

Кафедра хореографії

**ІСТОРИКО-ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ І ЙОГО ТЕОРІЯ**

(Лекція №2 для студентів II курсу ФФВ з дисципліни

«Історико-побутовий танець»)

Напрямок підготовки – 6.02.02.02 «Хореографія»

Розробила: доц., к.п.н. СОСІНА В.Ю.,  
викл. Акімова С. В.

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії

Протокол № \_\_\_\_\_ від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ р.

В.о.зав. кафедри доц., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

## **План:**

- 1. Вплив побутового танцю на хореографію**
- 2. Французська термінологія**
- 3. Систематизація історико-побутового танцю та його дослідники**

## 1. Вплив побутового танцю на хореографію

Сучасна література по історико-побутовому танцю небагата. Тим часом історичний танець пов'янув значне місце в практиці музичного театру, став обов'язковою дисципліною в системі вищої і середньої хореографічної освіти. Обширний оперно-балетний репертуар вимагає від хореографів точного знання побутових танців різних епох, уміння передавати їх живі риси, стильові прикмети. Можна назвати немало творів, де історичний танець є чудовим засобом образної характеристики. Досить пригадати хоч би дивовижний по ритмічній яскравості і художній правді «Танець з подушками» в «Ромео і Джульєтті» Л. Лавровського, сарабанду в «Полум'ї Парижа» Ст Вайнонена, екосез в «Євгенії Онегине», поставлений А. Горським.

Необхідність в працях по побутовому і історичному танцю визначається не лише потребами музичного театру. Режисерам драми, кіно, керівникам народних театрів і самодіяльних колективів нерідко доводиться відтворювати на сцені картини минулого, по ходу дії вводити старовинні танці, уклони, вітання.

Історико-побутова хореографія не зупиняється в своєму розвитку. Вона не може обмежуватися лише танцями минулих століть. Люди хочуть мати свої танці, захоплюючі та гарні, такі, що відображають нові естетичні норми, що приносять задоволення і що виховують смак. Створення їх — одне з першочергових завдань діячів нашої культури. Але не можна створювати нові танці, не познайомившись з віковим досвідом, з художніми принципами побутової хореографії.

Немає потреби в деталях або в окремих варіантах відновлювати бальний репертуар минулого, гальванізувати давно віджиле. Але вивчення раніше існуючих багатообразних форм необхідне. Рітми, фігури, пластичні прийоми вальсу, польки, захоплюючі, живі, витончені формою рухи мазурки можуть багато що підказати, направити думку балетмейстера або дослідника.

Все це, так би мовити, чисто практична сторона питання. Але вивчення історико-побутового танцю представляє величезний науковий інтерес,

збагачує знання історії балету і танцювальних стилів.

З моменту свого виникнення і до сьогодні побутовий танець тісно пов'язаний з сценічною практикою.

Танцювальні композиції французьких придворних спектаклів XVI — першої половини XVII століття по своїй архітектоніці і манері виконання нерідко нагадували модні в ті часи в аристократичному суспільстві променадні танці. У одному з балетів «пані марширували під звуки цих скрипок і, дотримуючи каданс, не виходячи з нього, наблизилися і зупинилися перед їх величністю і потім протанцювали свій майстерно задуманий балет із стількома турами, кругами, поворотами, переплетеннями і зсувами, наближеннями і зупинками, що жодна з пані жодного разу не залишилася на своєму місці в своєму ряду». Багато придворних вистав вінчав Grand-ballet, що складається з фігурних танців, які виконувалися «по заздалегідь наміченому геометричному малюнку».

«Композиції комедійного балету королеви «Цирцея» (1581), — згадує сучасник, — настільки симетричні, що і Архімед не зумів би їх краще поставити». У всіх трьох випадках постановники аранжували променадні танці типа басдансів (тобто танцю без стрибків), ускладнюючи при цьому лише графічний малюнок. Кроки, пози, манера виконання зберігалися повністю.

Важко назвати побутові танці XVI—XVII століть, які не з'являлися б на сценічних підмостках. Деякі з них на багато десятиліть стримувалися в професійному театрі. Модний в XVI столітті паспье до 30-х років XVIII століття виконувався артистками балету. Одна з найбільших французьких балерин Франсуаза Прево прославилася виконанням саме паспье. Більш того, ряд танців, назавжди зникнувши з салонів, знаходили нове життя в балетному театрі. Так було з сарабандою, шакон, паваною, романескою і багатьма іншими.

Реформи Новера і його послідовників істотним чином змінили виразні засоби балетного мистецтва. Складніша і досконаліша стала техніка. Тепер в її шліфовці і збагаченні найактивнішу участь брали артисти-професіонали.

Але цей складний творчий процес проходив не без участі побутового танцю.

У XVIII столітті побутова хореографія налічувала величезну кількість зразків. Частина з них була успадкована від минулих епох, деякі лише входили в моду. До кінця століття почали створюватися передумови для затвердження вільніших і природніших парних кругових танців.

Техніка побутового танцю XVIII століття була складною. Окрім виворотності, строгого малюнка рухів рук, поз і уклонів вона включала невисокі стрибки, заноски і ряд дрібних рухів, виконувати які без тренування було неможливо. Майже всі ці рухи зустрічалися в гавоті і особливо в менуеті. Ось чому педагоги багатьох країн свою методику будували на викладанні цього танцю. На його техніці виховано не одне покоління балетних артистів.

Ряд рухів менуету і гавоту міцно увійшли до лексики класичного танцю. Інсценовані гавот Гаetano Вестріса і менует Маріуса Петіпа знайшли значення класичних зразків. Особливої відмінності між технікою побутового і сценічного танцю не існувало. Ось чому вихованці Шляхетного корпусу, де було дуже добре поставлено викладання бальних танців, з успіхом виступали на сцені придворного театру і в спектаклях іноземних труп, що гастролювали в Росії.

Розвиток побутової і сценічної хореографії значною мірою пов'язаний з музикою. При створенні балетних партитур композитори Люллі і Рамо, Йомеллі і Глюк нерідко використовували ритми і мелодії побутових танців.

Мелодії лендлерів широко запозичені Моцартом в його «Дрібничках», ритмами і мелодіями контрдансу пронизана вся партитура «Творіння Прометейя» Бетховена. Підкреслено грайливими ритмами польки і галопу забарвлена музика багаточисельних опусів Пуні і Мінкуса.

На початок розквіту романтичного балету школа класичного танцю набуває закінченого вигляду. Сценічна хореографія остаточно відділяється від побутової. Але творчо втілені прийоми і форми побутового танцю як і раніше потрапляють на балетну сцену. Епоха вальсу змінила не лише стиль і

манеру бального танцю. Мелодії і ритми вальсу стають незмінними фарбами партитур романтичного балету. Вальс відновив і збагатив балетну музику. Він органічно входить в партитури Адана і Деліба. У балетній музиці Чайковського вальсу відведено найзначніше місце. Задушевність, емоційна схвильованість мелодій додають хореографічним образам справжні людські риси, «стають вираженням вільного відчуття, романтично «ширяючої» душі. Але в той же час «вальсовість» (як наближення до побутового жанру) додає цьому високому польоту відчуттів земну теплоту і ліричну».

Історико-побутовий танець міцно увійшов до хореографічної тканини балетних спектаклів. Завзятою фарандолою колись закінчувалися представлення ярмаркових і бульварних театрів Парижа. Пізніше рідкий балет обходився без полонеза. У «Сплячій красуні» Чайковського — ціла сюїта побутових танців.

Вплив побутового танцю на сценічну хореографію ще недостатньо вивчено. Тут ще немало темних місць і спірних припущень. Всестороннє дослідження цього питання допоможе більш глибоко розібратися в стильових особливостях спектаклів різних епох, дасть можливість конкретніше говорити про походження лексики сценічного танцю.

У історико-побутовій, як і в класичній, хореографії користуються французькою термінологією. З нею ми стикаємося не лише в працях далекого минулого, але і в дослідженнях наших сучасників.

## 2. Французська термінологія

Французькі терміни в танцювальному мистецтві затвердилися давно. Вже в епоху відродження Франція була країною з дуже розвиненою танцювальною культурою. Вона з незвичайною прудкістю випередила Італію, де свого часу були створені перші вчені трактати, присвячені танцю, звідки вийшли перші знамениті вчителі танців.

Французькі педагоги відтіснили італійців. І куди б не закидала їх доля, вони скрізь затверджували свої танці, а разом з ними і французькі назви і терміни. Їх вплив став особливо сильним після відкриття Королівської Академії танців, діяльність якої була направлена на збільшення числа досвічених танцмейстерів, строгу канонізацію танцювальних форм і назв.

У затвердженні французької термінології важливу роль зіграла література по танцю. В першу чергу має бути названа класична праця Туано Арбо «Орхезографія». Багато танцювальних схем, пози і назви, запропоновані Туано Арбо, міцно увійшли до практики бальної хореографії більшості країн.

І все-таки до цих пір немає ще строгої єдності в назвах і в класифікації рухів, з яким ми зустрічаємося, наприклад, в літературі по класичному танцю.

Народні танці, потрапляючи в аристократичне суспільство, нерідко отримували інші назви. По-іншому іменувалися окремі фігури, рухи, видозмінені згідно придворному етикету. Інколи танець називали по одному з його рухів. Менует отримав свою назву від маленьких кроків (*pas menus*) граціозного сільського танцю містечка Пуату. Одна назва могла об'єднувати дуже велику групу танців. Наприклад, всі танці без стрибків, прийняті в аристократичному товаристві середніх століть, називалися басдансами.

При вивченні побутової хореографії XVI — першої половини XVII століття нерідко доводиться стикатися з тим, що назви окремих кроків, па, фігур переходили в назви танців. Під словом «бранль» одночасно розуміли і своєрідні кроки, і цілу групу танців; так само слово «вольт» означало повний

поворот і дуже складний парний танець. На ці особливості термінології свого часу вказував ще Туано Арбо. Більш того, викладачі частенько одні і ті ж па і фігури іменували на уроках кожен по-своєму. Ці робочі, класні назви вони відображали в самовчителях і керівництві. Тому часто-густо схожі або просто однакові танцювальні прийоми і положення іменуються по-різному.

У другій половині XVII століття сценічний танець вже оперував безліччю канонічних поз і рухів, в своїй первинній формі запозичених з народного або побутового танцю. Такі рухи, як *balance*, *jete*, *assemble*, *pas de bourre*, включали багато зразків як сценічного, так і побутового танцю. Але з часом, у міру ускладнення, вдосконалення і розмежування техніки побутового і сценічного танцю, одні і ті ж терміни і назви стали позначати різні або лише приблизно схожі рухи і поняття.

У історичному танці *balance* — не лише похитування з одного боку в інший. У підручнику І. Куськова під *balance* мається на увазі реверанс, який в з'єднанні з *pas grave* отримав назву *balance menuet*; у танці вольта одна з вомітактових фігур іменується *balance*.

У деяких побутових танцях XVIII століття доводиться зустрічатися з величезною кількістю назв, що міцно увійшли до азбуки класичного танцю. Причому однакові тут не лише назви, але і сам малюнок рухів і поз. Бальні варіанти менуету і гавоту включають: *attitude*, *arabesque*, *pas de bourre*, *pas balance*, *pas assemble*, *pas jete*, *pas emboote*, *changement de pied*, *entrechat quatre*, *brise*, *pas sissonne*. Але, не дивлячись на ідентичність назв і пластичного малюнка, в бальному танці ці рухи виконуються інакше, ніж в класиці. Найпоширеніший рух — *balance* — робиться менш виворотно, ніж в класичному танці; у арабесці відведена від корпусу нога напівзігнута в коліні і лише злегка підведена, стрибки значно нижчі, заноски не глибокі. Більшість цих рухів виконуються на низьких півпальцях. Підйом витягнутий не повністю, рухи менш технічні. Цьому немало сприяє взуття на каблучці і щільній підошві.

Ряд назв, виникнувши ще в період середньовіччя, надовго увійшли до



словника бального танцю. По ним легко прослідити, як видозмінювалися рухи, як один і той же термін служив в різні епохи для позначення па і фігур, що мають часом вельме приблизну схожість.

Слово «тур» було відоме ще в часи променадних маршеобразних танців, де воно позначало звичайний хід по залу. Надалі, у міру розвитку і ускладнення техніки, цей термін об'єднував рухи, різні по структурі і динаміці. На відміну від класичного танцю, де під туром мається на увазі поворот корпусу довкола своєї осі, в бальному танці тур — обертання з обов'язковим пересуванням по валу.

У XIX столітті, коли обертання в парі стало обов'язковим, з'явилися «тур за руки» (*tour de mains*), «тур на місці» (*tour sur place*). Вони стали типовими для кадрилі, французької кадрилі, екосезу, бальної мазурки. В той же час стосовно вальсу «тур» позначає рух пар по колу.

У керівництві по історико-побутовому танцю, як правило, згадується IV повітряна позиція. Вона характерна для простого, подвійного, селянського, бургундського бранлей, ригодону, повани, жиги і багатьох інших танців. IV повітряна позиція відрізняється від класичної тим, що одна нога, зігнута в коліні, піднімається в повітря. Залежно від того, як нога піднята, розрізняють передню і задню повітряні позиції. Як і всі позиції в історичному танці, вони виконуються без «ретельної виворотності». Прообраз IV повітряної позиції виник дуже давно, ймовірно, ще в перебування веселих селянських стрибкових танців, коли під час швидкого і темпераментного танцю нога, зігнута в коліні, енергійно виносилася вперед або назад і в цьому положенні фіксувалася на деякий час. IV повітряна позиція — каркас багатьох па. Рух *piéd en l'air*, або, як його інакше називають, *grue*, по малюнку повторює IV повітряну позицію з тією лише різницею, що їй передує крок убік, підскок або підйом на півпальці опорної ноги.

У балетному репертуарі минулих епох немало танців складних не лише по графічному малюнку, але і по великій кількості своєрідних поз, фігур, стрибків (гальярда, вольта, менует, гавот, бальна мазурка і ін.). Всі вони мали

спеціальні назви. Знавці бальної хореографії різних країн не раз звертали увагу на заплутаність термінів, не раз робили спроби ввести раціональніші і точніші визначення. Особливо насущною ця проблема стала на рубежі XVIII—XIX століть, коли в кожній країні бальний репертуар налічував величезну кількість назв. Дещо дійсно вдалося зробити. Дуже важко було б вивчати і фіксувати контрданс або французьку кадрили, якби хитромудрі найменування їх фігур не стали називатися просто по номерах.

### 3. Систематизація історико-побутового танцю та його дослідники

Переважно в працях по бальній хореографії фіксувався репертуар аристократичних салонів і вечорів міського населення. Народні танці, що дали життя всім формам хореографічного мистецтва, жили в передачі з вуст в уста, з покоління в покоління. Тенденція освітлювати виключно танці своєї епохи починається з Антоніуса де Арена, який «дає список шістдесяти басдансів, улюблених в його час, і повідомляє вказівки, як їх розучувати і танцювати». У такому ж плані побудовані книги Фабріціо Карозо і Чезаре Негр. У них величезне місце відводиться опису манери поведінки і техніки реверансу. Солідне керівництво Рамо оповідає про рухи і танці, по суті справи, теж однієї епохи.

Найзначніше керівництво по побутовому танцю XVI століття — книга Туано Арбо «Орхезографія». Туано Арбо описує майже всі існуючі танці і їх багаточисельні різновиди. Особливо коштовно в цій чудовій праці те, що його автор велику увагу приділяє танцям, які виконує міське населення, а також бранлю — першоджерелу майже всіх танців.

«Танцювальний вчитель» І. Куськова, присвячений менуету, — один з перших практичних керівництв, що належить перу російського автора.

Інтерес суспільства до танцю, інтенсивний розвиток вітчизняного балету на рубежі XVIII—XIX століть, стійкість педагогічної системи в хореографічних школах, популярність балів, прийомів, вечорів висунули багато танцювальних вчителів, більшість з яких, як і педагоги пізнішої епохи, зберегли свій досвід в підручниках, посібниках і самовчителях. Особливий інтерес представляють праці Л. Петровського, А. Максина, А. Чистякова, Н. Гавліковського, А. Цорна. Немало коштовного в дослідженнях Готфріда Тауберта. Альберта Червінського, Рудольфа Фосса, Жоржа Дера.

При такій великій кількості імен може здатися дивним твердження про бідність літератури по побутовому танцю і необхідності видання нових підручників. У кожен історичний період створювалися свої монографії і

посібники, кожна епоха пред'являла до цих праць свої вимоги. Вони багато в чому залежали від того, яке місце займав танець в суспільному житті, наскільки була розвинена народна і сценічна танцювальна культура.

Сучасне дослідження по історико-побутовому танцю не може бути самовчителем або практичним керівництвом для тих хто любить танцювати. Не може воно бути і викладом особистого досвіду навіть самого компетентного педагога, бо йдеться про воскресіння побутового танцю минулих епох в справжніх класичних зразках, без доповнень і прикрас, зроблених незрідка молодосвідченими ремісниками. Крім того, необхідне строге хронологічне розташування матеріалу, який давав би досить повне уявлення про еволюцію побутового танцю. Педагогічний і науково-дослідний досвід в даному випадку повинен позначитися на умінні відновлювати стиль і манеру виконань, характерних для різних епох, підбирати потрібний матеріал, наочні приклади і зразки.

Класичне керівництво, що проливає світло на бальні танці віддалених часів, написане на іноземних мовах і давно стали бібліографічною рідкістю. І навіть найкоштовніші з них мало доступні широкому читачеві, оскільки вимагають окрім відмінного знання мови відомого навику в розшифровці схем, таблиць, уміння розібратися в складній термінології.

Так звані самовчителі грішать непослідовністю у викладі фактичного матеріалу, в них багато помилкових і неточних описів, оскільки першоджерелом для них незрідка служили сумнівне по своїй достовірності друкарське керівництво або театральні форми бального танцю, вигадані хореографами перш за все згідно законам сцени.

Істотний недолік багатьох керівництв XIX і початку XX століття — відсутність наукової системи в періодизації і класифікації танцювальних форм, без чого немислиме творче збагнення історико-побутового танцю. На жаль, навіть професійні і дослідні автори обертали на це мало уваги. Вони не приховували, що, викладаючи свій досвід, популяризували танці найбільш модні, минувши історичний процес розвитку зі всіма його складнощами і

протириччями. Навіть А. Цорн, укладач «Граматики танцювального мистецтва і хореографії», відомий обширними пізнаннями і педагогічним талантом, при створенні підручників виходив з власного досвіду, викладав матеріал в тій послідовності, в якій він вивчався у нього на уроках. Про це він говорить в передмові: «Спочатку моя праця мала вигляд записок вчителя танців по своєму викладанню. Я записував весь урок, слово в слово, як він усно викладався мною, уявляючи перед собою своїх учнів і розташовуючи пояснення матеріалу, що викладається, в тому самому порядку, в якому він природно висувався потребами усного викладання.

З роками число зошитів у мене усе більш зростало: праця ставала більш об'ємною і, як мені здавалося, вимагав іншого порядку розташування учбового матеріалу. Але коли я спробував було змінити цей порядок, то зустрів на цій дорозі непоборні перешкоди і при всій моїй добрій волі не міг знайти кращого розташування матеріалу, як той, в якому я почав складати свої записки і до якого прийшов, природно, при викладанні танців».

Педагогічні прийоми, вироблені Цорном, — найкоштовніша частина його праці, вони і зараз представляють деякий практичний інтерес. Що ж до танців, то він, як і багато його сучасників, обмежив себе лише бальним репертуаром XVIII— XIX століть, викладаючи його в тій послідовності, в якій він розучувався в його танцювальному класі (контрданс, полонез, менует, гавот, галоп, вальс-галоп, полька, краков'як, котильйон, мазурка, фігурна мазурка, качуча).

Класифікація і періодизація бальних танців дуже утруднені. Річ у тому, що багато хто з них, будучи приналежністю якої-небудь однієї народності або країни, поширювався по всій Європі і швидко ставав модним. Так було з менуетом, гавотом, полонезом, контрдансом, вальсом, полькою, мазуркою. Правда, в кожній країні їх прагнули пристосувати до місцевих смаків і звичок. Особливості танцювальної культури, характер і темперамент народу накладали свій відбиток на виконання. У Росії, наприклад, церемоніальні танці XVIII століття виконувалися жвавіше, ніж в інших країнах, манірний і

статечний гротеск незрідка перетворювався на танець-гру, в менуеті не дотримувалися строгого чиношанування, яке мало місце у Франції. Навіть вальс в різних країнах отримував різну інтерпретацію.

Є ще одна обставина, що утрудняє точну періодизацію. Далеко не всі танці отримують визнання у момент своєї появи. Частина з них міцно входить в ужиток в період свого «другого народження». Перша згадка про гавот відноситься до XVI століття, а загальної популярності він набуває лише в XVIII столітті. Також і вальс. Його знають вже в XV—XVI століттях, але як форма, що склалася, він фігурує в 70—80-х роках XVIII століття, а найпопулярнішим танцем епохи стає в XIX столітті.

Автор першого радянського дослідження по бальному танцю П. Івановський справедливо вказував, що в побутовій хореографії минулого «відбиті смаки різних соціальних шарів, різних класів — від королівської сім'ї і придворного середовища до порівняно демократичних груп міського населення. Класифікація бальних танців за цими ознаками надзвичайно складна, оскільки часто-густо одні і ті ж танці служили різним соціальним групам, будучи ними відповідно пристосовані».

Спроби систематизувати історико-побутовий танець робилися не раз. Але переважна більшість авторів ігнорували його народне походження і національну своєрідність. Основна увага приділялася його зовнішній структурі і ритмічним особливостям. Схеми, запропоновані свого часу німецьким дослідником Оскаром Бі, розділяла історію побутового танцю на три періоди: 1) італійський (до 1600 р.), 2) англійський (до 1800 р.) для франко, 3) сучасний німецько-слов'янський. Таке розділення — чисто механічне. Безперечний той факт, що найцікавіші танці Італії і Франції перекочувували в інші країни і асимілювалися там, але це не зупиняло розвитку самобутньої танцювальної культури. Навпаки, лише завдяки їй вдосконаленню створювалися умови і передумови для збагнення зразків, що прийшли ззовні. Прибічники теорії Оскара Бі забувають, що будь-яка країна в кожному епоху створює нові танці. Їх стиль і характер визначаються рядом суспільно-історичних чинників.

Впродовж всієї історії хореографії існують танці простого народу і танці аристократичного суспільства; останні ні в якому разі не можуть повністю характеризувати танцювальну культуру країни. Як точно відмітив М. Друськин, французькі придворні танці XVII століття були позбавлені «демократичного принципу руху хороводу. Пари танцюючих утворювали колону. Їх місця строго регламентувалися залежно від станово-ієрархічних взаємин учасників. Створювалися спеціальні вчення про той, кому належить відкривати бал і в якому порядку простують гості».

В той же час французький народ знав багато пов'язаних з його працею і побутом, з його піснями і звичаями кругових танців. Їх мова не була чимось застиглим і раз назавжди даним. Він весь час збагачувався і удосконалювався винахідливими народними танцюристами. Саме народні кругові танці, а не придворні променади і не репертуар, привезені іноземними вчителями, сприяли розквіту бальної хореографії і появі все нових і нових її зразків.

З дуже багатьма проблемами, давно вирішеними в класичному і народно-сценічному танці, доводиться стикатися при вивченні історико-побутової хореографії. Природно, що перші дослідники в цій області не могли охопити всього відразу.

Н. Івановський привів в своїй роботі найбільш відомі зразки різних епох, розташувавши їх в строго хронологічному порядку. Розділ «Викладання елементів бального танцю» допомагає з'ясувати основи цієї дисципліни і полегшує розуміння складних композицій. Простота схем і малюнків робить книгу доступною тому, хто систематично не займався вивченням бальної хореографії.

Ми дуже багато і часто говоримо про нерозривний зв'язок народної танцювальної культури зі всіма видами сценічного танцю. Ці твердження незрідка потребують конкретизації, в наочному доказі. Що стосується історико-побутового танцю, то тут цій проблемі має бути приділена особлива увага. Аристократичне суспільство сприймало у народі не лише окремі танцювальні рухи, але найчастіше хореографічні форми, що склалися. З ними

і знайомилися подальші покоління, оскільки саме ці, а не справжні народні танці були зафіксовані в посібниках, схемах, на малюнках і картинах. «Але всі фольклорні життєво-реалістичні елементи з них вихолощені. Залишена лише схема галантної, еротично забарвленої гри ». Зчищати цей галантно-еротичний наліт досить важко, оскільки в літературі по бальному танцю не наводиться народних зразків. Якщо окремі дослідники і згадували про них, то безпосередніх прикладів ніхто все одно не наводив. Про ці танці можна взнати з художньої літератури, мемуарів, побачити окремі пози і фігури на гравюрах і офортах.

Танці, про які ми будемо говорити, розпадаються на чотири групи. До першої, чисельно найзначнішою, відносяться справжні зразки побутового танцю, зафіксовані в тому вигляді, як їх виконують в народі. Сюди входять: бургундський бранль, фарандола, морванський бранль, бранль «Дзвоновий дзвін», танець «Марешин», великий танець, бранль «Карре», шасс-а-катр, бранль «Булочниця», бурре, ригодон, народні форми гавоту, тампет і багато інших видів. Другу групу складають танцювальні композиції і схеми, узяті з класичних праць по бальному танцю. У цю групу входять гальярда, вольта, контрданс, французька кадрили.

Класичний менует М. Петіпа, екосез А. Гористого, танці, вигадані найбільшими хореографами, як кращі приклади сценічної форми побутового танцю. Вони дають уявлення про справжні зразки і манеру їх виконання. У цих театральних «переробках» побутових танців збережені їх типові риси і природні фарби. Так, ми не знаємо яснішого і точнішого відтворення екосезу, чим це зробив свого часу А. Горський.

На танцях, що умовно об'єднуються в четверту групу, хочеться зупинитися особливо. Сюди входять танці минулих епох, вигадані на підставі іконографічних, літературних і музичних джерел.

Є цілий ряд танців, назви яких ми незрідка зустрічаємо в історичній і художній літературі, мемуарах, знаємо по музичних творах, по окремих позах і фігурах, змальованих на старовинних гравюрах і малюнках. Проте ми



ніде не можемо знайти описів самого танцю, характеру рухів або хоч би короткої танцювальної схеми. Причому йдеться про назви, вельми популярних танців свого часу. До них відносяться «прощальний танець» Петровської епохи, російський жіночий танець кінця XVIII століття і, нарешті, алеман — один з чудових танців часів Пушкіна і Грібоєдова. Вигадаючи ці танці, М. Васильєва-Рожественська прагнула пластично відтворити літературні описи. Що стосується швидкого менуету, полонеза на музику Шопена і Козловського, то вони дані як можливі учбові зразки. «Селянський танець» в розділі «Побутові танці середніх століть» теж належить М.Васильєвій-Рожественській. В ньому збережені найбільш типові риси хореографії середніх століть.