

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТАНЦЮ ТА БАЛЕТУ XVII–XIX СТОЛІТЬ

*У статті вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто академічну теорію танцю і балету видатних хореографів XVII–XIX століть. Проаналізовано і перекладено унікальні теоретичні засади майстрів танцю і балету Рауля Фьоліє, Жан Жоржа Новерра, Карла Блазиса, Леопольда Адіса, Августа Бурнонвіля.*

Ключові слова: *танець, техніка, вправи у станка, позиції ніг, хореографія, балетне мистецтво.*

*In the article for the first time in national study of art considered by the academic theory of dance and ballet renowned choreographers of the XVII–XIX century. Analyzed and translated into the state language of the unique theoretical foundations of the masters of dance and ballet Raoul-Auger Feuillet Jean George Noverr Carlo Pasquale Francesco Raffaele Baldassare de Blasis Leopold Adis August Bournonville.*

Keywords: *dance, equipment, exercise machine, the position of the feet, choreography, ballet art.*

Хореографічне мистецтво створює та впроваджує свої закони осягнення світу, засновані як на конкретній відповідності життєвого і художнього матеріалу, так і на ступені вірності метафоричному образу віддзеркалення життя. Виразальні засоби танцювальних форм як головні чинники художньої практики хореографічної культури пройшли тривалий еволюційний шлях, видозмінюючись і збагачуючись. Згодом вони утворили систему, яка визначає наукові знання, виразальні засоби, аудіовізуальну і ритмопластичну основу, формально-технічні принципи, естетику, специфічні риси і можливості хореографічної культури.

Щоб краще зрозуміти особливості, а головне – філософію і теорію мистецтва танцю і балету, варто проаналізувати його сутність, зрозуміти витоки формування, естетику та формально-технічні критерії репрезентації.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано і перекладено академічну теорію танцю і балету видатних хореографів XVII–XIX ст.

Мета дослідження – визначити специфічні риси теорії танцю і балетного мистецтва XVII–XIX століття. Завдання дослідження:

- проаналізувати історичні дослідження з даної проблематики;
- визначити форми та жанри балетного мистецтва XVII–XIX ст.;
- охарактеризувати особливості танцювальної теорії, естетики, техніки та балетмейстерської роботи XVII–XIX століття на прикладі творів Рауля Фьоліє, Жан Жоржа Новерра, Августа Бурнонвіля, які вперше в Україні аналізуються та публікуються вітчизняною мовою.

Дослідження з даної проблематики присутні у працях Гваттеріні М. "Азбука балету", Кайдановської Н.В. "Рауль Оже Фьоліє та мистецтво запису танцю", Борисоглібського М.В. "Класики хореографії", Худекова С.Н. "Історія танцю". Також видатні історичні дослідження у галузі танцю і балету XVIII–XIX ст. належать Красовській В.М. У праці "Західноєвропейський балетний театр. Від витоків до середини XVIII століття" вона проаналізувала витоки і розвиток балетного мистецтва в Західній Європі другої половини XV – середини XVIII ст. Надала характеристику балету бароко, балету-маскараду, балету-виходів. Детально описала балет "Ніч" (1653 р.) за часів правління Людовіка XIV Бурбона. Охарактеризувала творчу діяльність Люлі, Башана, Мольєра, професійних виконавців танцю другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Детально охарактеризувала творчість Джона Уївера і його дійові пантомімні балети. У праці "Західноєвропейський балетний театр. Доба Новерра" проаналізувала балетне мистецтво другої половини XVIII століття на прикладі таких виконавців: Максиміліана Гарделя, Марі Аллар, Мари-Мадлен Гімар. Детально проаналізувала і охарактеризувала період життя Жана Жоржа Новерра як танцівника. Детально проаналізувала його книжку "Листи про танець". Охарактеризувала роботу Новерра у Штутгарті. Дослідила творчість Гаспаро Анджоліні, його балет "Семіраміда" (1765 р.) Проаналізувала полеміку Анджоліні та Новерра [5]. У праці "Західноєвропейський балетний театр. Передромантизм" проаналізувала балетне мистецтво "синтементалізму" в період 1785–1835 рр. Дослідила творчість Карло Блазиса, Жана Доберваля і його балет "Марна пересторога" (1789 р.) [6]. Висвітлила і визначила творчість Сальватора Вігана і його балети "Отелло", "Весталка", "Титани". Охарактеризувала творчість П'єра Гарделя, Огюста Вестриса і його школу, творчість Луї Дюпора, Шарля Дідло, д'Егвіля – у Великій Британії, Жана Омера – у Франції [7].

С.Н. Худеков у праці "Історія танців" детально і широко проаналізував генезис хореографічного мистецтва, дав чітку характеристику й описав балет бароко, класицизму, сентименталізму, романтизму, висвітлив творчість видатних виконавців, викладачів і балетмейстерів танцю і балету від Античності до початку ХХ століття [10].

Серед представників балету бароко, класицизму, романтизму XVIII–XIX ст. хотілося б відзначити видатних майстрів, теоретиків танцювального мистецтва і балету Рауля Фьоліє, Жан Жоржа Новерра, Карло Блазіса, Леопольда Адіса, Августа Бурнонвіля.

Рауль Фьоліє (Raoul-Auger Feuillet) (1653–1710 pp.) – французький викладач танцю, балетмейстер, автор "системи Фьоліє" – знакової танцювальної нотації. Викладав бальний танець і танцювальну гімнастику в студії в Парижі. Видав у 1700 р. унікальний труд "Хореографія чи мистецтво запису танцю". У 1704 р. французький балетмейстер і перший академік Французької академії танцю П'єр Бошан подав до суду на Фьоліє за плагіат. Бошан стверджував, що він перший створив систему знакової танцювальної нотації на 22 роки раніше. Фьоліє не визнав наклепу Бошана та навпаки стверджував, що він розширив і змінив систему тодішнього запису танців, на яку спирався Бошан. Що можна стверджувати про цю суперечку двох відомих французьких майстрів танцю? На нашу думку, очевидним є те, що створення запису танцю і академічної французької школи класичного танцю, дійсно належить Бошану, але лише у практичному вигляді. Фьоліє науково обґрунтував, методично записав, розширив і вдосконалив систему Бошана. Саме йому належить створення теорії і методики знакової нотації танцю, його термінології, запису танців XVII століття, правил виконання і теорії рухів танцю. Взагалі можна додати, що скарга Бошана на Фьоліє закінчилася перемогою першого завдяки підтримці короля Луї XIV Бурбона, а також Академії танцю і Паризького парламенту [9, 6–7].

Що ж таке праця "Хореографія чи мистецтво запису танцю"? Книга складається з аналізу танцювальних термінів, положень корпусу, позицій рук і ніг, рухів танцю, графічних зображень танцівника, рухів, знаків, що супроводжують кроки. За Фьоліє танець і балет ренесансу орієнтувався перш за все на симетричність, рухи з однієї ноги в один бік. Балет і танець бароко орієнтується на дзеркальну симетрію, як архітектурна гармонічна побудова. Елегантна хода і рухи, геометрично правильно складають танцювальні фігури – коло, квадрат, трикутники. Граціозно одягнені люди, абстрактно-асоціативні образи підкреслюють загальну композиційну побудову. Барочний балет і танець перш за все орієнтувався на закони архітектурної побуди барочного палацу, яскравим прикладом тому є Люксембург, Версаль, Сорбонна, Валь-Деграс, Пале Рояль. Палаці французького бароко вдало поєднували класичну гармонію, рівновагу, геометрично правильне планування, симетрію з барочними орнаментами, декорами, пишнотами, багатством зовнішнього і внутрішнього оздоблення. Фьоліє називає танець свого часу "danse sérieuse" – танець серйозний, "danse noble" – танець шляхетний, побудований як архітектурна споруда.

Основним кроком у барочному танці є крок з plié – на витягнуту ногу, на середні півпальці, тобто тіло витягується доверху, на відміну від ренесансного кроку, де тіло спирається на повну ступню. Ця принципова відмінність барочного танцю призвела до появи пуантів, прагнення відірватися від землі, створивши повітряний образ, політ. У барочному танці чітко формується танцювальна система гімнастичних екзерсисів – вправ для рук "port de bras", вправ для ніг "battements", танцювальні кроки і оберти "pas jeté, pas de bourre, pas glissé, pas assemblé, tour de fors, pirouettes", стрибки "temps levé sauté, battu, entrechat quatre, roile, cabriolle" [9, 12–13].

Перша позиція ніг (primiere position de pied) – обидві стопи вивернуті назовні, торкаються лише п'ятки, утворюючи одну лінію. Друга позиція ніг (seconde position de pied) – ноги на відстані однієї стопи чи трохи більше, обидві стопи вивернуті назовні. Третя позиція ніг (troisieme position de pied) – стопи притиснуті п'ятками, які заходять одна за іншу до півстопи. Четверта позиція ніг (quatrieme position de pied) – аналогічна п'ятій позиції, але одна з ніг виведена вперед чи назад, на відстані однієї стопи чи трохи більше. П'ята позиція ніг (cinquieme position de pied) – стопи притиснуті п'ятками, носки до п'яток, п'ятки до носків. Отже, позиції у другій половині XVII століття були повністю ідентичні сучасним позиціям класичного танцю.

Позиції рук за Фьоліє – це варіанти сучасної другої позиції. На сьогодні це можна було б класифікувати як напівдруга "demi seconde position de bras", друга "seconde position de bras", завишена друга "grand seconde position de bras". У танцях Фьоліє визначає прохідні позиції, ідентичні сьогодні першій та перепідготовчій "primiere position de bras", "bras bas". Також періодично зустрічається позиція за методом Агрипіни Ваганової (третя позиція); за староросійською школою, прийнятою у Франції, Британії, США – п'ята позиція.

Жан Жорж Новерр (Jean George Noverr) (1727–1810 pp.) у книзі "Листи про танець і балет" ("Lettres sur la danse et les ballets") (1760 p.) висвітлив особливості власної роботи, проаналізував естетику, принципи побудови, художнє оформлення балетного дійства. Охарактеризував академічний танець, танцювальну пантоміму, характерний і народно-стилізований танець. Представив графічні замальовки і оформлення до балетів Жан Жоржа Новерра. Хотілось б наголосити на розділах книги Жан Жоржа Новерра "Танець і пантоміма", "Балет – балетне дійство, музика в балеті, художнє оформлення", "Робота балетмейстера" [2].

Пантоміма в танці для Новерра є найважливішою, вона здатна максимально розкрити сюжет балету через звичайність і виразність. Перевага пантоміми в балеті Новерра зумовлена захопленням британською театральною драматургією актора Давіда Гарріка. Саме передача сюжетної лінії, вира-

жальність і образність характерів, чудова акторська майстерність виконавства Гарріка справила на Новерра незабутнє враження. Також Гаррік дав можливість Новеррові користуватися власною бібліотекою, де він вивчав античний театр, танцювальну пантоміму доби Давнього Риму [4, 21–23]. Новерр розподілив танець на механічний, звичайний та пантомімічний, дійовий. Механічний танець є чудовим видовищем, симетрією рухів, віртуозністю виконання, складністю темпоритмів, апломбом і елевацією тіла, витонченістю положень і грацією виконання. Пантомімічний танець є душевною репрезентацією механічного танцю, яка надає йому вражальності, глибокої образності. Новерр першим висвітлив ідею про танцівника як про актора-міма [4, 29–30].

Танець і пантоміма для Новерра – певна симфонія в балеті. Саме на професійному навчанні танцю наголошує Новерр. Також Новерр зауважує, що правильне навчання можливе завдяки розумінню вчителем індивідуальних і фізичних можливостей учня. Систематичні заняття танцем є не тільки механічним відпрацюванням складних рухів і техніки, а розумінням художньої образності в кожному русі. Важливо для танцівника – поєднати високу віртуозність руху з натхненням і експресією.

Новерр зауважує, що багато постановників, які ставлять балети і танці, тільки ганьблять і спотворюють професію балетмейстера. На його думку, балетмейстер перш за все повинен вивчати і володіти мистецтвом живопису, розумітися на скульптурі, архітектурі, декоративному мистецтві, вивчати і знати анатомію людини. Для балетмейстера важливо враховувати особливості виконавця, його фактурно-анатомічні характеристики тіла і зовнішності. Новерр – противник принципу деяких балетмейстерів, які вимагають від виконавців абсолютного копіювання своїх жестів, поз, рухів без душі, індивідуальності, певної імпровізації.

Мистецтво балету, як і література, живопис, скульптура, архітектура, музика, є для Новерра прикрашенням і возвеличенням природи. Також Новерр закликає до симфонії в роботі над балетом сценариста, музиканта, балетмейстера, декоратора за аналогією синтезу мистецтв, де кожне мистецтво – література, музика, танець, живопис – не просто художні змагання у створенні образу. Вони доповнюють один одного, створюючи шедевр.

Карло Блазис (Carlo Pasquale Francesco Raffaele Baldassare de Blasis) (1795–1878 pp.) у книзі "Елементарний трактат з теорії та практики мистецтва танцю" ("Traité élémentaire, theorique et pratique de l'arte de la danse") (1820 p.) виклав ампірну естетику, манеру і техніку французької академічної школи танцю першої половини XIX століття. Проаналізував складові частини цієї техніки. Описав позиції, пози, оберти, рухи академічного танцю в балеті, надав рекомендації щодо запобігання помилок у танцювальній техніці. Хотілось б відзначити найважливіші розділи книги Карло Блазиса "Вправи для ніг", "Вправи для корпусу", "Вправи для рук", "Танець серйозний, напівхарактерний, комічний", "Новий метод і викладання", "Пантоміма та необхідне для актора-міма", "Складові балету – експозиція, зав'язка, розв'язка" [3].

Методика викладання у професійній школі танцю повинна орієнтуватися на певну геометричність у вправах і рухах для більш логічного сприйняття учнями танцювальної гімнастики, а також на обов'язкову систематичність занять без зайвої перерви. Викладач повинен розумітися на мистецтві – живописі, музиці – та привчати до цього своїх учнів для більш вдалого досягнення краси виконання простих, складних танцювальних pas. Важливо також привчати учнів до гарного смаку, класичних зразків у мистецтві. Навчання учня танцювальної гімнастиці повинне починатись з 8 років. Екзерсис навчання повинен складатись з вивчення позицій ніг – п'ять загальних позицій. Батманів: малий батман – ідентичний *battement tendu simple* сьогодні; великий батман – ідентичний *grand battment jeté*; батмани на щиколотці – ідентичні *battment fondu*, *battment frappé*, *petit battment sur le cou-de-pied* сьогодні. Вправи на коло ногою – ідентичні *rond de jamb par terre* і *rond de jamb en l'air* сьогодні. Далі Блазис визначає урок танцю так: "Зазвичай уроком називається комбінація екзерсисів, що складаються з елементарних і основних танцювальних pas. Учень вправляється спочатку у згинанні колін у всіх позиціях, у виконанні великих і малих батманів, *ronds de jambe* – партерних і в повітрі, малих батманів *sur le cou de pied*. Потім він переходить до *temps de courante*, простих і складних, до *coupes a la premiere*, *a la seconde* і *composes*, до аттитюдів, до *grands ronds de jambe*, *temps de chaconne*, *grands fouettes de face* і *en tournant*, до *pas de bourree* та інших різних піруетів. Ці екзерсиси сприяють формуванню хорошого танцівника і створюють йому можливості для успіху. Урок закінчується виконанням піруетів, *temps terre-a-terre* і *temps de vigueur*. Але нехай учень не думає, що він досяг мети, якої прагнув. Щоб стати танцівником, йому треба розлучитися з тим учнівським виглядом, який він ще зберігає; і тоді сміливістю і красою свого виконання він нарешті покаже, що він майстер своєї справи. Надалі, якщо він хоче подобатися публіці, нехай він спрямовує свою увагу на витонченість поз, грацію рухів, виразність рис і ту приємну невимушеність, яка повинна супроводжувати кожен вид танцю. У цих якостях – гідність великого артиста, і вони захоплюють глядача..." [4, 132–137].

Леопольд Адіс (Leopold Adis) (XIX століття) у книзі "Теорія гімнастики театрального танцю" ("Theorie de la gymnastique de la danse theatrale") висвітлив естетику, манеру і техніку французької академічної школи танцю середини XIX століття. Проаналізував і записав метод викладання уроку за методом Філіпа Тальоні. Запропонував вправи біля станка, переводу рук і нахили корпусу, вправи на середині, стрибки, оберти. Записаний Адісом урок методом Філіпа Тальоні, створений ним для своєї дочки Марії Тальоні, з переробкою і доповненням до методики уроку Жана-Франсуа Кулона (1764–1835 pp.) [8].

Отже, що таке урок Філіпа Тальоні. *Plié* у станка, *battement petit et grand*, *rond de jambe par terre* і *rond de jambe en l'air*, *battement sur le cou-de-pied*. На середині *temps de courante*, *coupé*, *attitude grand rond de jambe*, *temps de chaconne*, *grand fouetté en face*, *fouetté en tournant*, *pirouettes* і *tours*.

Вправи у станка – Plié – за всіма позиціями: шість разів за першою, другою, третьою, четвертою, п'ятою позиціями ніг, зміни почергово ноги, з правої та з лівої. Три повільних plié, три швидких pile, всього 48 pile. Petit battement, ідентичні сьгоднішнім battement tendu simple – вперед, убік, назад, з правої та з лівої ноги всього 96; grand battement – вперед, убік, назад, з правої та з лівої ноги всього 128. Rond de jambe par terre et rond de jambe en l'air 32 з кожної ноги en dehors et en dedans, всього 128. Battement sur le cou-de-pied з кожної ноги, повільні – ідентичні сучасним fondu, швидкі – ідентичні сучасним frappé et petit battement, 32 з кожної ноги en dehors et en dedans, всього – 128.

Вправи на середині – Temps de courant – прості і складні – ідентичні сучасним port de bras і temps lié всього 16, координуючи з 16 plié. Demi coupes a la premiere, a la seconde всього 32 demi coupe. Grand fouete en face, grand fouete en tournent, всього 24. Pirouettes, всього 48 [4, 198–200].

Август Бурнонвіль (August Bournonville) (1805–1879 рр.). У праці "Мое театральне життя" ("Mit Theaterliv") (1878 р.) проаналізовано і узагальнено головні принципи балетного мистецтва. Його естетика, духовне і психологічне сприйняття. Запропоновано і сформульовано загальний принцип "Символ віри в балеті", тобто дана характеристика сприйняття, навчання і викладання, побудова і художнє оформлення академічного балету другої половини XIX століття. У книзі Бурнонвіль аналізує свій творчий шлях, своє навчання у Франції у видатного викладача і танцівника Огюста Вестріса. Характеризує балетний театр Данії, починаючи з другої половини XVIII століття, творчість балетмейстера Вінченцо Томазелі Галеотті – головного керівника Копенгагенської королівської Опери. Також свого батька Антуана Бурнонвіля, який змінив Галеотті на посту головного балетмейстера і керівника датської королівської трупи. У своїй книзі Бурнонвіль характеризує творчість Жан-П'єра Омера, Сальваторе Вігано, балетмейстерів [1].

За Бурнонвілем, "танець – це мистецтво, як допускає талант і покликання, професійне знання і майстерність. Це витончене мистецтво, тому що воно прагне до ідеалу не тільки пластичного, а й драматичного і ліричного. Краса, до якої прагне танець, зумовлена не смаком чи свавіллям, а заснована на незмінних законах природи, звичайного і натурального. Міміка охоплює всі душевні хвилювання; танець є вираженням радості, потребою слідувати за ритмами музики. Призначення мистецтва, особливо театру – загострювати думку, возвеличувати душу і освіжати почуття. Отже, танець не повинен підкорюватись перенасиченій публіці, веселість – сила, сп'яніння – слабкість. Завдяки музиці танець може злетіти до поезії ... Вершиною майстерності є вміння приховувати механіку і напругу під видимою гармонією..." [4, 265].

Отже, абсолютно зрозуміло, що впродовж XVII–XIX століть остаточно вибудовується і формується академічна теорія класичного танцю та естетика балету. Чітко вирізняються методи і техніки виконання, навчання професійному танцю. Також велика увага приділяється балетмейстерській роботі, симфонізму в балеті, художньому оформленню. Вибудовується ідеал танцівника як за професійно-анатомічними даними, так і за художньою майстерністю.

#### **Використані джерела**

1. Август Бурнонвіль. Моя театральная жизнь / Август Бурнонвиль // Пер. с дат. Жихаревой К.М.; под ред. Борисоглебского М. В.; вст. ст. Слонимского Ю. И. – Л.-М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 239–327 с. : рис.
2. Жан Жорж Новерр. Письма о танце / Жан Жорж Новерр ; пер. с фр. Варшавской К. И.; под ред. Борисоглебского М. В.; вст. ст. Соллертинского И.И. – Л.-М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 39–80.
3. Карло Блазис. Элементарный трактат о теории и практике искусства танца. Искусство танца. Классики хореографы / Карло Блазис // Пер. с фр. Брошниковской О.Н.; под ред. Борисоглебского М. В.; вст. ст. Слонимского Ю. И. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 80–182.
4. Классики хореографии / под ред. Борисоглебского М.В. – Л.-М. : Ленинградский государственный хореографический техникум. Искусство, 1937. – 358 с.
5. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / Красовская В.М. – М. : Искусство, 1979. – 295 с. : ил.
6. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / Красовская В.М. – М. : Искусство, 1981. – 295 с. : ил.
7. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / Красовская В.М. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с. : ил.
8. Леопольд Адис. Теория гимнастики театрального танца / Пер. с фр. Блок Л.Д.; под ред. Борисоглебского М. В.; вст. ст. Блок Л.Д. – Л.-М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 195–219.
9. Фейе Рауль-Оже. Хореография, или искусство записи танца / Фейе Рауль-Оже / Пер. с фр., коммент., вступ ст. Кайдановская Н.В. – М. : Издатель Доленко, 2010. – 140 с.
10. Худеков С.Н. История танцев / Худеков С.Н. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.