой век», где выступает главная героиня этой лирико-драматической истории. Для создания соответствующей атмосферы Григорович использует танцы эпохи. По словам балетоведа А. Соколова-Каминского, «“Золотой век” Григоровича поражает естественностью соединения в единое полотно разнообразнейших пластических красок. Здесь и спортивные движения, и бытовые танцы, и гротесковая пластика – и все это образует с классическим танцем, остающимся основой, систему выразительных средств удивительно органичную и гибкую»⁸. Прекрасный стилист, всегда уместно использующий те или иные виды хореографии и типы пластики, Ю. Григорович понимает природу историко-бытового танца и его незаменимую роль в создании правдоподобной картины той действительности, которую он рисует, – мира эстрады, «красивой жизни», нэпманских ценностей. На данном примере становится очевидно, что бытовой танец на сцене может служить для изображения не только давно ушедших эпох или жизни «правлящих классов», но и любой культуры и социальной среды. Биограф балетмейстера балетовед В. Ванслов утверждает: «Ни в одном спектакле Григоровича не было столь широкой связи с пластикой бытовых жанров, бального танца. Но бытовые танцы не даются здесь в “натуральном” виде. Свойственные им элементы усложнены и развиты. Танцы превращены в художественный

образ...»⁹ Тем не менее, в хореографии четко прослеживаются элементы и традиционные композиции из сферы бытового танца и видна осведомленность о них автора, а также умение аккуратно их использовать, с сохранением присущих им основ и ценностей.

В «Клопе» Л. Якобсона создается схожий эффект, которому балетмейстер добавляет ироничности и насмешливости, усиливая сатирический подтекст спектакля. Как говорят строки из либретто, написанного частично фразами Маяковского: «А нэп ликует! Огни реклам, пошлые песенки, фокс-тротцы с полечками вприпрыжку. Умопомрачительное бракосочетание Эльзевиры и Пьера»¹⁰. Для схожего эффекта К. Боярский использовал бытовой танец 1920-х в своем балете «Барышня и хулиган» (1962) в сцене в ресторане. В этом случае балетмейстер избрал язык и пластику фокстрота с его сексуальностью и откровенной чувственностью, несколько утрировав их для создания контраста простоте и искренности сценического поведения главной героини.

Образцы использования историко-бытового танца в балетном наследии советской эпохи дают возможность отследить и проанализировать, какие именно танцевальные формы и в каком контексте использовали чаще всего хореографы. На первый план выходят старинные бытовые салонные танцы: сарабанда, менуэт, полонез, вальс, посредством которых получала выражение визуальная характеристика мира дворян, картины светской жизни. Вне зависимости от того, хотел постановщик показать объективную картину повседневности своих героев («Бахчисарайский фонтан», «Щелкунчик») или привлечь внимание к ним с неким негативным подтекстом («Ромео и Джульетта», «Пламя Парижа»), внедрение бытового танца являлось прекрасной возможностью сделать картину достоверной. Также можно столкнуться с бытовыми танцами простого народа, включенными в спектакль для усиления колорита, создания убедительного образа крестьянина или горожанина, но таких танцев в сохранившихся сегодня балетах немного. И, наконец, балетмейстеры использовали танцы бальные и бытовые для изображения социально-культурной обстановки, в которую попадают герои («Клоп», «Барышня и хулиган», «Золотой век»). Здесь появляются уже танцы XX в.: их нередко можно видеть на сцене в наше время – речь идет о фокстроте, квикстепе, вальсе, танго и т. д. Все виды и формы историко-бытового танца по-разному интерпретировались балетмейстерами в зависимости от индивидуальности постановщика и тех целей и задач, которые он перед собой ставил. Кто-то стремился максимально натуралистично и тщательно

воспроизвести пластику в ее историческом виде (В. Вайнонен, Р. Захаров), кому-то важнее было взять элементы танцев и включить их в собственную систему художественных образов (Ю. Григорович, Л. Якобсон).

Наблюдая сценические формы историко-бытового танца и их развитие в отечественном балетном театре XX в., мы постоянно сталкиваемся с соединением аутентичной «народной» хореографии и личных балетмейстерских решений и находок. В появившемся в 1964 г. учебнике М. Васильевой-Рождественской «Историко-бытовой танец» возникает та же информация, которую дает Р. Захаров: постановка оригинальных историко-бытовых танцев балетмейстером на основании имеющегося научного и этнографического материала – абсолютно приемлемый способ обращения с таким типом хореографии. Это связано с малым количеством сохранившихся полноценных образцов танцев до XVII–XVIII вв., когда они не записывались или записывались редко и схематично, а также с тем, что авторские спектакли подразумевают личный взгляд постановщика на все танцевальные направления. Он сочиняет собственные классические вариации, гротесковые пляски, историко-бытовые и характерные танцы. Главным становится соблюдение законов стиля или направления, к которому решает обратиться хореограф. В случае с историко-бытовым танцем такими законами являются знание основного набора движений разных танцев (и разных эпох), понимание схем построения и рисунков танца, манера поведения исполнителей, уместность той или иной композиции в выбранном сюжете или сценарных условиях.

Советские балетмейстеры, несмотря на формировавшийся у них на глазах научный подход, предпочитали опираться на собственный вкус и личный опыт, создавая исторические танцы для сцены. Обращались постановщики и к изобразительному материалу, он влиял на их художественные решения в первую очередь. Отметим, что в их распоряжении были старинные трактаты и пособия по бальному танцу, больше интересовавшие теоретиков, но использовавшиеся и хореографами. В XX в. стала доступна переводная литература о танце, переиздавались труды мастеров Возрождения. Что касается теоретической базы, то она, скорее, явилась подспорьем для преподавателей, чем ориентиром для практиков балетного театра. Тем не менее, изданные в СССР книги и пособия помогли структурировать содержание дисциплины «Историко-бытовой танец», обозначить ее границы и предложить свободу внутри этих границ для тех, кто желал обратиться к данному виду хореографической лексики в своей сценической практике.

Балетмейстеры XX в. отразили ключевую роль исторического танца как неотъемлемой части культуры общества и одного из традиционных способов человеческого самовыражения – в привязке к традициям своего времени, укладу жизни, этикету, обстоятельствам и т. д. Эстетика и функционал бытового танца подходили для решения определенных задач и нашли развитие в ряде талантливых авторских сочинений в жанре историко-бытового танца. Балы, торжественные события, воссоздание исторических картин, салоны и званые вечера – во всех этих случаях исторический танец на сцене оказался незаменим. Благодаря множеству образцов бального и салонного танца хореографы получили ценнейший материал для своих сочинений и раскрытия образов. А исторический танец обрел новую жизнь и по сей день сохраняется силами балетного искусства, существуя одновременно как элемент истории культуры и как живое художественное явление.

- ¹ *Ивановский Н.* Бальный танец XVI-XIX веков. Калининград: Янтарный сказ, 2004. С. 9.
- ² «Пламя Парижа». Балет. Краткое содержание // Официальный сайт Михайловского театра. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the_flames_of_paris/ (Дата обращения: 20.04.2023).
- ³ «Пламя Парижа». Краткое содержание балета // Официальный сайт Большого театра. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/the-flames-of-paris> (Дата обращения: 18.04.2023).
- ⁴ *Армашевская К.Н., Вайнонен Н.В.* Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 85.
- ⁵ Там же.
- ⁶ «Бахчисарайский фонтан». Краткое содержание балета // Официальный сайт Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/11/2/1_1900/ (Дата обращения: 15.04.2023).
- ⁷ *Лавровский Л.* «Ромео и Джульетта». История спектакля // Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания. М.: ВТО, 1983. С. 123.
- ⁸ *Соколов-Каминский А.* Балеты на современную тему // Соколов-Каминский А. Советский балет сегодня. М.: Знание, 1984. С. 52.
- ⁹ *Ванслов В.* Хореограф Юрий Григорович. М.: Театралис, 2009. С. 187–188.
- ¹⁰ Сто балетных либретто. Л.: Музыка, 1971. С. 162.