

Львівський державний університет фізичної культури

Кафедра хореографії

**КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ. ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

(Лекція №1 для студентів 1 курсу ФФВ)

**Напрямок підготовки – 6.02.02.02 «Хореографія»**

**Розробила: Акімова С.В.**

**«ЗАТВЕРДЖЕНО**

на засіданні кафедри хореографії

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

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

Львів -2013

**План:**  
**(лекція – 2 год.)**

1. Дослідники історії балету
2. Ознаки класичного танцю
3. Європейські балетні школи

Це видання є зборами театроведческих робіт Л. Д. Блок, присвячених балету. Переважна частина їх друкується вперше. В основу зборів покладені матеріали, які зберігаються в Державному театральному музеї імені А. А. Бахрушина: рукопис книги «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю» (ф. 532, од. зб. 14) і друковані примірники статей, підготовлені до друку і підписані автором. Виняток склад-становить лише рукопис книги про Дидло, знайдена абсолютно випадково, в приватних руках, не досчитывающа багатьох сторінок і містить численні ку-пюры по всьому тексту. Тим не менш, редакція визнала можливим надрукувати рукопис в тому вигляді, в якому вона до нас дійшла через особливого значення, яке цій роботі надавала сама Л. Блок, а також для того, щоб встановити біс-спірне авторство Л. Блок щодо багатьох ідей і відкриттів, що стосуються мистецтва Дидло і балетного театру пушкінської епохи.

Збори складається з двох розділів: книга і менш великі за обсягом ра-боти 1930-х років. Деяку складність представила композиція другого розділу, що складається з досліджень і статей, оскільки не завжди можна було датувати їх точно. Але оскільки майже всі вони написані приблизно в один і той же час, в 1937-1939 роках, редакція визнала доцільним з-брати не хронологічний, а тематичний принцип: спочатку йдуть історико-балетні дослідження, потім акторські портрети, потім рецензії на нові балетні постановки.

У тих випадках, коли в роботах Л. Блок трапляються текстуальних повтори, редакція полегшує їх.

Виділення, до яких Л. Блок дуже часто вдавалася в цитатах, збереженню-ни, вони спеціально обговорюються.

У квадратні дужки поміщені редакторські варіанти тексту - там, де слова Л.

Блок написані нерозбірливо (таких випадків дуже небагато).

Французькі терміни в книзі «Виникнення й розвиток техніки класического танцю» не переводяться в тексті, так як до книзі програми спеціальний словничок, складений Л.Блок.

Примітки до книзі «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю» не завжди мали необхідної повнотою і закінченістю, вочевидь, не будучи завершені автором. Редактори спробували доопрацювати їх, вивірити і домогтися одноманітності. Проте у ряді випадків зробити цього не вдалося. Приміром, нерозшифрованими залишилися виноска 5-я і 24-я у главі 2-й першій частині книги, в деяких випадках не вдалося перевірити цитати, так як в наших сховищах не виявилось видань, якими користувалася Л. Блок. У декількох (дуже рідкісних випадках) редактори визнали можливим дати посилання на більш пізній видання того ж праці.

Оскільки зображення, на які Л. Д. Блок посилається у своїй роботі «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю» у архіві не зізберігалися, ілюстративний матеріал підібраний заново, по можливості ближче до зазначеного автором.

## ІСТОРИК БАЛЕТУ Л. Д. БЛОК (1881-1939)

Книга Л. Блок належить до числа довгоочікуваних і несподіваних книг. Вона повинна здивувати багатьох читачів, ніколи не що асоціювали ім'я Л.

Менделеевой-Блок з балетної темою. Про те, що дочка великого хіміка і дружина геніального поета, драматична актриса (акторський псевдонім - Басаргіна), була видатним істориком балету, знали у вузьких балетних колах: балетове-ди, балетні артисти 30-х років і, можливо, балетні педагоги.

Широкої аудиторії, якій призначалися її праці, вони виявилися недоступні. Їх не встигли видати вчасно - при житті Л. Блок. Їх не надрукували і пізніше.

Перешкодила війна, а після війни - відсутність належної енергії у колег, зіратників, у театрознавців. На щастя, рукописне спадщина Л. Блок не зникло.

Головний її праця - про техніку класичного танцю - збережений, інший праця - про Дидло - частково зберігся, в оригіналах дійшли до нас чудові статті. Так що ми можемо вважати, що науково-критичний спадщину. Л. Блок не

загинули. І все-таки не можна не сказати, що в долі рукописного архіву Л.

Блок багато залишилося невідомим досі. На цю тему можна було б написати новелу або навіть незвичайний роман: пригоди рукописи, одіссея архіву. І

тому всякий раз, коли гортаєш яку-небудь з безлічі з'яви-ляючихся зараз у світі балетних книг, відмінно виданих, але абсолютно пустих або ж

компілятивних, мимоволі взгрустнешь при думці про те, що класические

праці Л. Блок чекали свого часу так довго.

Майже всі вони датується другою половиною 30-х років. Дві оригіналь-ві книги і безліч першокласних статей було написано в проміжок часу близько п'яти років - всього лише. За п'ять років Л. Блок встигла зробити стільки, скільки звичайний мистецтвознавець може не встигнути зробити за ціле життя. Правда, вона не була звичайним мистецтвознавцем. Вона була искусствове-будинок, фанатично відданий своєму ремеслу. Свої роботи вона писала з великим захопленням і підйомом. Їх одушевляє справжня дослідницька пристрасть - пристрасть до відкриття, пристрасть до точного знання, пристрасть до точно-му слову. Їх наповнює всепоглинаючий інтерес до предмету - класичного танцю, класичного балету. Є щось блоковское в цій стихії, захопивши-шей Любов Дмитрівну цілком і що розбудила в ній, хворої жінки, пе-реступившей поріг п'ятдесяти років, доти дрімали творчі сили. Втім, вона їх завжди відчувала. У своїй обдарованості вона рідко коли сумнівалася. Але вона була переконана в своєму акторській талант. Кращі моло-молоді роки вона віддала театру. Вона працювала з Мейерхольдом, входила до складу ефемерних, а часом - солідних труп, грала сучасний репертуар, прагнула грати класичні п'єси. Вона читала з естради блоковские вірші, саме вона вперше прочитала публічно «Дванадцять». Але радості акторська терені їй не принесло, скоріше, навпаки, принесло багато сум'яття, багато горя. Її листування з Блоком, частково опублікована в книзі «Александр Блок. Листи до дружини», дозволяє ясно уявити собі картину творчої і навіть людської катастрофи, пережитої, хоча, може бути, і не до кінця усвідомленою Л. Блок, занадто самолюбну, занадто гордою душі, щоб знати свою поразку, щоб змиритися з очевидним. Хвороба серця вынужда-ет її безповоротно порвати з театром і фатальним чином змінює все її життя. Відтепер і до кінця днів їй призначена роль вдови поета. Але саме в цю пору в звужується коло її інтересів входить класичний балет. У листах 20-30-х років вона називає себе балетоманом.

Якби це сталося раніше, може бути, нічого б не сталося, і Л. Блок лише поповнила б собою які рідіють ряди освічених балетоманів. Але в 30-х роках як результат природного вікової перебудови особистості в ній починають проступати доти приховані внутрішні якості батька: безладна жіноча емоційність, характерна для її молодих років, витісняється упо-рядоченим складом свідомості, типовим для людини науки. Її життям ті-зараз управляє абсолютно ясна, хоча і віддалена мета. Починається система-фактичне вивчення технології, естетики та історії балету. Вимальовуються контури досліджень, які намічено зробити. Усвідомлюється масштаб підприємства, його зваблива новизна, його хвилююча незвичайність. Впевненість у своїх

силах знову повертається до Л. Блок. Вона переживає другу моло-радість, вступає в пору справжнього творчого розквіту. Вона працює в оді-нічку, на свій страх і ризик, за власною програмою, виходячи з власного поняття, що таке балет і як треба писати про балет. Втім, відлюдництво їй не загрожує: її оточують молоді артисти, яких вона уважно, навіть ревниво, навіть трохи який деспотично опікується.

Історія Л. Блок - історія покликання, здобутого в кінці життєвого шляху. Це досить типова історія для людей її покоління, для жінок її кола. Багатьом з них довелося починати життя спочатку. І все-таки не можна не подивуватися такого повороту долі, і все-таки важко вгадати майбутнього художнього критика, вченого театрознавця в панночці з професорської сім'ї, найбільше на світі любить красиві тканини і польові квіти (квіти в її будинку були завжди, а колекцію шалей довелося продати в голодні петроградська дні, в дні нового захворювання Олександра Блоку).

Листування Л. Блок з Н. Д. Волковим і В. В. Макаровим дозволяє позрозуміти, як все це почалося і як швидко був пройдений шлях від колекціонування рідкісних балетних книг до перших спроб пера, до перших дослідів фор-державної критики і історико-балетних досліджень. Втім, ми оговорилися: не було перших дослідів, не було перших проб. Л. Блок відразу ж почала як майстер.

Любов Дмитрівна була широко освіченою, інтелігентним чоло-століттям і, як майже всі інтелігентні люди її покоління, людиною переді-вим. Закінчила Вищі жіночі курси в кращу пору існування цього своєрідного столичного інституту, Л. Блок ввібрала в себе багато чого з того, що відрізняло петербурзьку історико-мовну школу на межі двох століть: просвітницький пафос і строгий професіоналізм; широту інтересів і наукову обов'язковість, навіть науковий педантизм; індивідуальний підхід до проблем науки, скептичне ставлення до авторитетів, науковий вільнодумство, але і повагу до минулого, до заповіту вчителів; бездоганну етику по відношенню до колег. У автобіографічних примітках (у великих витягах, надрукованих у вже згаданій книзі: «Александр Блок. Листи до дружини») Л. Блок з любов'ю описала своїх професорів, які відкрили їй привабливі горизонти гуманітарної науки. Історико-культурну зруди-реакцію, володіння історико-культурної методологією та розуміння основних історико-культурних проблем - все це Л. Блок дали Петербурзькі вищі жіночі курси. Але - що значить спадковість і завжди що відрізняв Л. Блок інтерес до новизни - її займають нові галузі знання, що виникли на стику природних і психологічних наук: біомеханіка, генетика, євгеніка, психоаналізу - і вона включає їх у коло своїх занять балетом.

Інше джерело історичних тяжіння, а також величезних історично-ських пізнань Л. Блок - театроведчеський і практично-театральний. Час молодості Л. Блок збіглося з пристрасним інтересом до зниклим театраль-ним культур, з прагненням реставрувати записані картини колись славних, блискучих театральних епох - від афінської оркестрики до паризьких арлекинад і петербурзьких балаганов. Режисери стають по, реставраторами старовини. Актори пишуть дослідження з історії театру. Ю. Слонимська, з якої Л. Блок грала разом, в одній з мейерхольдовських ан-треприз, друкує в «Аполлона» статті про походження маски П'єро і про теат-ре маріонеток. До.

Миклашевський видає перший зведення всіх відомостей про іта-льянської комедії масок. І все це теж входить у кругозір історико-театральних занять Л. Блок, зрозуміло, у специфічному переломленні, в дуже спеціальному аспекті. Л. Блок - історик за освітою, з переважним інтересам, але також і за своєю суттю: саме мислення Л. Блок історично. Будь-яке явище ба-льотного театру вона розглядає в історичній перспективі. Історична аналогія - для неї такий же природний хід думки, як для поета - мета-фора, а для прозаїка - опис і переказ. Навіть коли Л. Блок відгукується на сучасне враження, пише рецензію або портрет, то вводить рецензи-руемий спектакль або описувану фігуру в широкий історичний контекст, що надає мініатюр Л. Блок (наприклад, статтями про Б. Шаврове або Н. Зуб-ковском) монументальний масштаб, а судженням, що містяться в них, строго обов'язковий характер. У великих дослідженнях Л. Блок ці якості прояв-ємному ще більш яскраво. При всій своїй літературної обдарованості Л. Блок воліє оперувати поняттями, що мають загальний, непоодинокий, історії-рически значимий і стійко-довготривалий сенс, і стиль її робіт - не беллетристичен, а навчений. Однак написані вони пластичним і благородним, нічим не засміченим - і необыденним і не формалізованим - мовою. Це і є мова російської гуманітарної науки.

У науковому підході до проблем класичного танцю і класичного балету взагалі - істота діяльності Л. Блок, що об'єднує риса всіх її різних за жанром занять. Л. Блок - вчений балетовед, академічний іс-торик танцю. В художню критику вона внесла дослідницький аспект, а історію балету інтерпретувала як сувору науку. Критерії наукового по-знання вона застосувала до тієї області художньої творчості, яка науковості була майже абсолютно чужа і за традицією вважалася надбанням поетів, а не вчених. Звичайно ж, у Л. Блок були попередники, але всі вони - обмаль, і з російських доменів можна назвати лише ім'я Андрія Левинсо-на. Але у Л. Блок - більш широкий історичний кругозір і більш висока сте-пень взятих на себе наукових зобов'язань. Талановитий літератор Андрій Левінсон - ще частково есеїст,

тоді як Любов Блок вже закінчений уче-ний. Її книга «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю» - це систематичний курс, а Левінсон, як, втім, і історики танцю з інших європейських країн, присвячував свої дослідження окремих явищ, обраних-ним епох. І нарешті, наукова об'єктивність Л. Блок разюча, прямо таки неправдоподібна. Як дослідник, як інтерпретатор і як фор-якісне критик Л. Блок абсолютно чесна. Це зближує її з Олександром Бло-ком. Ніякі міркування привхідним порядку, ніякої прагматичний розрахунок, ніякі белетристичні спокуси не можуть змусити її спотворити істину, піти проти факту. Евристична строгість мислення Л. Блок сбли-відображає її з математиками і робить несхожою на традиційного мистецтвознавця. Правда, в яку Л. Блок вірить, якою вона залишається вірна, яку вона шукає. Тут немає ніякого насильства над собою: фактично недостовірне знання їй просто напросто нецікаво. Воно не має ціни в її очах, необ'єктивне для неї негарно. Дослідження Л. Блок відкривають нам те, що вона відкрила сама для себе: красу об'єктивності, естетику достовірної та доказової думки.

І ще один висновок, що напрошується при читанні Л. Блок: у під-линного історика мистецтва неможливий розрив, а тим більше антагонізм між емпіричним і концептуальним підходом до предмету. Життя, мальовничість, захоплення і навіть прихований захоплення - все це привносять в наукові тексти Л. Блок настільки цінуються нею, так уміло знайдені свіжі факти. Факти - ефекти її ремесла, яскраві, сліпучі ефекти. Факти - святкова ілюмінація її повсякденного справи. Але лише концепції надають їй справі ви-сокий людський сенс, а її текстів - широке дихання і героїчну забарвлення.

Як взагалі працює історик балету? Якими способами він видобуває ма-териал, приходять до узагальнень, створює схеми? Існують, вочевидь, три основні шляхи. Найбільш естесвен, хоча і зовсім не найбільш простий, логический метод, метод висновків, продельюваемих в процесі роботи. Мо-тод цей вимагає не тільки вміння мислити, але і уяви, тобто розумі-ня переводити в зорові образи дані, отримані в літературі: в ста-ринних лібрето, в нотних записах, в книгах. Цим методом користувався Ан-дрейф Левінсон, автор перших історико-балетних досліджень, справді наукових за своїм рівнем і за своїми результатами. Менш поширений так званий філологічний (або етимологічний) метод, який досліджує по-поняття, термін, найменування па, зіштовхує різні значення одних і тих же термінів слів, доискивающийся до їх початкових значень. Це метод Акіма Волинського, що застосовувався не в спеціальних історико-балетних працях (праць з історії танцю Волинський не писав), але в численних історико-балетних апартах. Людина слова передусім

(«словесник» в прямому і в деякому метафізичному сенсі), Волинський довіряв речі і як інструменту історичного пізнання, і як зберігачу приховані таємниці минулого, і як керувати, і як поводитися. Він умів користуватися цим інструментом. Чимало міркувань Волинського засноване на грі слів, чимало несподіваних тез аргументовано прямим зверненням до речі. І, по суті, його «Книга ликований» є своєрідний балетний глосарій, тлумачний словник, в якому класичні па розглядаються як слова, що робить природним застосування філологічної процедури.

До філологічного методом Л. Блок ставилася з відомим недовірою, хоча і без недоброти (що випливає з її висловлювання в одній із глав «Техніки класичного танцю»). Філологічний метод для неї - занадто довільний, занадто умствений, занадто абстрактний. Людина факту перш за все, вона не могла цей метод покластися. Зате логічним методом користувалася постійно, з не меншим успіхом, ніж Андрій Левінсон: позначалися не тільки природна гострота і рухливість розуму, але і здатність абсолютно чітко уявляти собі те, що в неясних словах було описано - або тільки краєм зачепили - на пожовтіли аркушах старовинної папери. Ця здатність, тільки і дозволяє вивчати балет минулих епох, була розвинена в Л. Блок високою мірою і, вочевидь, перебувала в якийсь зв'язку з її багаторічним досвідом драматичної актриси.

Але є ще третій шлях, їм-то Л. Блок йшла найчастіше, і на цьому шляху нею було зроблено більше всього відкриттів. Метод Л. Блок переважно іконографічний. Це метод аналізу всього існуючого образотворчого матеріалу, метод широкого використання і пильного вивчення всіх зберігалених образотворчих форм. Звичайно, і до Л. Блок історики чудово знали іконографічний матеріал, який мав пряме відношення до балету: гра-вюры Шалона, що зображували Марію Тальони, або ж картини Ланкре, на ко-яких зображена Камарго. Л. Блок, може бути, вивчала ці зображення з великою ретельністю, більш професійно. Але в чому вона дійсно виявила чудову інтуїцію, справжню прозорливість і дар зри-тельних асоціацій, щасливий і рідкісний дар, так це розширення сфери іконографії, залучення таких образотворчих документів, на які ніхто до неї не звертав ніякої уваги, начебто паризьких карикатур, що дозволили судити про те, як танцював Вестрис, або ж гравюрних аркушів Федора Толстого, виконаних у 1830-1840-х роках, але містять - що зрозуміла і що довела Л. Блок - прямі свідчення про балетах Дидло, у до-уапц належать в молодості Федір Товстої брав уроки танцю. Це останнє відкриття для історії балету сенсаційно: адже не було ніяких зримих слідів спокуса-ства Дидло. Лише пушкінські слова, державинские вірші, так маловразуми-тельна проза мемуаристів - ось все, що



залишилося від блискучої, неповторимої епохи. Відкриття Л. Блок дозволяє побачити її. Хоча б краєчком ока, хоча б через вузьку щілину, хоча б непрямим, обхідним, опосередкованим шляхом, за допомогою своєрідних графічних спогадів. І все-таки конкретне уявлення про танці і про танцівника Дидло у нас вже є, і одним білою плямою на карті балетної історії стало менше.

Ще раз повторимо: зримий або видовищний компонент балету Л. Блок сприймала з винятковою гостротою і до зримим результатами прагнула звести роботу історика балету. Історичне минуле для неї предметно, осягаємо, представимо; минуле - це костюм, фарба, лінія, жест.

Так само розуміли минуле живописці «Світу мистецтва», і Л. Блок поблизука їм за духом. Те, що неявственно, - несуттєво для неї, що не має проліка - не має сенсу. Сприйняття Л. Блок пластично (тому їй так до риг-балет), а її мислення можна назвати візуальним. Це особливість професії, особливість людини театру, але це і світоглядна особливість, що відрізняє, до речі сказати, театрознавця Любов Блок від ритмічно-музично мислячого поета Олександра Блоку. Поет Блок слухав музику історії, а театрознавець Блок розглядала видовище історії, галерею історичних картин, череду осліпительних історичних бачень. У свідомості Л. Блок не відділені театр і танець, танець і картина. Адже саме Л. Блок встановила тісні зв'язки між спектаклями балетмейстерів минулого і живописом старих майстрів, адже іменале Л. Блок знаходила у музеях те, що шукали і продовжують шукати в архівах. Але музику як свідоцтво, як матеріал вона приваблювала порівняно рідко (хоча професійно знала її). Звучання мазурки Олександр Блок зробив лейтмотивом «Відплати», своєї головної поеми. Лейтмотив головної книги Л. Блок не звук, але знак, знак виворотності, виявлений нею в минулих століттях і в новому часу, знак класичного танцю.

Класичний танець був пристрасною Л. Блок і становив основний предмет її мистецтвознавчих занять. Про класичному танці вона знала все, більше ніж будь хто в її час, більше, ніж багато ще й зараз. Знання в цій області у неї були всеосяжні, енциклопедичні. Професійну компетентність, досить специфічну і, як правило, є надбанням самих професіоналів, танцівниць і танцівників, Л. Блок придбала в вагановском класі, протягом тривалого часу спостерігаючи її уроки і допомагаючи А. Я. Ваганової в написанні книги «Основи класичного танцю» (про це упоминалось в перших виданнях книги). А історичну компетентність Л. Блок придбала самостійно, здебільшого - шляхом власних розвідки-ний, які значно розширили поле відомого і звузили коло не вирішених проблем; сама Л. Блок, до речі сказати, позначила ці залишилися після неї проблеми. В результаті стало

можливим створити капітальний систематичної -чеський курс, показати передісторію класичного танцю в античності і середніх століть, простежити його еволюцію протягом останніх століть, тобто описати не окремі віхи, але безперервний процес, процес розвитку класика-ного танцю в його genesis та подальших метаморфози. Праця цей, скромно названий «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю», - ен-циклопедія балету, мистецтвознавчій епос. Еволюційну теорію Л. Блок поширює і на балет. Вона використовує методику театроведческих рекон-сю. Описана послідовність тих стилістичних та технічних форм, які класичний танець брав під дією внутрішніх сил саморозвитку і під впливом оточуючих змін. Описана життя танцю. Го-простіше кажучи, Л. Блок відповідає на хвилюючий питання: як танцювали тан-цовщики минулого, як вони розуміли рух, як інтерпретували клас-сический танець. Відповіді Л. Блок вражають своєю точністю, своєю доказів-діяльністю, своєю аргументацією, тим враженням неоспоримости, що вони несуть. Це і справді прозріння, засновані на логіці і на докумен-тах. Бездоганна логіка і скрупульозний (часом скрупулезнейший) аналіз іс-точників дають можливість Л. Блок відтворити картини сценічного танцю віддалених епох зі всієї conceivable повнотою і так, як ніби сам автор уваги-ня і мало не з записною книжкою в руках спостерігав танцівників, зі-временников Мольєра і Бомарше, Пушкіна, Чайковського і Глазунова. Три століття класичного танцю спливають з товщі невідомого, з непроникною імлі. Адже це лише частина протяжного дослідження, задуманого і ви-полненого однією людиною.

І все це - лише емпіричний рівень книги, її нижній поверх, її мате-риальна основа. А є й інший рівень, інша якість, інша науковість. Книга про техніки танцю теоретична, як і все, що вийшло з під пера Л. Блок, перед нами трактат у формі історичного дослідження - іншими словами, трактат сучасний, не що виявляє себе відкрито, як у часи Але-верра або Феєрверків, трактат оповідного, а не декларативний. Книга Л. Блок - «досвід систематизації», як сказано в підзаголовку, вчення про школах, як сказали б ми. Розробка проблеми шкіл, може бути, головний внесок Л. Блок у науку про класичному танці. Еволюція техніки досліджується нею в рамках класичних танцювальних шкіл, що, загалом, природно і не викликало б особливих емоцій, якби традиційне поняття школи Л. Блок не трактувала б настільки нетрадиційно, настільки искусствоведчески широко, так історично конкретно. Зазвичай під школою розумілася якась незмінна, замкнута, всі-гда рівна собі і обумовлена географічними факторами сутність, характе-ризована до того ж набором поверхневих ознак, почерпнутих з особливостей экзерсиса. Так, скажімо, паризька танцівниця часів роман-

тизма являла собою ту же французьку школу, що і паризький танцовщик епохи рококо. Танцівники з Мілана, природно, належали до іта-льянської школі. У перших - провисаючі лікті, другі підтискають нога в стрибках. Ось, власне, набір розхожих, «обивательських», як сказала сама Л. Блок, відомостей про школах, що мають попит не тільки в критиці, але і в класі. Л. Блок показала, що справа йде набагато складніше: національні школи не нерухомі і традиційний національний стереотип може мінатися під дією інтернаціональних віянь, загальноєвропейського стилю і навіть (хоча і в значно меншій мірі, звичайно) пануючих побутових мод. Тому в класифікації Л. Блок не одна, а кілька французьких шкіл, є також перша, друга і третя російська школа. І тому в концепції Л. Блок визначальну роль грає стиль - найважливіший компонент історії танцю. Ренесансу та бароко, Директорія й ампір - цими поняттями про-значаються віхи, в цих поняттях виражається духовно-естетична сутність епох. Введення категорії стилю в вивчення класичного танцю минулих століть - це принципова новизна, відкриття Л. Блок, значення якої може бути повною мірою оцінено, якщо згадати, що в 30-х роках, коли задумувалась книга Л. Блок, в роботах істориків балетного театру панували вульгар-але-соціологічні схеми док, що виключали категорію стилю, як і взагалі будь-який професійний, будь-який естетичний підхід, умаляючи в балеті мистецтво. Книга Л. Блок спрямована проти подібних схем. Вона написана в очевидною полеміці з вульгарним соціологізмом. Вона повертає мистецтвознавства його методику і його річ. І вона сама - художня по своєму яскравому відчуттю танцювальної майстерності, за своїм гострого відчуттю руху, ритму, малюнка і пози. По своєму неповторному почуттю класики, класичного танцю.

І нарешті, за своїм відчуттю акторської індивідуальності, артистичного таланту, по своєму розумінню ролі артиста-творця. Це останнє про-стоятельство видається далеко не мало важливий. Історія балету, яку пише Л. Блок, є історія особистостей, так чи інакше обогачавших класиче-ський танець. Безіменній історії Л. Блок не визнає. Абстрактних історично-ських формул не сприймає. У книзі, як, втім, і в статтях, проявився її дар мистецтвознавця-портретиста. Але статті писалися по живих вражень, а в книзі - світ минулого, майже казковий світ легенд. І тим не менш спокуса-ність Л. Блок така, що образи легендарних артистів, не втрачаючи магіче-го halo, постають у конкретних особливості своєї майстерності, підлозі-сподіваються детальну професійну характеристику, знаходять неповторний Я

чітко прокреслений силует. Ми з точністю можемо судити про те, що кожен з них приніс у мистецтво балету.

В результаті яка жива, яка динамічна картина відкривається нам! Книга Л. Блок руйнує стійкий забобон, згідно з яким класика-чеський танець, починаючи з певної пори, - це застигла, раз назавжди кристалізована система. Образ застиглому часу не випадково так часто виникає в зв'язку з цим. Л. Блок демонструє, що справа зовсім не так, що у кожній епохи - своя класика, свій спосіб інтерпретувати класический танець. Є класика Марії Тальони і класика Маріуса Петипа, є класика фокинського часу і класика вагановських учениць. Класика в уявленнях Л. Блок історична.

Та є в класиці надвременної або позачасовий сенс - про що не втомлюється нагадувати Л. Блок, про що вона в різних варіаціях пише.

Книга Л. Блок належить до числа небагатьох дуже балетних книг. Іс-кушение назвати її хореографічною. В ній є рух і є композиція, є чіткий план, а саме це - найважливіші компоненти балету, основа основ жанру. Книга Л. Блок - композиційний шедевр. Вона побудована майстерно, дуже логічно і дуже легко. Величезний, протяжний в часі історично-східний матеріал згруповано в трьох великих розділах. Хаос історії подолана і підпорядкований суворій і архітектонічній думці. У повному блиску виявився тут конструктивний дар Л. Блок, майстерного будівельника мистецтвознавчих композицій. Недарма вона так цінувала конструктивну природу класичного танцю, недарма з таким захопленням описувала - в цій книзі та в спеціальних статтях - вагановський клас, конструктивно виконаний, композиційно ясний.

Для свого часу ця книга - те ж, що «Книга тріумфу» Волинська -го - для свого. І як у Волинського узагальнений досвід петербурзького балету 900-х і 10-х років, так і Л. Блок спирається на досвід ленінградського балету наступних двох десятиліть. У широкому сенсі їх театроведческие позиції, їх вгляди на балетний театр дуже близькі, але при цьому яка різниця у стилі думки і мови і, більш того, які безсумнівні відмінності в самих поданнях про художньому і навіть прекрасному. «Книга ликований» метафорична вже у своєму заголовку, метафоричний весь її дію, і сам класичний танець трактується Волинським як одна велика метафора і як система метафор малих. Звичайно ж, метафоричність книги Волинського, як і ув'язнений у ній пророчий ентузіазм, сягають представленням символістської поезії і, особливо, символістського театру 10-х років, з яким Волинський був тісно пов'язаний. Книга ж Л. Блок технологічна зі свого предмету, за своїм пафосом і навіть частково по своїй мові. Її очевидна завдання - вигнання символізму зі сфери балетної думки. Історія і теорія танцю будуються на строго позитивних засадах. Ніякої гри інтуїції, ніяких загроз поетичних мрій, тим

більше ніякого профе-тичного (пророчого) захвату. Робота Л. Блок - аналіз, а не пророцтво, неупереджений аналіз класичного танцю в його реальний зміст, в його дійсного істоті. Інакше кажучи, робота Л. Блок - раціоналістична. Це, можливо, зразок мистецтвознавчого раціоналізму 20-х років, торжество раціональних методів у вивченні поетичних феноменів і форм, тріумф раціональної техніки в дослідженні техніки пластично-музичній. Це ще і приклад того, як з точного знання минулого народжуються безпомилкові прогнози. Праця Л. Блок завершують суж установи про симфонічному танці. У прикінцевих рядках моделюється зі-тимчасовий балет. Такі, втім, теоретичні підсумки всього, що Л. Блок пі-сала. У книзі «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю» фактич-порівняно багато місця віддано творчості Дидло, одного з творців російської школи балету. Не задовольняючись цим, Л. Блок вирішила написати велику ра-боту, спеціально присвячену Шарлю Дидло, і збереглися фрагменти дозволяють судити про те, скільки таланту і душевних сил вона вклала в цю справу. Паралельно, тобто в кінці 30-х років, Л. Блок збирала матеріали про Вігано - знаменитому міланському балетмейстера, про який було мало що з-вестно, крім того, що ним захоплювався Стендаль, і про постановщиках «Жізелі». Нарешті, в архіві Л. Блок виявлений видавничий договір на книгу (в співав-торстве з Ю. Слонимским) про драматургію балету. Інакше кажучи, почавши з вивчення-ня техніки танцю і виконавського мистецтва, Л. Блок поступово перем-чала свій інтерес у бік балетмейстерського мистецтва. Це абсолютно природний шлях і для простого любителя балету і для вченого-балетоведа. Таким шляхом розвивався і сам балет (танцівник-віртуоз історично предше-сприяє балетмейстеру-режисерові). На жаль, багатьом задумам Л. Блок не судилося здійснитися.

Найбільше Л. Блок любила романтичний французький балет і клас-сический танець петербурзької - лєнінградської школи. Ці дві теми з нею завжди, це два постійних об'єкта її роздумів. Про Марії Тальони вона пише кілька разів, а про танці петербурзьких - лєнінградських майстрів пише завжди: в книзі, листах та щоденниках, в рецензіях і літературно-критичних портретах. І, по суті, всі її роботи, взяті в цілому (як це дозволяє побачити даний збірник наукових статей), є збірний, груповий і багатофігурний портрет петербурзької - лєнінградської школи. Цю школу Л. Блок ставила вище інших, вважала спадкоємицею великих національних шкіл, законним представником класичного балетного театру. Вся істина і вся краса класичного танцю Л. Блок зосереджені в мистецтві, в системі викладання і в самій системі художнього мышле-ня петербурзьких і лєнінградських майстрів. На її думку, лише в Кіров-ську - колишньому Маріїнському - театрі

і лише в хореографічному училищі на вулиці Архітектора Росії посправжньому знають, що таке балет. Саме тут розуміють, що класичний танець виразний сам по собі і що він не потреба-ється сторонніх або зовнішніх красу. Майбутнє балету Л. Блок пов'язувала з долею ленінградської школи.

І всі свої знання, весь свій талант вона віддає захист того, що вважає художньої ідеологією ленінградської школи. Вона зовсім не ломиться в криту двері. Вона розуміє, як багато у неї опонентів. Вона віддає собі від-чет в тому, що балетний театр 20-30-х років перебуває на роздоріжжі і може піти по неправдивому, навіть згубному шляху. І, може бути, тому, всупереч так само здоровому глузду і всякої тактичної мудрості всупереч, вона висуває не тільки не компромісну, але, навпаки, максималістську естетичну про-граму. Вона відстоює класичний танець у такій чистоті, яку рідко побачиш на сцені і яку може продемонструвати лише класний урок. Ми не перебільшуємо: сама Л. Блок написала про це у статті «Урок Вагано-вої», статті чудовою, унікальною в літературі про балеті. Ця стаття - перший і, вочевидь, поки єдиний досвід художньо-критичного освітлення екзерсиса. Л. Блок пише рецензію на класний урок, більш того, вона створює ще один мистецтвознавчій портрет, в даному випадку - портрет класного уроку. Портретується не викладачка і не якась-небудь з її учениць, портретується образ танцю, що народжується в класі. Але якщо можна писати рецензії на екзерсис, то, стало бути, можна перетворювати екзерсис в спектакль. Л. Блок зрозуміла це раніше інших, раніше, ніж це зрозуміли балет-мейстери, артисти і мистецтвознавці. Стаття її - передбачення балетів, що виникли вже після війни. Перший спектакль такого роду - знамениті на весь світ «Етюд» - був поставлений Гарольдом Ландером в Копенгагені в 1950 році. Широко відомий у нас і за кордоном «Клас-концерт», поставлений Асафом Мессерером у Великому театрі в 1962 році, - ще один зразок спектаклю-уроку. Думається, що навіть настільки прискіплива Любов Дмитрівна прийняла б цей балетний жанр без застережень.

Застереження викликала у неї сценічна реальність 20-30-х років, розруха в головах деяких теоретиків, практиків і навіть вагановських учениць (на цю тему вона висловлювалася безліч разів, стаття «Образ в балеті», може бути, самий откровенний її відгук). І хоча Л. Блок була людиною театру, чудово зна-ла, що тільки на сцені артисти розкриваються у всій повноті, і що тільки спектакль дає повноцінне буття балету, і що артистові як повітря необхідна роль, невблаганна логіка власних вимог - любов до чистої класики - нерідко призводила Л. Блок в опозицію до ролі, до вистави на сцені взагалі, що робило її існування не тільки як критика, але і як глядача, як балетомана

досить драматичним.

Але в послідовності їй відмовити не можна, послідовної Л. Блок залишалася завжди, бо у неї була точка зору, вихідна модель, ясна перед-уявлення про ідеальну танцівниці і про ідеальному танці. Це подання Л. Блок описала в точних прекрасних словах. Воно присутній і в її рецензи-ях і в її історичних роботах. Воно, а не примха і не випадковий каприз, визначає її ставлення до артистові, спектаклю або ж напрямку в балеті.

Еклектична, непринципова оцінка для неї неможлива, художня безідейність їй абсолютно чужа. І як же крута буває ця жінка, сама колишня актриса. Зате скільки розуму в її хвалу і скільки прозрінь в її замальовках ак-теров! Так, це художня критика, а не компліменти марнотратного ба-летомана. І з яким знанням справи рецензує Л. Блок спектаклі, побудовані на конкретному історичному матеріалі! І яку точність в деталях Л. Блок тре-бут від постановників, акторів, художників, навіть від театральних кравців! Ось вони, вимоги історичного реалізму, справжнього, а не отстаиваемого на словах. Ось вона, правда в рецензіях і правда в балеті.

Критики такого стилю, такого масштабу, такої гостроти з'являються в драматичні, але і блискучі періоди в історії балетного театру. Балетного театру, клонящомуся до занепаду, вони страшні, як дзеркало-помираючому біль-ному. Балетного театру, який переживає підйом, вони абсолютно необхідність-діми. Тому роль Л. Блок в житті лєнінградського балету 30-х років, не дуже помітна з боку, була дуже істотна, що ми тепер (зібравши написаний нею) добре розуміємо.

Вона втілювала собою відповідальне ставлення до речі, відповідальне ставлення до критичного ремеслу.

Успеціальному значенні Л. Блок була критиком нової формації, нового типу: вона спиралася не на скороминуше враження, але на непорушний закон, на усвідомлення, на аналіз. Строго кажучи, тільки таку критику можна назвати інтелектуальної. Інтелектуальне зміст класичного танцю і його стійких форм (варіації, па-де-де Л). Блок цінувала вище всього. Вона була переконана в тому, що воно ще недостатньо розкрито. І вона вважала, що в кінцевому рахунку в мистецтві балету вирішує педагогічний і творчий інтелект - інтелект Тальони, інтелект Ваганової, інтелект майбутньої, ще безіменній артистки. Краща після Волинського представниця лєнінградської балетної школи критики, Л. Блок віртуозно оперувала фор-ненормальними і естетичними компонентами танцю, уникаючи психологізації і чи-тературних

красот. У рядках і на сторінках Л. Блок відображена кришталева форма балетних вражень, танець як такої, прекрасний класичний та-нарешту. Але цей танець широко розуміється - як носій високих і воодушевляючих узагальнень, як носій сенсу насамперед. Балетної нісенітниці Л. Блок не зазнавала.

Не терпіла вона зарозумілого цехового невігластва, сірості, убогості, темряви, а найбільше - міщанства.

Самі лайливі слова в устах Л. Блок - слова «надто пересічний», «обыватель». Вона вживає їх в різному контексті. «Обывательська» непрофесіональна книга С. Худекова, чотири томна дилетанта «Історія танцю». «Обывательські» формули академічної правильності і загальні поняття про красу, прийняті в довагановском класі. «Обывательська» грація, «обывательская» миловидність. Л. Блок з молодості зневажала обывательські суждення про мистецтво, обывательські смаки, обывательські погляди на життя. Це зближує її з Олександром Блоком. Різниця полягає лише в тому, що поет Блок уникав афішувати індивідуалізм, а актриса Басаргіна не боялася це робити. Багато в біографії Л. Блок дореволюційної пори, пори її бурхливої артистичної молодості, виглядає навмисним викликом буржуазно-обывательської середовищі, а не тільки безпосереднім вибухом природних, стихійних «дионисових» сил (про що так красиво пише у своїх спогадах актриса Валентина Верігіна, до кінця своїх днів віддана Л. Блок подруга). Однак з богомою Л. Блок зблизилася не на довгий термін, а її антимещанское бунтарство з роками прийняло зовсім інші форми. По суті, все, що писала Л. Блок, є заперечення обывательської околбалетной літератури. І головне для неї - навіть не пильність, не спостережливість, не прямота, головне - сама система думок і оцінок, сама поезія деякого віддалення від повсякденної театральної суєти, сама здатність за мінливими інтересами дня не забувати про вищі, неминучих інтересах мистецтва. Скажімо так: у неї була надзавдання. Саме надзавдання дозволила Л. Блок знайти в собі воістину надлюдські сили, в короткий термін оволодіти безмежним неосвоєним матеріалом, у такий короткий термін осмислити цей захоплюючий, але чужой матеріал, і перетворити його в текст, який став на рівень кращих зразків російської художньо-критичної прози.

В. Гасвський



## «ВИНИКНЕННЯ Й РОЗВИТОК ТЕХНІКИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ (ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ)»

### ПЕРЕДМОВА

Дорогою матері з вдячністю і любов'ю

...Я, може бути, богомольнее,  
Ніж інші, внемлю їй.  
Не хвалячи на дзвіниці  
Неискусных дзвонарів...  
Брюсов

Що є танець? РЄ є радість преве-ликая.  
Антоніо Арена

У передмові автор повинен визначити свій предмет і поставити йому межі. Як визначити класичний танець, одне з найбільш спірних явищ в мистецтві, і зараз і в минулому? Ми не беремося цього зробити вичерпним чином. Ми можемо тільки кілька висвітлити наш предмет, так, щоб межі його позначилися то тут, то там. Ми постараємося вказати тільки основні ознаки, за якими ми можемо віднести яке-небудь явище до області, нас цікавить. Класичний танець - система художнього мислення, оформляю-ного виразність рухів, властивих танцювальним проявам чо-ло-століття на різних стадіях культури. У класичний танець ці рухи вхо-дят не в емпірично даній формі, а в абстрагированном до формули вигляді. Візьмемо, наприклад, стрибок. Ми знаємо безладне стрибання у танці

первісних народів, різні види стрибка національних танців, частково відображені в характерних танцях балету. Всі ці стрибки проделуються тими ж прийманнями, до яких вдається людина, коли йому потрібно в житті пе-репрыгнуть через перешкоду - корпус, участь рук, робота ніг аналогічні. Класичний танець схематизує стрибок, вичерпання всі його можливості діяльності. Ми можемо собі уявити: стрибок з однієї ноги на іншу ногу, з однієї ноги на дві, з двох ніг на одну з двох ніг на дві і, нарешті, стрибок на одній нозі - це все. Кожен з цих видів розроблений в класичному танці до геометрично чіткої схеми. Це схематизирование досягається, по-перше, тим, що стрибок вводиться в танець не безладним розбігом або не виникає раптово і випадково; стрибок готуються стрункою послідовно-діяльністю вводять па, для розбігу, і завжди супроводжується пліє на початку і кінці, що надає йому вже відому завершеність. Корпус утримується у вертикальному положенні; це дуже неприродно», інстинкт вимагає обрат-ного - стиснутися, зібратися; але цей прямий корпус продовжує пряму лінію ноги або двох ніг, залежно від стрибка. Вимога класики - щоб ми побачили ногу (ноги), на яку належить впасти, випрямленою, з опущений-ным носком, в повітрі, до моменту падіння. Це дає нам чітку пряму, ту ординату, за якою наше сприйняття вимірює і класифікує рух. Ми бачимо, коли в *jete* танцівник перекидається з ноги на ногу, залишається відкритим кут; в *assemble* цей кут закривається і зводиться до одній прямій, в яку злилися ноги на V позиції. У *сисоне* ця пряма знову двоїться при стрибку із двох ніг на одну. У *echarpe* той же ефект і знову змикання; в *субрессо* пряма двох одночасно прыгнувших ніг переходить в повітрі в дугу і знову при падінні випрямляється. Нарешті, *temps leve* - це повторення, підкреслення тієї прямий, на якій вже покоїться танці, стоячи на одній нозі.

Аналогічної схематизації піддалися всі танцювальні рухи: крок і біг, повороти корпусу і перебори ніг, притопывания на місці, властиві самому первісному танцю. Хаос рухів вже приведений в порядок в класика-ческом танці; нехай цей танець ще далекий від стадії музики, що повірила «алгеброй гармонію», наводячи порядок хаос музичних звуків: все ж система класики вже склала деякі ноти, з яких повинна скластися її гама. Наше ж спадщина класичного балетного репертуару укладає при-заходи геніальних інтуїтивних знахідок, де зміст танцювального спек-такля виражено засобами і прийомами саме цієї абстрактній «геометрії» класичного танцю, без всяких займаний у сусіда - драматичного спек-такля, тобто є у нас вже намітки і для судження про закони хореографічної композиції.

Класичний танець для проведення виразних форм був змушений не задовольнитися фізіологією руху людини; він дав їй не існую вживають

нормально можливості, які, однак, по шляху, наміченому розвитком форм тваринного світу. Плазуни приречені на єдину, завмерши-хотама, «выворотную другу позицію на глибокому пліє», як ми описали б будова їх кінцівок на танцювальному мовою. Вони пересуваються з великим незручністю. Ссавці чотириногі багатшими тим, що передні і задні кінцівки спрямовані по-різному, можуть своє полупліє міняти на велику пліє, можуть для деяких видів спиратися на полупальцы, то на всю стопу і т. д. Людська стійка на двох ногах вже і в нормальному своє становище багатшими можливостями різноманітних рухів, ніж у будь-якого іншого зоологічного виду. Класичний танець вичерпує всі ці можливості до кінця, застосовуючи виворотное положення ноги.

Ми могли б згадати ще про те, що виворотність не є прерогатива одного Європейського театрального класичного танцю. Як тільки ми маємо справу з розробленою танцювальною культурою -- виворотність в наявності.

Стародавні азіатські танцювальні театральні системи всі побудовані на висновків-ротности ніг. Але ми воліємо уникнути цього аргументу, виразна принципова постановка питання нам здається доказательней.

Фізіологію працюючої виворотно ноги дуже просто розібрати, звер-тившись до підручників біомеханіки, хоча б популярним, наприклад Н. Берн-штейна. Вона буде нам в такому вигляді. Мета виворотности - звільнити рух ноги в тазостегновому суглобі. У нормальному положенні руху ноги вельми обмежені його будовою. При відведенні ноги в бік бедрен-ва шийка стикається з краєм вертлужної западини, і подальший рух неможливо. При повороті ноги en dehors великий вертел відходить назад і з краєм вертлужної западини зіткнеться бічна плоска поверхня шийки стегнової, завдяки чому ногу можна відвести убік набагато вище, на  $90^\circ$  танавіть  $135^\circ$ .

Таким чином, виворотность збагачує виразність тіла нової площиною для вільного руху ноги - площиною фронтальній; нор-мальна її рухи вільні лише в сагітальній. Якщо ми згадаємо, що виворітна нога може крім того ще описувати великий конус, що має вершину в тазостегновому суглобі (рух grandronddejambe), може сво-вільно рухатися і в трансверсальной площині, якщо ногу утримувати на висо-ті  $90^\circ$  (вийняту вперед ногу провести через II позицію на арабеск), ми легко зрозуміємо, що завдяки виворотности танець опанував всіма мислимими для чоло-веческой машини механізмом ніг. Без виворотности здійсненна лише ні-чтожная частина цих рухів.

Щоб дати надійну опору для настільки інтенсивно працює ноги, корпус теж перебудовується на «неприродний» лад. Корпусу не надання послідовним довільно рухатися, гнутися, схилитися. Хребет весь час утримується в певному положенні за допомогою м'язів спини, особливо-але відчутних і

керованих в області крижів. Ця «схваченность» корпусу дає йому вид організованості, готовність до руху, проникнутість цілі-спрямованістю і волею. Так само «схоплений» корпус всякої античної статуї від архаїчних до пізніших елліністичних. Цю ж «схваченность» предписують серйозні школи пластичного танцю, хоча б школа Кальмейер в Берліні. Словом, цей організований корпус - приналежність не однієї класики, а виступає з очевидністю у всякому опрацьованій до максимальної виразності тілі. Особлива структура, що додавала кістяка руки, є наслідок перебудовуваного для танцю всього скелета в цілому. При такій спині, при такому положенні стегна, коліна, ступні руки не можуть зберігати свою життєву анатомію, вони здаються чужими, мертвими, прив'язаними, що ми ї спостерігаємо, на жаль-визначень, дуже часто у погано вивчених або бездарних танцівників і танцювиц.

Обмовимося зараз же, що руки - найменш залучена в органічну перебудову частина скелета: неминучість логічної побудови закінчується лопатками - руки вільні встати так чи інакше. Це пояснює нам, чому вони могли бути так бездарно вялі часом (наприклад, 60-е роки XIX століття). Це відкриває широке поле для творчості: руки - найбільш «говорящая» частина тіла - вільні, лише б вони знайшли своє, нехай зовсім нове відповідність з усім іншим кістяком класичного танцівника.

Є в класичному танці ще таку ж порушення природної фізіо-соціології руху людини - горезвісні пуанти, про яких критика не знала, що сказати в період недавнього гоніння на класику у часи так званого «ладовського загибуну». Так, вони цілком неприродні, цілком продукт відвлеченого мислення. Але якби в області звуку ми залишилися у властивих «природно» первісному людині інтервалах - кварталі, квінті і октаві, - ми не далеко пішли б і сучасна музика не існувало б. Проте нікого не дивує і не шокує, що в музику втрутився математичний розрахунок: до нових інтервалів, до всіх ступенів гами теоретики дійшли «не-природно» - суто умоглядними прийомами і математичними викладками. І сучасна темперированная гамма - все що завгодно, але тільки не «природне» для людини явище.

Класичний танець - аналогічний продукт багатовікового творчості: у ньому все неприродно з точки зору первісних танцювальних спонукань і все закономірно, якщо підійти до будови тіла умоглядно і задатися метою знайти всі його танцювальні можливості.

Так і пуанти. Це доведена до кінця думка - більше нічого: як ви-соко ні вставай на полупальцы, нога все ж утворює ламану лінію. Щоб отримати ту ж пряму, яку ми можемо мати у повітрі, у стрибку, - треба встати на пальці. Який простір для виразності дають пуанти, ми ще не знаємо, тому що якщо

за що і можна дорікнути балет попередніх епох, це не за те, що їм винайдені пуанти, а за те, що він не зрозумів їх, не мав там, де б вони прозвучали на весь голос.

Не знаємо, чи буде правильно зрозуміла наша точка зору, якщо ми не оговорим, що всі наші міркування відносяться до класики, абстрактній від тих її втілень, які ми можемо бачити зараз в театрі. Навіть не кожен урок дає нам чистий і правильний вигляд класики. Балетний ж спектакль завжди пофарбований певним моментом, на класичний танець навішені стільки брязкалець - костюми, драматичне дію, «лірика», «кокетство», -рою дуже дешеві, він так поданий крізь особистість балетмейстера, забарвлення епо-хі, так заплутаний, що до класики відносять суцільно і поруч те, що притаманне лише цього спектаклю або даному балетмейстеру. На уроці можна розглянути класику краще, та й то не завжди, повторюємо, - Наприклад, жеманною манеру тримати кисть руки з салонно відстовбурченими «пальчиками» багато хто вважає за «що ні на є класичну», так як бачать її у представниць танцю, про яких ходить слава за патентованих класичек. А так як ця манера, Дійсно, з душком черстої старомодності і зненавидіти її неважко, що відвернулися від неї думають, що відвертаються і від самої класики. Ми вже зазначали, як руки вільні, тимчасовий вигляд їх не мав би затемнювати суті справи.

Ми вже говоримо про класики як про певній системі, знання про які рої повинно скластися з різноманітних спостережень і багатьох зіставлень, як всяке загальне поняття. І перш за все, звичайно, необхідно знання про гені-зіс явища. Це змусило нас переглянути велику літературу про танці у пошуках за такий зведенням розвитку танцювальної техніки.

Вся ця область - техніка танцю - ще чекає свого дослідника, ко-який намалював б картину її розвитку, послідовність нашарувань, гені-зіс кожного па. Ми намагалися, хоча б частково, розібратися в цих питаннях, і поступово вималювалася можливість намітити походження сучасного класичного танцю, його довгий, послідовний, професійне зростання. Ніяк не претендуючи дати повну науково розроблену історію класичного танцю - це питання багатьох років і багатьох сполучених зусиль, - ми вважаємо тим не менш своєчасним поділитися тими фактами, які нам здаються віхами для цієї майбутньої історії і для яких, може бути, нам і далася в руки деяка сполучна нитку.

До історії танцю цілком застосовні слова Дюме-ріля про історію середньовічного театру: «Події йдуть одне за іншим, але не послідовно-впливові» («Les faits s'y succedent plutot qu'ils ne se suivent»). У того, у іншого-ів торики ви знайдете безліч розрізнених фактів; ось, здається, зав'язується

якась нитку. Але зараз же автор кидає тему і переходить, вірніше, перескакує до іншої.

Треба зовсім не знати, що таке класичний танець, не бачити, що це крім усього продукт величезного професійного праці, щоб приписати його створення придворним сфер, як не раз були схильні це робити за-за останні роки деякі з наших дослідників. Ні, треба дивитися далі і глибше.

Професійний танець ми знайдемо і в ті століття, коли мистецтва ще зливалися з ремеслами, коли живописець вважав себе таким же ремісником як золотих справ майстер, архітектор був безыменним будівельником, музикант сам міг виготовити свій інструмент. Професійний працю лежить в основі класичного танцю, але чомусь ми досі зовсім не цікавилися тим, як росла і міцніла ця своя, професійна, цехова техніка, як вироблявся все більш і більш великий матеріал виразних засобів. Автора даного дослідження і цікавить виключно шлях і зростання цієї професійної техніки. Анекдотична сторона історії танцю, найбільш популярна у всіх істориків, на жаль, іноді й у радянських, залишається у нас абсолютно осторонь. Навіть театральну бік, спектакль, ми беремо лише остілки, оскільки це допомагає досягнення нашої мети: відшукати [шлях розвитку] класичного танцю по прямій лінії, від професіонала до професіонала, від наших днів наскільки можливо далі в глиб століть.

Всі провідні викладачі лєнінградської школи: А. Я. Ваганова, В. І.

Пономарьов, Б. В. Шавров - вчилися у Легата, у Фокіна - учнів прапора-того нашого танцівника і вчителі Х. П. Йогансона. Йогансон навчався у Бурнонвиля, Бурнонвиль у Огюста Вєстриса, Огюст у свого батька Гаэтана Вєстриса, Гаэтан Вєстрис у Пекура, Пекур у Бошана - і крапка. А ми дійшли всього до середини ХVІІ століття. І вже починається анонімність професійній преємності. Так що безсмертний питання р-жі Простакової: «Так перший-то кравець у кого навчався?» - у нашій області залишається відкритим. Історики танцю проявляли вражаючу байдужість до нього. Навіть він ніби і не приходив їм у голову, незважаючи на те, що все, що ми знаємо про балетах початку ХVІІ століття, говорить про участь у них досвідчених професіоналів. Звідки ж вони всі взяли зі своєю готової, розробленої технікою? Звичайно, і вони мали попередників і вчилися у майстрів своєї справи. І ось цих попередників, зовсім не цікавили досі історії-рию танцю, і поставили ми в центр своїх пошуків. Заглиблюючись все далі і далі, ми можемо сподіватися хоча б до певної міри виявити основні етапи історії професіонала танцю до часів античності.

Цей погляд на історію навчає нас, що кожна епоха мала свій ком-плекс максимально віртуозних і виразних танців; носіями їх були в різні часи різні

що іменувалися професіонали, вигляд танцю змінювався. Але основа, на якій побудований такий професійний танець, завжди одна: виворотність і стрибки. Виворіт-ність - як анатомічна передумова для свободи віртуозного руху; стрибки - атавістическая першооснова першо-бытнього культового танцю, віртуозне виконання яких виділив перших «вмільців». Ці дві ознаки, прослідженні в історії професійних танцівників, довели нас від античності до XIX століття, до епохи, коли склався наш сучасний класичний танець. Але історія ж навчає нас, що професійний танець ніколи не залишався однаковим, рівним самому собі довгий проміжок часу; вічно в розвитку, в еволюції, він налічує і чіткі поділу, виразні етапи, пов'язані з народженням нової ідеології, з новою епохою в мистецтві. Всякий яскравий період в театрі, кожен яскравий талант приносять свій танець. Ми не говоримо про забарвлення виконання. Ми говоримо про технічні прийоми, про свій професійний, новий мову, побудований на тих же засадах класичної грамоти, але для попередника гудячий великий ересю. Так само і класика.

Дивно слухати в наш час, при так посиленій, всебічному по-ниманні історії мистецтва-міркування про те, що танець зробив «колоссаль-ві» успіхи за сто років, що ми пішли далеко вперед, і подібні речі. А такі міркування не тільки здаються природними самим артистам, до них охоче вдаються і солідні критики. Точно дідок Плещеев (автор популярної книги «Наш балет»), який в 1899 році стверджує, що, якщо б його сучас-менниці Леньяні, Лимида, Дель-Ера і Корнальба танцювали одночасно з Тальони, імена їх красувалися б на сторінках історії балету поруч з Таль-вони, бо далі хореографічне мистецтво з розвитку техніки йти не може».

Такі думки неісторичні і необачні. По-перше, історія зберігається-наповнює імена лише тих художників, які з дуже великою яскравістю вносять у мистецтво абсолютно індивідуальну свою ноту. По-друге, кожен, кому доводилося хоча б поверхово стосуватися старих мемуарів або журналів, знає: немає такої епохи, такого десятиліття, яке не вважав би, що «далі хореографічне мистецтво з розвитку техніки йти не може», чим саме в той час.

Вже одне це може вилікувати від бажання порівнювати і встановлювати рекорди. А якщо підійти до питання серйозніше - можна взяти приклад з історії образотворчих мистецтв, де вже давно відмовилися від думки встановлювати ієрархію між художниками різних епох. Прюньєр волає, щоб цей приклад наслідували й історики музики: «Ніколи не досить повторювати: в мистецтві немає прогресу. Це давно вже встановлено для образотворчого іс-кусства, але безліч музикантів уявляє, що поліфонія XV століття - стадія більш низька у тій еволюції, яка підняла музику до вершин клас-сического мистецтва».

Насправді кожна епоха мистецтва досягає кульми-нації, і потім починається її виродження. «Не можна встановити ніякої ієрархії між Жоскеном, Палестриной, Ласо, Монтеверді, Бахом, Моцартом, так же, як між Ван-Ейком, Боттічеллі, Вінчі, Рафаелем, Дюрером, Тіціаном, Греко, Рембрандтом»...

Кожна епоха мистецтва непорівнянна з якою щось інше; всяка епоха шукає в мистецтві свого і зовсім своїми специфічними засобами. Те, що в середні століття було верхи мистецтва, викликало глузування в посліду-наступні епохи, хоча б у академіків кінця XVII століття. Але і ці академіки стали об'єктом насмішок при народженні імпресіонізму, а середні століття і зрозумілі і emblazoned.

Те, що в танці здається верхи техніки в 1899 році, змусило б в жах, а не привело в захват глядача епохи Тальони. Груба, в сорок кінських сил, хвацька віртуозна манера і за танець не була б визнана. Цих танцівниць відправили б на балаган. Що ж стосується сучасних віртуозок - їх-то просто вже відправили б у приготівительний клас - без виворотності, без абсолютної правильності, надійності і стабільності не можна було з'являтися на сцені. Нехай робилося менше, але робилося добре. У наших танцівників і танцівниць в моді темпи, кількісні рекорди, які, звичайно, зазначувалися - шість-сім турів на пальцях. Але танець неправильний і розпатланий-ний. Що ж, виходить, тепер танцюють гірше? Ні, значить, тепер танцюють зовсім по-іншому: не гірше, але і зовсім не краще. Зараз потрібен такий танець, він б'є по нервах спортивно налаштованої публіки, це танець своєї епохи у часи Тальони був свій, звернений до абсолютно іншого залу для глядачів.

Ми не будемо хвалитися, як той же Плещеев: «Перш глядача подку-попадали в балеті переважно краса і грація танцівниці, а нині требов-ня зросли і необхідна ще важка техніка».

Техніка завжди була «важким», тільки вона була спрямована на разів-ве. Іноді вона випирає, часом артистичне чуття вважає своїм обов'язком і найпершим завданням приховувати техніку. «Зросли вимоги, раз глядач брав на чолі з Плещеевым і з задоволенням голий акробатизм «тридцяти двох фуєте», порівняно з часом Тальони, що трохи не горбатої, зовсім без «краси і грації» у вузькому сенсі слова, але з бездоганним зі-вершенством яка танцювала свої танці; а танці її були втіленням усіх першових прагнень романтизму, майже філософія, майже «платформа». Танці ж ці були «дуже складні» і з нашої точки зору; запропонуйте-ка навіть нашим першим танцівницям яке-небудь адажіо Тальони (яке треба виконати без підтримки і не хитаючись): довгі виймання ноги на II позицію, стоячи на полупальцях, завмирання в позі і т. п. Якщо робити такі речі, як робила Тальони не



здригнувшись, ніякої техніки не видно, одна легкість і непринужденність, але яка це головоломка для надійного апломбу! У виконанні ж турів на пальцях, звичайно, будь-яка корифейка наша заткне Тальони за пояс. Але чи краще вона танцює, ніж Тальони?

Ми не будемо говорити про те, як «поліпшувалася» техніка, ми будемо говорити-стверджувати про те, які етапи вона пройшла, постараємося визначити кульмінацію кожного етапу і його характерні риси.

Як ми побачимо, класичний танець склався і виробив основи своєї техніки у Франції, якій належало першість у галузі танцю починаючи з XVII до половини XIX століття. Класичний танець, як у всій Європі, так і в Росії, в цей час в повній залежності від французів-балетмейстерів, насаждавших його і у нас аж до початку XX століття. В перше десятиліття цього століття стан речей-бурхливо повернулося і вийшло зовсім інше співвідношення.

Дягилевские сезони російського балету в Парижі показали з 1909 року, що російська школа танцю не тільки виробилася в самостійну різновид класичного танцю, але за завершеності та артистизму перевищує всі нині існуючі школи, що світова першість відтепер належить їй. Вчителі та учні помінялися місцями.

Щоб легше розбиратися в історичній послідовності, зручно буває знайти певні етапи, нехай навіть іноді кілька схематичні. Тому ми вважаємо недаремним в допомога читачеві запропонувати ті схеми поділу історії французького танцю, які служили нам в роботі. Ми припускаємо, що читачеві відомо основне право кожного дослідника будувати собі в допомогу робочі гіпотези. В процесі роботи вони можуть від-пацу, видозмінитися або знайти собі підтвердження і тоді вже отримати за-кономерность теорії.

«Людському розуму мало однієї деталі: необхідні спершу систематичні узагальнення, тобто класифікація, поділ спільного; потім потрібні закони, тобто сформульовані співвідношення різних изучае-лин предметів і явищ; нарешті, необхідні гіпотези і теорії або той клас міркувань, за допомогою яких з одного або небагатьох припущень з'ясовується вся картина зокрема, у всьому їх різноманітті. Якщо ще ні разу-розвитку всіх або хоч більшої частини цих узагальнень - знання ще не наука, не сила, а рабство перед вивчаються. А тому не бійтеся узагальнень». Наука про танці та його історії ще дуже далека від можливості струнких, закономірних побудов. Ми все ще тільки збираємо факти. Тому. повторюємо, поки що ми пропонуємо лише гіпотези, але вважаємо їх зручними і в роботі і для розуміння всього процесу розвитку техніки танцю.

У першій таблиці ми даємо наш робочий, умовний розподіл французької школи танцю на чотири етапи. Під назвою Ф I старофранцузская школа ми

маємо на увазі той стан французької школи танцю, яке безпосередньо-безпосередньо передує французької революції і служить основним стрижнем і надалі, зазначаючи відповідні і далі зазначені зміни. Кульмінація цього етапу - танець Огюста Вестриса, його конденсована в одне поняття характеристика - «чуттєве чарівність».

## ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА

Ф I 1660 - 1795 Старофранцузская Вестрис Чуттєве чарівність

Ф II 1795 - 1827 Ампиризм Блазис Геометричність

Ф III 1827 - 1850 Тальонизм Т + Ф I + t II Артистичність, ін-тимність

Ф IV 1850 Сучасна Ф III ТА II Эпигонская змішаність

## ІТАЛІЙСЬКА ШКОЛА

### ІТАЛІЙОК

### АЯ ШКОЛА

#### II XVIII -

до 1837 Давньоіталійський Фоссано, Барбе-рина Sauteurs

III 1837 Новоитальянская Блазис Техніцизм

Другий етап - Ф II ампиризм - це доведений до крайньої межі видозміна, що французька школа зазнала в період революції; площею своєю воно знайшло в Блазисе, відмінна риса - геометричність.

Ф I продовжувала жити поряд з Ф II. Обидві ці різновиди лягли в основу танцю геніальної новаторши Тальони; вона і створила Ф III - тальонизм, основні риси якого артистичність і інтимність.

Ф IV - сучасний стан французької школи танцю, явище цілком епигонське, позбавлене самостійності.

Розвиток італійської наукової школи танцю в епоху Відродження ми в таблиці опускаємо, так як її досягнення цілком влилися і потонули в Ф I. Ми називаємо Та I, італійських школою, театральний італійський танець, який існував у XVIII столітті і який представляв суміш професійних-вих віртуозних традицій і французьких танцювальних форм. Танцівники цього періоду фігурують у Франції під назвою sauteurs (стрибуни), танцюють неправильно, але надзвичайно сильно.

I II, новоитальянської школою, ми називаємо школу, утворену в Мі-лані

Блазисом. Подальші подробиці про всіх цих різновидах чита-водій зустрине по ходу викладу.

Для російської школи нам служила велика детальна схематична таб-особи. Але вона побудована на дуже вузьких ознаки, які, щоправда, дуже допомогли в роботі, але все ж не мають достатньої історичної об'єктивно-сті. Тому більш детальної схематизації, ніж наше розподіл на розділи, ми не запропонуємо читачеві. Хронологічно наше поділ також довільно, але зручно: після XVIII століття діяльність Дидло і перша російська школа (1801-1831), наступний етап до приїзду Петипа (1831-1848), друга російська школа до вступу в трупу Чеккетти (1848-1888), верховенство впливу Чеккетти до «Шопенианы» (1888-1908) і від Фокіна до сучасності.

На закінчення кілька неминучих слів до читача - про формі нашої роботи. Ми ставимо собі дуже вузькі рамки: лише факти, які допомагають розкрити техніку професійного танцівника і відшукати цього танцівника в театрі який небудь епохи, знаходять тут своє місце. Ми припускаємо у читача не тільки знайомство з історією театру, вміння її пов'язати і з іншими галузями мистецтва і з соціальним життям епохи, ми припускаємо ще й знайомство з історією танцю в тому вигляді, в якому вона викладається в популярних Vuillier, De Menil, Худекова і т. д., - деяке знання форм і побутових і театральних танців. Якщо б ми поставили собі завданням пов'язати нашу тему з усіма явищами мистецтва і життя, з якими пов'язаний кожен окремий крок мистецтва, ми не могли б досить чітко відмежуватися у своїй темі і досить різко поставити акценти на ті факти, які вважаємо корисним висвітлити в дану хвилину. Нам здається важливим підкреслити, що історію класичного танцю слід шукати в історії професіонала танцю і в його історії техніки і що цю історію побудувати можливо.

Якби цього першого досвіду пощастило викликати інтерес до теми і будуть повідомлені нові факти, тоді накопичений матеріал можна буде влити в загальну історію театру і дати йому належне і повне тлумачення. Ми тільки прорубаєм просіки, експлуатація лісових багатств - попереду.

