

## Мистецтвознавство

УДК 792.82Дідло:[378.016:792.8]

Леся Петрівна Косаковська  
кандидат мистецтвознавства

### ПЕДАГОГ ТАНЦЮ ШАРЛЬ ДІДЛО: ЗАПОВІТИ МАЙСТРА

*Стаття присвячена аналізу шляхів формування педагогічного методу Шарля Дідло та його принципів навчання артистів балету. У результаті дослідження робиться висновок, що новаторська діяльність балетмейстера-педагога сприяла формуванню балетної трупи та оновленню російської школи класичного танцю.*

Ключові слова: класичний танець, педагогіка танцю, балет, школа класичного танцю.

Сучасний танець часто нівелює професійні якості танцівників за рахунок часткової чи повної відмови від сюжетних побудов, академічної підготовки, розвитку мімічних даних та інших атрибутів школи класичного танцю минулого. Творча практика Дідло та особливості його професійного навчання майбутніх артистів (не лише танцівників) змушують згадати про ці напівзабуті досягнення російського балету, що зароджувались в пушкінську епоху, і дає можливість вже в новому, XXI столітті, оцінити, наскільки згадані тенденції збереглися в балетмейстерській практиці та який розвиток вони можуть мати в наші дні.

Балетмейстер Шарль Луї Фрідерік Дідло (1767–1837) належить до видатних постатей в історії світової хореографії. Його ім'я увіковічили не лише послідовники в балетній творчості, артисти, історики мистецтва танцю, а й О. Пушкін, О. Грибоєдов, А. Белінський та інші корифеї російської літератури. Саме з Дідло, за твердженням відомого дослідника музичного театру А. Гозенпуда, "прийшла в російський театр поезія" [4, 473]. У відомій роботі "Майстри балету", яка вийшла друком в 1937 році, Ю. Слонімський дає серію портретів петербурзьких хореографів XIX ст. Серед них К. Дідло [9, 10] (раніше його ім'я вимовлялося Карл), Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Іванов, М. Петіпа. Відомий балетознавець Л. Д. Блок дала відповідну оцінку деяким розділам книги, зокрема тим, які стосуються творчої особистості Дідло [2, 410].

Дослідники та історики танцю у дечому розходилися в оцінці творчого спадку Дідло та поглядах на документи його епохи. Ю. А. Бахрушин, автор навчального посібника з історії російського балету (у 1977 році вийшло його третє видання), вважав, що запрошення Дідло в Росію було пов'язане насамперед з "французоманією", яка панувала в придворному середовищі на початку XIX століття.

Більш зважено підійшла до характеристики творчості Дідло В. М. Красовська, особливо в навчальному посібнику 1978 року, де повторювалися положення її двотомної роботи з російського балету від його виникнення до кінця XX століття (перший том вийшов одночасно з роботою Ю. Слонімського). Для В. М. Красовської найважливішим надбанням Дідло є його драматичні балетні вистави, а також виховання чудових артистів, які "збагатили петербурзьку трупу" [6, 165].

Даний огляд літератури свідчить про ту пильну увагу, яку виявляли історики балету XX століття до творчості Дідло.

Мистецтво танцю балетного актора придворного театру в часи Дідло було обмежене у відношенні техніки та кількості рухів тіла – вони повинні були вільно вміститися на двох-трьохметровому майданчику. Манірна пластика в стилі рококо, витонченість і галантність придворного танцю зазвичай маскували бідність образів та хореографічних засобів. Не дивно, що весь курс підготовки такого актора тривав максимум два-три роки, а в середині XVIII століття аматор-придворний міг легко замінити на сцені професіонала-танцівника.

На цьому ґрунті виростає нова педагогіка танцю, що вимагає тривалого багаторічного курсу навчання, регулярної щоденної фізичної праці і невпинного тренування, що недоступно любителю. Звідси народжується в артистів балету ставлення до своєї артистичної професії, як до чогось значного, яке має право на повагу, оскільки вимагає жертв і самозречення. Цього почуття не знали зніжені дореформенні придворні актори, які витрачали мінімум часу і праці на самопідготовку. Початок XIX століття добудовує фундамент нової хореографічної лексики, техніки та педагогіки.

Професійна школа, яку західноєвропейський балет опановував протягом майже півстоліття, в Петербурзі мала бути засвоєна протягом декількох років. Саме цим, а не особистим капризом і складним характером Дідло пояснюються жорстокість і вимогливість його як педагога, яскраво описані П. Каратігінім, А. Панаєвим та ін. Не в театрі і не серед посередніх акторів, а в школі шукає він здібну молодь, пам'ятаючи практику своїх наставників. У своїх учнях виховує поруч з технікою, яка стоїть на рівні кращих досягнень його часу, здатність донести до глядача дієві ігрові функції реформованого на

Заході балетного спектаклю. Це результат нової педагогічної практики Дідло, що переносить акторську майстерність в центр підготовки танцівника. Ось чому від'їзд балетмейстера із Росії в 1811 році негативно вплинув не стільки на театр, скільки на балетну школу, яка до Дідло животіла, помітно піднялася як результат його праці і особливо гостро реагувала на його відсутність. Недарма директор імператорських театрів Тюфякін зазначає у своїх доповідях, що "з часу від'їзду Дідло балети помітно прийшли в занепад, а особливо розладналася освіта в школі балетної трупи".

Як зазначає дослідниця танцю Л. Д. Блок, Дідло приїхав до Росії з остаточно сформованим жанром класичного танцю [2, 273]. Про це більш детально писав і А. Глушковський: "У балетах Дідло бачимо дивовижне розмаїття в танцях; серйозні танці виконувалися під музику адажіо з маршем; Дідло створював для головної дійової особи завжди танці плавні, з різними атитюдями і рідко включав в них антраш або швидкі піруети. Артист балету *demi-caractere* танцював під музику *andante gracioso* і *allegro*; для нього хореограф створював танці граціозні, з відмінним положенням корпусу і рук, використовував швидкі і дрібні па і піруети іншого плану, ніж у серйозних па, а для комічного дансера робив під музику *allegro* переважно різноманітні стрибки (*tours en l'air*) з іншими рухами корпусу і рук" [3, 31].

Л. Блок підкреслює в переліку Глушковського, що це все – схема XVIII століття, з нею остаточно покінчить лише наступна епоха танцю, тальонізм. Вид балетів Дідло – переворот у мистецтві, наскрізь новий підхід до танцювального видовища. Не слід забувати, додає Блок, що на російському ґрунті танець Дідло значно змінився, завдяки впливу російського народного танцю [2, 278].

В результаті цієї складної взаємодії, підсумовує дослідниця, "за три десятиліття життя Дідло, відданих ним російському театру і викладанню, у нас визначилась та видозміна танцю, яку ми пропонуємо називати першою російською школою класичного танцю" [2, 279–280].

Отже, Дідло був не тільки видатним балетмейстером, а й педагогом танцю, вихователем багатьох визначних артистичних особистостей. Він мріяв створити в Петербурзі новий балетний центр, який не поступався б паризькій опері. Хореограф помітно підняв престиж танцювальної школи, збільшив норму балетних занять до 4–5 годин в день, активно підтримував обдарованих дітей. Утім, вихованці всіх інших відділів, майбутні драматичні та оперні артисти, музиканти, бутафори і навіть переписувачі нот за вказівкою Дідло повинні були вчитися танцю.

Вибір пантомімно-виразових засобів хореографії Дідло, його методи роботи з акторами стають зрозумілими при ближчому знайомстві з його учнями.

Серед перших російських артистів треба назвати вихованця петербурзького театрального училища Адама Глушковського (1793–1869), який, за власним визнанням, досяг видатних результатів у виконавстві і балетмейстерському мистецтві завдяки школі і підтримці Дідло. Через три роки після закінчення навчання в Петербурзі в 1809 році Глушковський почав роботу в Москві, де поставив балети з хореографією Дідло у власній редакції. Оскільки Дідло вводив в свої спектаклі багато пантомімічних сцен, Глушковський відтворював їх з особливою ретельністю, і сам став видатним мімом. Ці традиції Дідло зберіг після смерті балетмейстера інший видатний артист російської балетної сцени Микола Гольц (1800–1880), перший виконавець ролі Амура в петербурзькій постановці балету Дідло "Зефір і Флора", а також учасник петербурзьких прем'єр "Угорської хатини", "Рауля де Креки", "Кавказького полоненого" та ін.

Як балерина неповторного таланту запам'яталася глядачам петербурзької сцени Євгенія Колосова (1780–1869). І хоча її безпосереднім наставником під час навчання був Вальберх, а не Дідло, саме завдяки сприянню останнього Колосова стає однією з найкращих балерин. Глушковський захоплено писав про її прекрасну статуру, величавість поз і рухів, майстерність міміки і жестів у створенні ролей. Однією з кращих у виконанні Колосової була партія Аделаїди в балеті Дідло "Рауль де Креки".

Такою ж видатною постаттю в історії російського балету була Євдокія (Авдотья) Істоміна (1799–1848), оспівана Пушкіним учениця Колосової і Дідло. Початок її блискучої кар'єри пов'язаний з дебютом у партії Флори "Зефір і Флора". Пізніше вона виконувала й інші ролі в балетах Дідло: "Карлос і Розальба", "Каліф Багдадський", "Кора і Алонзо", "Євтимія і Евхаріса", "Роланд і Моргана", "Федра та Іполит", "Альцеста" та ін.

Істоміна була першою, хто втілював на петербурзькій сцені образи жінок з творів Пушкіна, зокрема Черкешенки в "Кавказькому полоненому" Дідло і Людмилу в балеті "Руслан і Людмила" (постановка Дідло і Огюста за А. Глушковським), а також у танцях з вистави "Керім-Гірей, кримський хан", поставлених Дідло у співпраці з О. Пуаро. Про технічну сторону танцю Істоміної сучасники відгукувалися як про прекрасний талант: "Вона мала велику силу в ногах, апломб, і одночасно грацію, легкість, швидкість в рухах, її піруети і елевация дивовижні. Вона не поступалася Тальоні в легкості і довела підйом ноги до голови" [1, 87].

Досконалі рухи і міміка були спрямовані на те, щоб точніше втілити хореографію Дідло, який, на думку сучасного балетознавця, міг досягати "напівповітряності" за рахунок "напівпальцевої" техніки і рухливих "елевацийних" темпів, які переважали на протязі проведення уроку, і об'єднували в єдину танцювальну стихію найрізноманітніші па.

Цікаво, що навіть у повільній частині уроку майстер вимагав від учнів того самого польоту, який вражав сучасників. Відповідно, можна зробити висновок, що Дідло раніше, ніж його західні колеги вводить в адажіо арабеск – майбутній пластичний лейтмотив танцю Тальоні, "який став символом романтичного, а з часом і російського балету" [12, 20].

Якими ж танцювально-технічними ресурсами керувався Дідло? Ми можемо з документальною точністю говорити тільки про чоловічі танці. Описи Глушковського, книга Блазіса, що вийшла вперше в 1820 році, і ряд рецензій-характеристик акторів дають можливість говорити про це з певним ступенем вірогідності. "Техніка чоловічого танцю за минуле століття збагатилася небагато, – писав з цього приводу Ю. Слонімський. – Незліченні види піруетів, серед яких є забуті, доступні не кожному танцівнику наших днів, різноманітні заноски, два та іноді й три тури в повітрі, ординарні і подвійні кабріолі – словом, все те, що викликає бурю захоплення і в наші дні, – все це було в розпорядженні танцівників епохи Дідло. Майже всі види існуючих і сьогодні піруетів виконували Дюпор, Гольц, молодий Дідло. Але крім того, танцівники ХІХ століття володіли величезним запасом стрибкових рухів".

"У балетах Дідло, – підкреслював Слонімський, – як, втім, і в постановках перших майстрів романтичного балету, артисти виконували більшість рухів, які нині складають прерогативу переважно жіночого танцю. *Sissonne, soubresaut, ballonne, ballotte*, мале і велике *assemble* з високих півпальців – все це звичайнісінькі елементи чоловічого екзерсису 1820–30-х років. Різноманітність стрибкових рухів у балеті Дідло набагато багатша від сучасної. Правда, цю перевагу створено за рахунок найпростіших рухів, нині незаслужено забутих" [9, 211].

Складнішим є питання щодо танцювальної техніки жіночого танцю. Диференціації па на чоловічі і жіночі ще не було. Крім того, в балетах 1820-х років у Дідло артистки далеко не завжди є головними дійовими особами: у багатьох виставах центральні партії належать ще героям, а не героїням. Але зрушення відбулося. Улюбленець публіки 1800-х років Дюпор вже поступається своїм місцем Істоміній, Телешовій та ін. Суперництво чоловіків і жінок в балеті на рубежі 20-х років вирішується на користь танцівниць. Мізерні матеріали про техніку жіночого танцю дозволяють все ж сказати, що пуантів (як танцювального взуття) в практиці жіночого танцю ще не існує. Високі півпальці, на яких зображений Блазіс в його книзі, в однаковій мірі властиві і танцівникам, і балеринам.

Встановивши, що танцівниця часів Дідло не мала пуантів, ми тим самим відразу виключаємо з арсеналу її техніки велику кількість комбінацій рухів і па, яких так багато у сучасних балерин. Зате танцівниця Дідло ширше користуються найпростішими рухами і, головне, танцюють граючи, тобто шукають в хореографічному примітивному ладі продовження і розвиток образу. "Для того, щоб в цьому переконатися, – пише далі Слонімський, – досить поглянути на список артистичних штатів Дідло, принципи побудови якого (спочатку актриси-танцівниці, потім тільки танцівниці) показують, що сценічним матеріалом, яким навантажували головних персонажів трупи, її прем'єрів, була танцювальна пантоміма" [9].

Термін *pas de deux*, що вже існував у ХVІІІ столітті, абсолютно не збігається з нашим поняттям про танцювальний дует. Кожен парний танець розглядався як *pas de deux*. Лише після 20-х років ХІХ століття, починаючи з епохи творчої зрілості Дідло, ми бачимо його поступовий розвиток. У сучасному розумінні *pas de deux* позбавлене наскрізного ігрового завдання. У балеті Дідло ми спостерігаємо якраз зворотне явище.

Приємів підтримки, що мають на меті показати "чудеса спритності", просто не існувало. Ще не настав той час, коли танцівника будуть презирливо називати "підпорою", "підставкою" тощо. Щоправда, в провінційних театрах Італії, Австрії та Німеччини (театри останніх двох країн знаходяться під впливом італійських) вже розноситься чутка про "дива" підтримки італійських віртуозів. Філіппо Тальоні, його син Поль та й сама Марія Тальоні до її приїзду в Париж практикують низку хитромудрих підтримок, які в наш час називали б примітивно-акробатичними. Тут і перекидання танцівниці через спину, і різке падіння на руки кавалера, і на подобу "рибки", тобто стрибка в руки кавалера з розбігу.

Нечисленні італійські та віденські гравюри зберегли нам ці перші трюкові прийоми підтримки, що викликали захоплені крики в провінційних глядацьких залах того часу. Але ми ніде ще не зустрічаємося з положенням танцівниці вище рівня грудей партнера, більшість цих прийомів ще не допущено на столичну сцену: вони ще, так би мовити, "неакадемічні", вульгарні.

Для композицій Дідло в Петербурзі вони тим більше неприйнятні. У 20–30-х роках ХІХ ст. робляться перші кроки в цьому напрямку. Тому в балетах Дідло ми бачимо дуети з найпростішими видами підтримки, які далеко не завжди були відірвані від своєї сюжетно-побутової мотивації. Носіння на руках в позі зустрічається дуже рідко, повітряні підтримки не застосовуються зовсім. Переважає партнерна підтримка, що йде від об'ємів, всіляких рухів зупинки, несподіваного зіткнення, поз відчаю, суму тощо. Пріоритет надається підтримкам, які зумовлені сюжетом, психологічно вмотивовані або впливають із змісту балету-п'єси. Правомірно стверджувати, що хореографічна програма Дідло зажадала від виконавців інших якостей і прийомів, ніж раніше.

Для характеристики творчості Дідло не менш показовий список актрис петербурзького імператорського балету 1825 року, опублікований в "Російській Талії" Ф. Булгаріна. Його також наводить Слонімський в цитованій книзі. Перші три місця в списку відведено Колосовій, Шемасвій та Азловій, що значаться актрисами "на пантомімних ролях", на четвертому місці йде Істоміна, названа "першою пантомімною танцівницею", під номерами 5–7 перераховуються інші артисти того ж амплуа, і лише з восьмого номера починаються прізвища "перших танцівниць".

Розподіл балерин за амплуа, їх черговість у списку пояснює художні погляди Дідло та його симпатії. Він ставить на перші місця артисток, що вміють переконувати і хвилювати глядача майстерно створеним сценічним образом, на друге – тих, які за рахунок, напевно, деякого зниження якості об-

разу володіють у всій повноті танцювальною технікою. Перші танцівниці, якщо тільки вони танцівниці, відтіснені в цій системі на третій план.

У розважальному дивертисментному спектаклі був неминучий конфлікт між актором, що втілював осмислений ігровий образ п'єси-балету, і всім, що його оточувало. Це протиріччя – не зовнішнє і не випадкове, адже традиції Дідло, перебували в суперечності з принципами, на яких будувався російський балет 60-70-х років.

Балет і петербурзька школа до Дідло і після нього – дві неспівставимі величини. Виховані Дідло учні та учениці належать здебільшого до останнього періоду роботи майстра. На початку XIX століття Петербурзька балетна школа переживала занепад. Вона завжди була на задвірках у міністерства двору, що орієнтувався в пошуках талантів виключно на закордонних знаменитостей. Врізавши її убогий бюджет, віддавши її мало не на відкуп приватним особам, контора імператорських театрів поступово зміцнювалася в своїй недовірі в її сили.

Варто взяти до уваги, що театральна школа того часу була свого роду універсальним комбіна- том. З неї випускали не тільки балетних артистів, а й оперних і драматичних акторів, оркестрантів, машиністів, бутафорів, костюмерів тощо. Визначення здібностей учня і його майбутнього театального шляху робилося за випадковими ознаками.

До того ж Дідло оголосив, що він "з російських вихованців і вихованок зробить першокласні європейські таланти, і дотримав слова", як свідчить один із сучасників – впливових в театральних колах. "Скільки не билися раніше на самоті такі майстри, як Вальберх, вони не могли сформувати великих обдарувань. А з рук Дідло їх вийшло понад десяток. У нього таланти росли, як у казці, – не по днях, а по годинах" [3, 49].

Із завершенням пушкінської епохи російське офіційне мистецтво відкинуло ідеї Дідло, витіснивши традиції великого балетмейстера з сценічної практики. Час, що відділяє нас від дня смерті Дідло і його "ідей в танці", виявив неспроможність того мистецтва, яке переконувало: "Чим більше танцівниць і менше ідей, тим прекрасніший балет".

Кращі досягнення світового балету в наші дні доводять, що, звернувшись до напівзабутих іде- алів Ш. Дідло та інших майстрів минулого, можна відтворити мистецтво балету, яке буде втіленням високих ідей, а не лише слугувати розвагою для глядачів.

#### Література

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 248 с.
4. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков к Глинке : очерк / А. Гозенпуд. – Л. : Госмузиздат, 1959. – 782 с.
5. Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820-х годов / Л. Гроссман. – Л. : Брокгауз-Ефрон, 1926. – 290 с.
6. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1958. – 310 с.
7. Пушкин и театр : сборник. – М. : Искусство, 1953. – 358 с.
8. Светлов В. Терпсихора / В. Светлов. – СПб., 1906. – 120 с.
9. Слонимский Ю. Мастера балета. К. Дидло. Ж. Перро. А. Сен-Леон. Л. Иванов. Г. Петипа / Ю. Слонимский. – Л. : Искусство, 1937. – 286 с.
10. Слонимский Ю. Вехи творческой биографии / Ю. Слонимский. – Л. ; М. : Искусство, 1958. – 362 с.
11. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1977. – 344 с.
12. Смирнова Н. Танцевальных дел большой мастер / Н. Смирнова // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 16. – С. 19–20.

#### References

1. Bakhrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta / Yu. A. Bakhrushin. – 3-e izd. – M. : Prosveshchenie, 1977. – 287 s.
2. Blok L. D. Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost' / L. D. Blok. – M. : Iskusstvo, 1987. – 556 s.
3. Glushkovskiy A. P. Vospominaniya baletmeystera / A. P. Glushkovskiy. – M. ; L. : Iskusstvo, 1940. – 248 s.
4. Gozenpud A. Muzykal'nyy teatr v Rossii. Ot istokov k Glinke : ocherk / A. Gozenpud. – L. : Gosmuzizdat, 1959. – 782 s.
5. Grossman L. Pushkin v teatral'nykh kreslakh. Kartiny russkoy stseny 1817–1820-kh godov / L. Grossman. – L. : Brokgauz-Efron, 1926. – 290 s.
6. Krasovskaya V. Russkiy baletnyy teatr ot vzniknoveniya do serediny KhKh veka / V. M. Krasovskaya. – L. : Iskusstvo, 1958. – 310 s.
7. Pushkin i teatr : sbornik. – M. : Iskusstvo, 1953. – 358 s.
8. Svetlov V. Terpsikhora / V. Svetlov. – SPb., 1906. – 120 s.
9. Slonimskiy Yu. Mastera baleta. K. Didlo. Zh. Perro. A. Sen-Leon. L. Ivanov. G. Petipa / Yu. Slonimskiy. – L. : Iskusstvo, 1937. – 286 s.

10. Slonimskiy Yu. Didlo. Vekhi tvorcheskoy biografii / Yu. Slonimskiy. – L. ; M. : Iskusstvo, 1958. – 362 s.
11. Slonimskiy Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra Kh1Kh veka: Oчерki. Libretto. Stsenarii / Yu. Slonimskiy. – M. : Iskusstvo, 1977. – 344 s.
12. Smirnova N. Tantseval'nykh del bol'shoy master / N. Smirnova // Muzykal'naya zhizn'. – 1989. – № 16. – S. 19–20.

**Косаковская Л. П. Педагог танца Шарль Дидло: заветы мастера**

Статья посвящена анализу путей формирования педагогического метода Шарля Дидло и его принципов обучения артистов балета. В результате исследования делается вывод, что новаторская деятельность балетмейстера-педагога способствовала формированию балетной труппы и обновлению русской школы классического танца.

*Ключевые слова:* классический танец, педагогика танца, балет, школа классического танца.

**Kosakovska L. Charles Didlo as a teacher of dance: master's testament**

The article represents the problem of forming the pedagogical method and the principles of educating ballet dancers. Characteristic features of Ch. Didlo's professional activity in the process of establishment of Russian school of classical dance are disclosed.

J.J. Nover's as well as his compatriots' activity fostered the appearance of a new dancing movement technique which was quantitatively and qualitatively more abundant than before being reformed. This resulted in the creation of an invincible block of professionalism and technical difficulties between a new type of dancer and amateur.

The burden of these changes, which had been completed by the beginning of the 19th century in Western Europe, lay in St. Petersburg on Ch. Didlo's shoulders who was then in charge of the ballet and the leading teacher of the school.

Ch. Didlo was the one who introduced a new approach to the spectacle of dance into the dancing canvas of the 18th and early 19th century. An important achievement of Ch. Didlo as a choreographer was poetical integrity and completeness of plays. He promoted the role of corps de ballet having turned it from passive background into the active participant which "accompanied" soloists. Didlo's dance underwent dramatic transformations due to the influence of choreographic lore on Russian territory.

Among Didlo's votaries was G. Derzhavin, A. Gryboyedov, A. Pushkin who left behind their inspired poetical lines and accurate observations of Didlo's art and Russian ballet of that period. Under Didlo's guidance Russian ballet gained recognition on the European scale.

Didlo was not only an outstanding ballet-master but also a teacher of dance. The first Russian school of classical dance had been shaped in the three decades of Didlo's life, devoted to Russian theatre and teaching activity.

Being aware of the importance of reforming the school of ballet Didlo took up its reformation with huge feedback refusing to stage big new ballets by the time the school of dance would appear. Among the first actors who graduated from it was A. Glushkovskyy, M. Golts, E. Kolosova, M. Danylova, A. Istomina, K. Teleshova, A. Likhutina and many other dancers who had formed under his guidance and lauded Russian ballet.

Didlo claimed from his students that the flight should startle his contemporaries. He achieved this by the means of "half-finger" technique and moving "elevational" tempos which combine various movements into a single dancing element. Didlo must have introduced arabesque, a future plastic leitmotiv of romantic and later of Russian ballet, into adagio earlier than his western colleagues.

In Didlo's ballets like in stagings of first masters of romantic ballet prevail those movements which constitute the prerogative of today's feminine dance. It should be mentioned that the versatility of jumping movements in Didlo's ballets used to be much more vivacious than nowadays. Though this advantage was created with simplest movements, now undeservedly forgotten.

The term pas de deus, existing already in the 18th century, used to define any couple dance. And no sooner than the 1820s, starting with the period of Didlo's artistic maturity, his gradual development could be seen, mostly the setting of through gaming objective.

Support in Didlo's ballets existed in such a form where it's justified by the action basis of the dance performance or pantomime episode. Alongside exposing acrobatic moments new techniques of support would be born as a result of searching for acute plot and scenic dancing points (accents) etc.

Didlo put in the first place the actors who tended not to differ in rich dancing techniques and used to dance what is now called typical dances. The explanation for this is provided by the fact that in an entertaining, divertissement play, meeting the demand of the audience, the conflict between the actor who acted as a meaningful character from the ballet play and the whole scenery was inevitable. Thus there were large discrepancies between Didlo's traditions and the principles pertaining to the basis for Russian ballet of 1860s – 1879s.

Didlo craved for the convincing performance in general. He achieved the feedback from the audience on scenic features of the portrayed characters: emotions of anger, compassion, fear and pity. In such circumstances mimes were of greater to him than famous dancers.

Summing up the significance of Ch. Didlo's artistic activity in the history of Russian ballet, his immense achievements in the sphere of choreographic education and formation of the ballet company should particularly be mentioned. Three decades of enthusiastic work of the ballet-master in Russia contributed to the renewal of the school of classical dance. Its quantity increased in several times, it stood on its own feet and turned into the educational mechanism, not only capable of refunding the shortage of ballet actors at large but of forcing foreign female dancers out of Russian scene. In the school Ch. Didlo lay the solid foundation of classical dance of the 19s century, the concern to be later carried on under the guidance of M. Petipe.

*Key words:* classical dance, dance pedagogics, ballet, school of classical dance.