

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

Кафедра хореографії

Жиров О. А., Пупко А. І.

**Становлення і розвиток хореографічного мистецтва
країн Західної Європи в епоху Відродження і Класицизму
(XV–XVIII ст.)**

Методичні рекомендації з організації самостійної роботи
студентів спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія)
з курсу «Історія хореографічного мистецтва»

Полтава – 2018

ББК 85.326
Ж73
УДК 792.8 (4–15) "14/17"

Рецензенти :

Островська К. В. – Заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури;

Мужикова І. М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Пупко А.І. Становлення і розвиток хореографічного мистецтва країн Західної Європи в епоху Відродження і Класицизму (XV–XVIII ст.) : метод. реком. / А.І. Пупко, О.А. Жиров. – Полтава, 2018. – 55 с.

У методичних рекомендаціях з позицій цілісного підходу проаналізовано хореографічну культуру як систему феноменів художньої культури з погляду їх ментального змісту та культурно-історичної типології; ґрунтовно вивчено історію появи перших викладачів, проаналізовано специфіку їхньої діяльності, встановлено їхню методику навчання танцям в епоху Відродження й Класицизму; схарактеризовано процес формування балету, а пізніше й хореографії як самостійного виду мистецтва; з'ясовано значення діяльності перших теоретиків та розвідок з хореографії; виявлено особливості балетного мистецтва в провідних європейських країнах у XV-XVIII ст.

УДК 792.8 (4–15) "14/17"

© Жиров О. А., Пупко А. І.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ	7
1.1. Загальна характеристика доби Відродження.....	7
1.2. Діяльність професійних учителів танців та роль перших трактатів у формуванні хореографічно-педагогічних систем.....	10
1.3. Значення діяльності Людовіка XIV та Королівської Академії танцю у розвитку хореографічної освіти доби Ренесансу	15
РОЗДІЛ 2. ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЇ ВИХОВАННЯ СУСПІЛЬСТВА ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН МИСТЕЦТВОМ ХОРЕОГРАФІЇ	20
2.1. Становлення та розвиток гуманістичної думки в хореографії епохи Відродження	20
2.2. Виникнення та розвиток балетного мистецтва в провідних європейських країнах у XV-XVIII ст.	24
2.3. Естетичні умови реалізації ідей Класицизму у танцювальному мистецтві	33
2.4. Значення творчості західноєвропейських балетмейстерів для розвитку форм бальних танців доби Класицизму	39
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Процеси глобалізації та євроінтеграції України, демократичні перетворення в соціально-політичному й економічному житті детермінують масштабні трансформації в сучасному культурно-освітньому просторі. У цьому контексті танець як явище культурно-дозвілєвої діяльності становить величезний інтерес, адже є формою суспільного життя, проявом ментальності та культурно-історичної спадщини.

Хореографічна культура, що утверджується як танцювально-образна модель входження особистості у світ художньої культури, потребує вивчення взаємозв'язку, взаємовпливу та взаємопроникнення різних видів хореографічного мистецтва, знання витоків та тенденцій розвитку вітчизняної та світової хореографії, встановлення місця бальної хореографії в загальній європейській хореографічній культурі. Звідси – актуальність дослідження становлення і розвитку танцювального мистецтва хореографічного мистецтва країн Західної Європи в епоху Відродження і Класицизму.

У мистецтвознавстві ХХ ст. до танцювальної культури вказаного вище періоду зверталися Ю. Бахрушин, О. Бочарникова тощо. Окремі аспекти походження, еволюції мистецтва танцю в межах культурологічного й мистецтвознавчого напрямів висвітлено в працях Л. Блока, В. Ванслова, В. Красовської, Т. Філановської, О. Захарова, Ю. Слонимського, С. Худекова, М. Васильєвої-Рождественської, Г. Добровольської, Т. Царєградської та ін.

Сьогодні питання функціонування хореографії як окремої галузі мистецтва епохи Відродження системно характеризують О. Фокіна («Хореографія в загальноосвітній школі як засіб гармонізації розвитку особистості», 2002 р.) та Ю. Гнесіна («Розвиток професійного танцю в Середні віки та епоху Відродження», 2002 р.). З-поміж тих науковців, які аналізують хореографічні першоджерела епохи Ренесансу, укажемо на американського педагога, ученого та видавця в галузі історії танцю К. Тетена, історика танців і фахівця з італійських танців XV–XVII ст. Б. Спарті, автора сучасного видання дванадцяти основних танцювальних трактатів XV ст.

Педагогічна думка епохи європейського Відродження є невід'ємною частиною всієї ренесансної ідеології. Цим фактом зумовлений значний обсяг історіографічного поля роботи, що містить значний спектр філософських, культурологічних, соціологічних, власне історичних і педагогічних досліджень.

Різноманітним соціокультурним аспектам європейського Ренесансу присвячено праці українських дослідників О. Александрової, В. Литвинова, Д. Наливайка, В. Нічик та ін., німецьких Я. Буркгардта, К. Бурдаха, Е. Кассирера тощо, італійських Б. Кроче, Дж. Джентіле, Е. Гарена й ін., англійських Д. Саймондса, У. Вудварда, американських Г. Барона й П. Крістеллера, російських М. Абрамсон, Л. Баткіна, Л. Брагіної, І. Голенищева-

Кутузова, О. Горфункеля, О. Кудрявцева, О. Лосева, Л. Немілова, Н. Рев'якіної, М. Петрова, М. Смиріна, С. Сказкіна, С. Стама та ін.

Загалом у світовій педагогіці однією з найдосліджуваних є гуманістична думка Італії XV ст. (Л. Брагіна, Е. Гарен, О. Кудрявцев, Н. Рев'якіна). Творчу спадщину гуманістів інших європейських країн висвітлювали В. Більшаков, Ж. Вормсер (М. Монтень); Ж.-К. Марголен, В. Меншиков (Еразм Роттердамський); В. Лоренцсон, О. Тарасова (Х. Л. Вівес); І. Осіновський, К. Уотсон (Т. Мор).

Окремі аспекти розвитку педагогічної думки цього періоду отримали розвиток в історико-педагогічних працях У. Бойда, Д. Боуена, М. Демкова, Ж. Г. Компейре, Г. Корнетова, Ф. Паульсена, К. Шмідта та ін., де репрезентовано вплив ренесансних гуманістів на становлення освітньо-виховної традиції західної цивілізації. Дослідники соціальних утопій XVI ст. В. Волгін, Л. Чиколіні, А. Штеклі засвідчують, що педагогічні ідеали епохи випереджали час, указуючи на той факт, що гармонійне виховання неможливе без гармонії соціальної. Учені В. Дятлов, С. Савіна, Л. Стерн, Г. Шлюсс розглянули виховну концепцію реформаторів у її співвідношенні з ідеями ренесансного гуманізму.

Фундаментальні проблеми методології хореографічної освіти досліджено в працях Н. Базарової, А. Бочарова, А. Ваганової, Є. Валукіна, В. Верховинця, Ю. Громова, Р. Захарова, А. Мессерера, В. Костровицької, А. Лопухова, О. Писарева, М. Тарасова, Т. Устинової, А. Ширяєва та ін. Різні аспекти інтерпретації хореографії у проблемно-теоретичній площині знаходимо в роботах Г. Березової, К. Василенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, О. Касьянової, А. Підлипської, С. Легкої, Т. Пуртової, Ю. Станішевського, Т. Ткаченко, В. Уральської, О. Чепалова та ін.

Науковому осмисленню розглядуваної проблеми сприяли дисертаційні праці українських, білоруських і російських учених, де проаналізовано проблеми гуманістичної антропології (Б. Бім-Бад, Н. Рев'якіна), виховання в англійському гуманізмі XVI ст. (Т. Руюткіна), теорії і практики фізичного виховання від античних часів до початку XIX ст. (Т. Лобачова), античної спадщини в європейському гуманізмі (Т. Чермантеєва).

Культурологічне, мистецьке й історіографічне реферування літератури з досліджуваної проблеми потверджують те, що аналіз особливостей становлення танцювального мистецтва XV–XVIII ст. має фрагментарний характер. Доцільним у цьому разі вважаємо звернення до історії появи перших танцмейстерів, опис їхньої діяльності, визначення того, як саме вони навчали танцям суспільство в епоху Відродження.

Комплексна характеристика історико-педагогічної літератури та наукових праць учених із проблеми, дає змогу стверджувати, що в сучасній науковій думці питання появи перших викладачів хореографії, самовизначення хореографії як окремого виду мистецтва в період Ренесансу, аналізу аспектів розвитку хореографії доби Класицизму окреслено

недостатньо чітко.

Таким чином, актуальність проблематики та недостатній рівень її дослідженості зумовили написання методичних рекомендацій «Становлення і розвиток хореографічного мистецтва країн Західної Європи в епоху Відродження і Класицизму (XV–XVIII ст.)».

Запропоновані методичні рекомендації можуть бути використані в подальшому вивченні проблем розвитку сучасної хореографічної культури; у теоретичних розробках, метою яких є удосконалення системи хореографічної і мистецької підготовки; у методології хореографічної освіти і теорії хореографічного мистецтва; при вивченні дисциплін «Світова художня культура», «Бальний танець та методика його викладання», «Мистецтво балетмейстера», «Історія хореографічного мистецтва»; при написанні курсових і дипломних робіт; у роботі учителів хореографії в навчально-виховному процесі сучасних загальноосвітніх і спеціалізованих навчальних закладів тощо.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ

1.1. Загальна характеристика доби Відродження

Проблема сенсу життя, світової історії, протистояння людини й суспільства актуальна на всіх етапах розвитку мистецтва. Прагнення відкрити зворотну сторону почуття, використовувати природне й антиприродне, знайти красу та свободу особистості – мета творчого пошуку. У будь-якому мистецтві добуток відокремлюють від творця, він починає існувати самостійно, несе в собі відбиток автора з комплексом його якостей, матеріалу, форм та ідей. У танці перероджується і перевтілюється саме тіло. Але танець найбільш сприйнятливий до мінливості форм, миттєвого імпровізаційного почуття, сприйняття музичних варіацій і почуттєвої розмаїтості.

Зазвичай пластичний образ пов'язують безпосередньо з художньою пластикою. І. Кант називає пластику «мистецтвом вираження ідей у почуттєвому спогляданні», в ієрархії мистецтв митець ставить її нижче словесності, музики, живопису. Танець невіддільно залежить від музичного матеріалу.

Танець – вид просторово-тимчасового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів та поз.

Ренесанс – період становлення буржуазного суспільства, період, коли послаблюються рамки середньовічного укладу, але обмежувальні умови капіталістичного суспільства ще не встигли виформуватися. Символом епохи Відродження, її найвищим злетом, безумовно, є мистецтво. Ніколи в історії, навіть у Стародавній Греції, мистецтво не мало такого всеосяжного значення. У мистецтві – передовсім – знаходив утілення новий гуманістичний світогляд. З інших особливостей мистецтва Ренесансу можна вказати на його світський (нецерковний) характер та активне застосування наукових досягнень.

В епоху Відродження танець стає способом суспільної розваги та спілкування. Наприкінці XVI ст. побутувала думка про те, що танець необхідний суспільству як засіб грайливого флірту, для демонстрації витонченості й чарівності дам та сили і вправності кавалерів. Бали влаштували з нагоди всіх значних подій, як загальних, так і приватних.

Невідома точна дата народження балету, як і прізвище якогось одного творця. Славу відкриття балету не можна приписати жодній країні. Мистецтво формувалося в суспільстві, на певній ступені його матеріального та духовного розвитку.

Сучасний музичний театр із його двома основними видами – оперою та балетом – виник в епоху Відродження, коли міська культура змінила

культуру феодальних маєтків, коли, за словами Фрідріха Енгельса, «королівська влада, спираючись на городян, зломила силу феодального дворянства і заснувала великі, по суті, засновані на національності монархії, в яких почали розвиватися сучасні європейські нації».

У Франції та інших країнах Європи риси нового танцювального мистецтва виокремлюються наприкінці XVI–XVII ст., тоді як в Італії розквіт починається ще в кінця XIV – початку XV ст. Тому впродовж XV–XVI ст. саме Італія була законодавицею танцювальної моди. У палацових залах італійських вельмож влаштовують театральні вистави на зразок інтермедій із піснями і танцями.

Відродження – епоха в історії культури і мистецтва, що уособлює початок переходу від феодалізму до капіталізму, охоплює XIV–XVII ст. Своєї класичної форми Відродження набуло в Західній Європі, насамперед в Італії, проте аналогічні процеси спостережено в Східній Європі та в Азії. У кожній країні такий тип культури мав свої особливості, пов'язані з її етнічними характеристиками, специфічними традиціями, впливом інших національних культур.

В основу культури доби Відродження (XIV–XVII ст.) покладено принцип гуманізму, утвердження гідності й краси справжньої людини, її розуму та волі, творчого потенціалу. Не менш важливу функцію в утвердженні ідей гуманізму зіграло мистецтво, зокрема, хореографічне. Гуманістична культура Відродження мала світський характер. Жагуча прага до пізнання реального світу і захоплення ним сприяли піднесенню науки, призвели до віддзеркалення в мистецтві найрізноманітніших сторін дійсності та передали величний пафос багатьом творінням художників і представникам танцювального мистецтва [5, с. 100].

Ми можемо підкреслити, що в італійському мистецтві епохи Відродження виокремлюють такі періоди:

- XIV ст. – Передвідродження (або Проторенесанс),
- XV ст. – раннє Відродження,
- Кінець XV–XVI ст. – високий Ренесанс,
- Кінець XVI – початок XVII ст. – пізнє Відродження.

Становлення ренесансної культури, батьківщиною якої була Італія, пов'язане з розформуванням феодальних і зародженням ранньокапіталістичних суспільних відносин. Соціальною базою Відродження було піднесення італійських вільних міст-комун, які завдяки розвою ремісничого виробництва та зручному географічному розташуванню активно долучалися до торгівлі між Європою і Сходом.

Флоренція, Генуя, Венеція та інші міста Італії стають для всієї Європи взірцем свободи та винахідливості. Народжується нове розуміння світу, зв'язків природи, суспільства і людини. Відбувається становлення нового типу особи – розкріпаченої індивідуальності, якій властиві почуття свободи, самоцінності й багатства внутрішнього світу.

Епоха Відродження мала потужне позитивне значення в історії світової культури. У мистецтві Відродження втілювався ідеал гармонійного і вільного людського буття, що живив його культуру [16, с. 78].

В епоху Відродження танець стає надзвичайно популярним. Якщо в попередні століття він був лише частиною релігійного культу чи загальних розваг, то в добу Відродження в суспільстві змінюється ставлення до танцю, виділяються нові функції хореографічного мистецтва.

Гріховність цього заняття, притаманна епісі Середньовіччя, за доби Відродження перетворюється на обов'язкову ознаку світського життя, танець стає однією з необхідних для вихованої й освіченої людини навичок, під впливом музики перетворюється на професійне мистецтво. За своїм характером епоха Відродження (або Ренесанс) є перехідною. З нею пов'язаний важливий перелом у культурному розвитку: кінець панування середньовічної культури і початок формування культури Нового часу.

Відомий учений Б. Р. Віппер визначив суть Відродження так: «Епоха Відродження, одна з найбільш цікавих і повноцінних епох в історії людства, це синонім особистої свободи, досконалості в мистецтві, краси в житті, гармонії фізичних і духовних якостей людини... Ренесанс був не стійкою і спокійною, а бурхливою і суперечливою епохою».

Італійські гуманісти XV ст. орієнтувалися на відродження античної культури, світоглядні та естетичні принципи якої були визнані ідеалом, гідним наслідування. В інших країнах такої орієнтації на античну спадщину могло не бути, але сутність процесу звільнення людини і затвердження сили, розумності, краси, свободи особистості, єдності людини і природи властиві всім культурам ренесансного типу [40, с. 236].

Домінуючою особливістю Відродження є цілісність і різнобічність у розумінні людини, життя й культури. Різде зростання авторитету мистецтва не призводило до його протиставлення науці та ремеслу, а усвідомлюється як рівноцінність і рівноправність різних форм людської діяльності. Особливість мистецтва Відродження також і в тому, що воно має яскраво виражений демократичний і реалістичний характер, у центрі якого – людина і природа. Красу, гармонію, витонченість розглядають як властивості дійсного світу.

Хореографія ступає на шлях самовизначення: мистецтво впорядковують, установлюють певні правила і норми, шліфують прийоми та структурні форми, відбувається остаточний поділ танців на народні (селянські) і придворні (дворянсько-феодальні). Останнє було пов'язано з поглибленням соціального розшарування суспільства та відмінностями між способом життя простих людей і знаті.

Таким чином, можна стверджувати, що хореографічна культура – це узагальнююче поняття в художній культурі для позначення поєднаних між собою термінів єдиним репрезентативним, емоційно-символічним, аудіовізуальним, ритмопластичним і семіотичним, формально-технічним і виражальними принципами існування, а саме: хореографія, або хореографічне

мистецтво, балет, танцювальне мистецтво. Як поняття хореографічна культура ширше, ніж термін хореографічне мистецтво і хореографія, тому що деякі форми, стилі танцю нині виходять за межі як загальної характеристики мистецтва взагалі, так і хореографії зокрема, головним чинником яких є художня форма і принцип. Дослідженнями і вивченням теорії, історії та художньої практики хореографічної культури займається мистецтвознавча наука – хореологія. Хореографічна культура також несе у собі загальні принципи зображально-виражальних чинників культури сценічної, пластичної, побутової. Серед її функцій хореографічної культури ми виділяємо пізнавальну, інформативну, комунікативну, регулятивну, інтегративну, аксіологічну, світоглядну, а також виховну.

1.2. Діяльність професійних учителів танців та роль перших трактатів у формуванні хореографічно-педагогічних систем

Епоха Відродження викликала розвиток наукових знань та різних видів мистецтв, прогрес у всіх галузях суспільної діяльності людей. Народилася філософія гуманізму – учення про людину як вінець природи. Ідеалом стає античність з її культом здорової, всебічно розвиненої людини.

Світські й церковні видовища підготували основу для зародження балету в епоху Відродження, з його інтересом до людської особистості, життєрадісним і всеосяжним утвердженням земного буття, прав людини на блага й радість цього буття. Балет зародився наприкінці XIV століття, і саме з того часу чітко простежуємо поступове становлення балету, кристалізація якого завершилася наприкінці XVI століття [24, с. 77].

Бали у Флоренції XV–XVI століть – зразок пишноти, мальовничості, винахідливості. Італійських учителів танців запрошували до різних країн світу. «Раніше професійні танцівники були мандрівними мімами й убогими жонглерами, а північно-італійський учитель танців посідав почесне становище», – пише Курт Сакс. Учитель був супутником принців, іноді – наперсником; на венеціанських весіллях, де існував звичай представляти наречену в мовчазному танці, міг виступати замість батька. Учителі епохи Відродження особливо були зацікавлені у створенні шкіл навчання танцю. І вже в XV столітті в Італії з'явилися спеціальні школи танців, міцно утверджувалася професія вчителя танців.

Танцмейстери епохи Відродження формували канонічні форми танців, які ретельно вивчали привілейовані верстви суспільства, теоретики-викладачі створювали свої танці, з опертям на народну творчість.

Опрацювання теоретичних основ хореографії відбувається на межі XIV–XV століть, коли вчитель танців, перший італійський теоретик танцювального мистецтва, Доменіко з П'яченци (за деякими джерелами – Доменіко да Феррара) з Північної Італії склав трактат «Про мистецтво танка і танцю». Цьому процесу значною мірою сприяли теоретичні відомості з

підручників («Про мистецтво танка і танцю», «Трактат про мистецтво танцю»), де було систематизовано рухи, здійснено спробу зафіксувати танцювальні композиції. Указаний вище трактат містить дві частини.

Першу частину присвячено танцю загалом, встановлено п'ять його елементів: міра, манера триматися, поділ майданчика, пам'ять і елевація (міра є основним принципом зв'язку швидких і повільних рухів у музиці; поділ майданчика – істотний для композиції групового танцю; пам'ять потрібна власне для створення танцю; манера триматися звільняє танець від нерухомих і застарілих форм; елевація розрахована на розвиток техніки танцю).

Друга частина трактату зорієнтована на встановлення категорії основних рухів. Рухи покласифіковано на два типи: штучні й природні. Природні рухи – простий і подвійний крок, шляхетна поза, оберт і напівоберт, уклін і стрибок. До штучних рухів зараховано удари ніг, стрибки зі змінами ніг. Наприкінці XV столітті при монарших дворах з'являються хореографічители танців. До їхніх обов'язків входили постановка святкових видовищ і навчання хореографії осіб обох статей. У придворних виставах брали участь виключно придворні дами і кавалери, які досягали іноді високого мистецтва. Основоположниками академічного танцю XVI століття вважають Фабрицію Карозо і Чезаре Негрі, які надали інформацію про класифікацію танців і правила їх виконання в роботах «Танцівник» і «Милості любові» [27, с. 278].

Виворітне положення ніг (ноги вивернуті від стегна назовні) стало нормою не лише для професійного танцю, але й побутового. Таке положення ніг тривалий час багато мистецтвознавців розглядали як неприродне.

Проте аналіз стану людського тіла в положенні стоячи на обох ногах дозволяє зробити висновок, що поява виворітного положення ніг у хореографії є закономірною. Поза ступень із розгорнутими назовні носками дає насамперед більшу площу опори, що так само підвищує стійкість. Таке положення ніг змушує також підтягувати корпус, випрямити коліна, отже, з'являється таке положення корпусу, яке ми називаємо правильним.

Якщо народні танці зберігають свій невимушений, грубуватий характер, то стиль придворних танців стає урочистим, розміреним, дещо манірним. Зазначений процес зумовлений кількома чинниками. Пишний і важкий одяг феодалів не дозволяв здійснювати, по-перше, енергійні, напружені рухи, різкі стрибки, тощо. По-друге, суворе регламентування манер, правил поведінки, танцювального етикету загалом призвели до вилучення з танцю пантомімних та імпровізаційних елементів.

Змінилася також техніка виконання: на зміну танцям із хороводною та лінійно-шеренговою композицією прийшли парні (дуетні) танці, базовані на складних рухах і позах, вони мали характер більш-менш відвертої любовної гри. Основою хореографічного малюнку танцю стала швидка зміна епізодів, що різнилися як за характером рухів, так і за кількістю учасників. Нагальна потреба регулювати танцювальний етикет стимулювала формування кадрів

професійних танцмейстерів.

Танці міцно увійшли в побут привілейованих класів: король Франції Людовік XIV був чудовим танцівником (виступав разом з професіоналом П'єром Бошаном), а за ним королева, і всі, хто прагнув наслідувати їх, училися танцювати [6, с. 154].

У XVII ст. балетний театр став поширеним явищем. Цей період цікавий лише тому, що в одному з різновидів балетного спектаклю того часу (придворному балеті з виходами) брали участь придворні, а не професійні артисти. Навчання хореографії було обов'язковою умовою виховання як хлопчиків, так і дівчаток привілейованих класів. Крім приватних учителів танців, почали з'являтися приватні пансіони, де навчання танців, музики, співу було системним і професійним.

Укажемо, що в епоху Відродження танцювальне мистецтво стало поряд з іншими видами мистецтва, не поступаючись їм ні в чому. Танець підлягає стилізації, систематизуванню, переходить від опису реальності до вираження думок, і далі – від придворної вистави до театрального танцю. З'являється і поступово утверджує свої позиції педагогіка хореографії, а також необхідність у вчителях хореографії, відкриваються величезні можливості людського тіла. Початком професійної танцювальної освіти загалом вважають середину XVII ст., коли Людовік XIV відкрив Академію танцю в Парижі [44, с. 101].

Побутовий (придворний) танець не відставав від професійного, залишаючись досить складним для виконання. Судячи з опису танців того часу М. В. Васильєвої-Рождественської, їхнє виконання потребувало серйозного навчання. Менует, зарахований до побутових танців у XVII ст., потребує особливої уваги. Стилістично цей танець не є складним, але його виконання вимагало такої точності виконання, що менует тривалий час був своєрідною школою для професійних танцівників.

В епоху Відродження танець стає важливим чинником розвитку та виховання молодого покоління. На початку XV ст. з'являються перші спеціальні школи танців, а вже наприкінці XV ст. при монарших дворах працюють перші хореографи, міцно утверджується професія вчителя танців.

Танцмейстери епохи Відродження створювали канонічні форми танців, які ретельно й пунктуально вивчали привілейовані верстви суспільства. Теоретичну базу такому процесу надавали підручники («Про мистецтво танка і танцю»), де систематизовано рухи. Тоді ж здійснено спробу зафіксувати танцювальні композиції. Курт Сакс наголошує на ролі Північної Італії як першої країни, де виникло професійне навчання танців та з'явилися перші підручники з історії танцю. І справді, найпишніше танцювальне мистецтво розквітає саме в Італії.

Першим італійським теоретиком танцювального мистецтва вважають Доменіко з П'яченци, відомого також як Доменіко да Феррара, який на покордонні XIV–XV ст. уклав трактат «Про мистецтво танцю». Праця має дві

частини. Першу частину присвячено танцю загалом, вирізнено п'ять його елементів: міра, манера триматися, поділ майданчика, пам'ять та елевація (міра є основним принципом зв'язку швидких і повільних рухів у музиці; поділ майданчика – важливий для композиції групового танцю; пам'ять потрібна власне для створення танцю; манера триматися звільняє танець від нерухомих і застарілих форм; елевація розрахована на розвиток техніки танцю).

Друга частина трактату встановлює категорії основних рухів, де їх поділено на два види: штучні і природні. Природні рухи – простий і подвійний крок, шляхетна поза, оберт і напівоберт, уклін і стрибок. До штучних рухів належать удари ніг і стрибки зі зміною ніг.

Як уже було зазначено вище, серед італійських наукових розвідок із хореографії XVI ст. заслуговує на увагу праця Фабриціо Карозо «Танцівник», що з'явилася в 1581 році. Вона являє собою інструкцію з бального танцю. Водночас із упевненістю можна сказати, що такі правила були використані й у сценічних танцях, хоча в останніх переважали більш представницькі па. У роботі здійснено спробу систематизувати не лише танці, але й їхні компоненти. Нова техніка дозволила Фабриціо Карозо скласти балети з п'яти, шести і навіть десяти частин відповідно до музики.

Безсумнівно, саме Фабриціо Карозо поклав початок розвитку балету, його техніці та виконанню. Природно також, що перші балетні вистави з'явилися в Італії. Італійська хореографія мала величезний вплив на перші французькі балети. Наприкінці XV ст. при монарших дворах з'являються хореографи-вчителі танців. До їхніх обов'язків входили й організація святкових проєктів, навчання хореографії осіб обох статей. У придворних виставах брали участь винятково придворні дами й кавалери, які іноді досягали високих вершин мистецтва.

До кінця XVI ст. з'являються балетні постановки, вони мають оформлений сюжет, який виявляється через танець, спів, віршований речитатив, складне і пишне декоративне оформлення.

Досвід молодого італійського балету, його педагогічна методика і праці з хореографії були сприйняті багатьма європейськими країнами, а отже, можна говорити про зародження балету в епоху Ренесансу [13, с. 42].

Необхідно згадати ще одного автора з «Мистецтва Танцю» – Туано Арбо, французького письменника, священника. Його внесок у розвиток танцю щонайменше є значнішим, ніж в італійських танцмейстерів.

«Оркезографія» Т. Арбо – найпопулярніший трактат, що містить інформацію про французький басданс XVI ст. [2, с. 57].

Автор намагається відновити середньовічний танець, перебудувати його на новий лад. Звідси – слава про нього як про першого спеціаліста з реконструкції танцю.

Уміння дворян танцювати наслідували представники середнього класу, рухи відточували щоденною практикою під керівництвом безлічі вчителів.

При монарших дворах з'являлися вчителі танців, в їхні обов'язки входило навчання танцям, а також постановка видовища загалом. Так професійний танець почав бути частиною різних вистав.

Танець, який в епоху Середньовіччя був призначений для «священного дійства», поступився у XV ст. святам світського характеру.

Найбільше тоді захоплювалися маскарладами, – маски мали в ту епоху особливе значення. Танець був задіяний також у вуличних ходах, де розігрували повні постановки танцювального характеру. Частіше такі вуличні ходи трактували язичницькі сюжети, зміст міфів, що було характерно для Ренесансу як для епохи, зверненої до античності (Рис. Б.7, Додаток Б).

Вагомий внесок у танець як суспільну розвагу вносили і карнавали. Найпишнішими з них були тріумфи – подання на міфологічні сюжети з майстерно виконаними декораціями.

Вистави, де поєднували музику, спів, декламацію, пантоміму й танець, супроводжували урочисті трапези, різні придворні бенкети. Але все ж танець епохи Ренесансу розглядаємо значно ширше, ніж просто розвагу. Тоді ж спостережено відродження стародавніх уявлень про найглибший вплив танцю на духовний та фізичний стан людини. На сторінках численних танцювальних трактатів часто висловлено думку про те, що танець аж ніяк не чиста пластика, а спосіб вираження душевних порухів.

Французький учитель танців Рауль Фейс опублікував трактат «Хореографія, або мистецтво запису танцю» (1701). Термін *хореографія* (грец. *choreia* – танець, і *grapho* – пишу) – запис танцю) уперше використав Фейс, кваліфікуючи введenu ним систему запису танців [44, с. 156].

Французькі хореографи й теоретики сприяли розвитку танцювального мистецтва, створенню нових танцювальних, форм, суворих канонізацій танцю. Випрацювані ними дослідження й теоретичні узагальнення лягли в основу майже всіх посібників танцю, які вийшли в більш пізню епоху.

Рауль Фейс (1653–1710) – французький викладач танцю, балетмейстер, автор «системи Фейс» – знакової танцювальної нотації. Викладав бальний танець і танцювальну гімнастику в студії в Парижі. У 1704 р. французький балетмейстер і перший академік Французької академії танцю П'єр Бошан подав до суду на Фейс за плагіат. Бошан стверджував, що він був першим, хто створив систему знакової танцювальної нотації на 22 роки раніше. Рауль Фейс не визнав наклепу позивача, навпаки стверджувавши, що саме він розширив і змінив систему тодішнього запису танців, на яку спирався Бошан [4, с. 70].

Що до суперечки цих двох відомих французьких майстрів танцю, на нашу думку, очевидним є те, що створення запису танцю й академічної французької школи класичного танцю дійсно пов'язані з іменем П'єра Бошана, але лише у практичному вигляді. Рауль Фейс науково обгрунтував, методично записав, розширив і вдосконалив систему П'єра. Саме йому належить створення теорії та методики знакової нотації танцю,

його термінології, запису танців XVII століття, правил виконання і теорії рухів танцю.

Загалом можна додати, що скарга Бошана на Фейє скінчилася перемогою першого завдяки підтримці короля Луї XIV Бурбона, а також Академії танцю і Паризького парламенту.

Праця «Хореографія чи мистецтво запису танцю» складається з аналізу танцювальних термінів, положень корпусу, позицій рук і ніг, рухів танцю, графічних зображень танцівника, рухів, знаків, що супроводжують кроки. За Раулем Фейє, танець і балет Ренесансу орієнтувався передовсім на симетричність, рухи з однієї ноги в один бік.

Балет і танець зорієнтовані на дзеркальну симетрію як архітектурну гармонічну побудову. Елегантна хода і рухи, геометрично правильно утворюють танцювальні фігури – коло, квадрат, трикутники. Граціозні, вишукано одягнені люди, абстрактно-асоціативні образи підкреслюють загальну композиційну побудову [34, с. 198].

Отже, ми можемо стверджувати, що в епоху Відродження танцювальне мистецтво набуває значного розквіту, стає поруч з іншими видами мистецтва. Наприкінці XVI ст. танець піддається стилізації, наводиться в систему, стає способом суспільної розваги та спілкування, засобом грайливого флірту для демонстрації витонченості і чарівності дам і сили кавалерів. Бали влаштовували з нагоди всіх значних подій, загальних і приватних. Краса та витонченість кожного учасника були важливі для створення святкової бальної атмосфери, засвідчували високої соціально-політичний статус господаря, сприяли укладенню шлюбів у той час. Уточнимо, це було надзвичайно важливим для підтримки структури суспільства.

1.3. Значення діяльності Людовіка XIV та Королівської Академії танцю у розвитку хореографічної освіти доби Ренесансу

Першим балетним спектаклем-виставою став «Комедійний балет Королеви», поставлений в 1581 році у Франції італійським балетмейстером Бальтазаріні ді Бельджойозо. Саме у Франції відбувався подальший розвиток балету. Спочатку це були балети-маскаради, а потім – помпезні мелодраматичні балети на лицарські і фантастичні сюжети, де танцювальні епізоди чергували з вокальними аріями і декламацією віршів. Під час правління Людовіка XIV спектаклі придворного балету досягли особливої пишності. Він сам любив брати участь у балетах, і своє знамените прізвисько «Король-сонце» отримав після виконання ролі Сонця в «Балеті ночі». У 1661 році з метою збереження і розвитку танцювальних традицій він створив Королівську академію музики і танцю. Директором академії був королівський учитель танців П'єр Бошан.

Незабаром відкрито Паризьку оперу, і в складі оперної трупи, уточнимо, були лише чоловіки. Жінки на сцені Паризької опери з'явилися лише в 1681 році. Майстерність ранніх італійських учителів танців справила враження на знатних французів, які супроводжували армію Карла VIII, коли в 1494 р. він вступив до Італії, висунувши свої претензії на трон неаполітанського королівства. Унаслідок цього італійських танцмейстерів стали запрошувати до французького двору (Рис. А.5, Додаток А).

Танець розцвів в епоху Катерини Медічи, дружини Генріха II (1547-1559) і матері Карла IX (1560-1574) і Генріха III (1574-1589). На запрошення Медічи італієць Бальтазаріні ді Бельджойозо (у Франції його називали Балтазар де Божуайе) ставив придворні вистави, найбільш відома з яких носила назву *Комедійний балет королеви* (1581) і яку вважають першим в історії музичного театру балетним спектаклем.

Протягом правління трьох французьких королів – Генріха IV (1533-1610), Людовіка XIII (1601-1643) і Людовіка XIV (1638-1715) – учителі танців показали себе як у сфері бального танцю, так і в тих його формах, які розвивалися в рамках придворного балету. В Англії в ту ж епоху, тобто в період правління Єлизавети I, ішов аналогічний процес, що знайшов вираження в постановках т.з. масок при дворі у Вайтхоллі. В Італії техніка професійного танцю продовжувала збагачуватися, і саме тут з'явилися перші праці з танцю (П. Ballarino Фабриціо Карозо, 1581 і Чезаре Негрі, 1602).

У 1661 р. Людовік XIV видає указ про організацію Паризької Академії танцю. У спеціальному королівському документі говориться про те, що Академія покликана сприяти вихованню хороших манер у привілейованих класів, правильної постави у військових. Очолили цю установу тринадцять найкращих учителів, призначених Людовіком (Рис. А.6, Додаток А).

До завдань Академії входило встановити чіткі форми окремих танців, виробити та узаконити загальну для всіх методику викладання, удосконалювати існуючі танці та винаходити нові [8, с. 72].

В академії екзаменували викладачів бальних танців, видавали їм дипломи, влаштовували вечори і всіляко сприяли популяризації хореографічного мистецтва, затверджували нові бальні танці. Двадцятип'ятирічний П'єр Бошан винайшов систему запису танцю. Робота залишилася невиданою. У вихованні найважливішу роль відігравав учитель танців. Нові танці та нові рухи діячі Академії часто запозичували з народної хореографії, яка продовжувала розвиватися своїм власним шляхом.

Видатні викладачі танцю, теоретики, постановники балетів 1650–1760 рр., це, зокрібно, такі: П'єр Бошан, Луї-Гійом Пекур, Рауль Фейе, Луї Дюпре. Визначними виконавцями були Клод Баллон, Мішель Блонді, мадемуазель де Ла Фонтен, Гаєтано Вестріс, Ринальдо Фузано, Барбарина Кампаніні, Марі-Анн Камарго, Франсуаза Прєво.

Діяльність Академії танцю насамперед активізувала формування наукових засад хореографічної педагогіки у XVII–XVIII ст., втілених у

загальноновизнаних працях французьких танцмейстерів із теорії танцю. Концептуальними положеннями розвитку хореографічної термінології на цьому етапі вважаємо такі: стандартизація п'яти позицій ніг, упорядкування й запис танцювальних кроків відповідно до стилю та манери виконання, так звана «барочна нотація» (запроваджені президентом Академії танцю Бошаном); утвердження уніфікованої системи запису танців у вигляді графічних символів (метод систематизації запису рухів у вигляді нотованих танцювальних схем – «нотація Бошана-Фейе») (запропонована Раулем Фейе у праці «Хореографія чи мистецтво танцю» (1700 р.); розробка сценічної театральної-танцювальної мови, виконавського стилю, методики хореографічної роботи рук (П'єр Рамо «Пан танець» (1725 р.), «Короткий виклад нового методу» (1725 р.), новаторська, експериментальна естетика і техніка дієвої, осмисленої хореографії, утілена в новому жанрі балету-вистави (утверджена реформатором-хореографом Жаном-Жорж Новером у «Листах про танець» (1760 р.) [9, с. 15-22].

Засадничим принципом у танці стає *en dehors* – виворотність. На її основі розроблено спеціальну професійну техніку: закриті (*fermés*) і відкриті (*ouverts*) положення; схрещені (*croises*), несхрещені (*effaces*), розвернуті (*ecartées*) позиції; рухи назовні (*en dehors*) та рухи всередину (*en dedans*); рухи вперед (*en avant*), назад (*en arriere*), убік (*en cote*), правильні вправи для рук *port de bras*. Ухвалено п'ять позицій рук і ніг (*positions de bras et des pieds*).

Академія танцю була першою професійною вищою школою в Європі з навчання танцю та принципів побудови балетного дійства. Від її створення бере свій початок Французька Академічна школа класичного танцю, яка існує й досі, зокрема, у всесвітньо відомій Школі балету при Паризькій опері. Професіоналізації танцювального мистецтва сприяла тенденція до збільшення викладачів хореографії. Так, у 1664 р. у Парижі налічували двісті залів із навчання танцювальному мистецтву, загальна кількість учителів сягала 4 тис. У Франції періоду XVII-XVIII ст. існував до того ж чіткий структурований поділ представників хореографічної спільноти. Першу групу утворювали цехові «майстри танцю» – учителі «бальних танців» та тринадцять академіків; до другої належали «баладени» – платні виконавці танців у різноманітних постановках; третя об'єднувала «віртуозів італійської комедії» [8, с. 154-155].

Важливо, що на тлі масштабного реформування у царині хореографії відбувається експансія французької хореографічної культури до інших, насамперед західноєвропейських, країн, що насамперед виявилось в асиміляції популярних танцювальних форм, поширенні теоретико-практичних систем навчання хореографічному мистецтву.

Члени Академії користувалися багатьма привілеями, які були недоступні іншим учителям танців. І хоча багато академіків використовували свій високий пост для особистої вигоди, Академія зіграла величезну роль у розвитку танцювальної культури Франції. Особливого розквіту вона досягла в

період, коли на чолі її став Луї Бошан – знаменитий балетмейстер і вчитель танців короля. Багато хто з членів Академії поклав початок сучасній теорії танцю. До них належать Фейє, Пекур, Ман'ї, Рамо. Діяльність академіків сприяла розвитку як побутового, так і сценічного танцю, чистоті його виконання, канонізації хореографічних композицій, рухів.

П'єр Бошан (1636-1705) багато зробив для розвитку теорії класичного танцю: увів 5 позицій ніг, розробив свою систему сценічного танцю. Королівський вчитель танців сприяв кодифікації танцю відповідно до затверджених за його участю правил, виробив систему запису танцю.

Академією розроблено основну систему класичної хореографії, закладено фундамент балету. «Міщанин у дворянстві» поклав межу спільній роботі Мольєра і Жана Багіста Люллі в жанрі комедії-балету. «Психея» – остання спільна робота Люллі і Мольєра – була вже оперою. Дія була стрункою, логічно впорядкованою.

Упродовж XVI–XVII ст. остаточно вибудовано і сформовано академічну теорію класичного танцю та естетику балету. Чітко вирізняються методи і техніки виконання, навчання професійному танцю. Значну увагу спрямовують на балетмейстерську роботу, симфонізм в балеті, художнє оформлення. Вибудовано ідеал танцівника як за професійно-анатомічними показниками, так і за художньою майстерністю.

Франція XVII ст., ставши підґрунтям для подальшого розвитку балетного театру, надала тим самим умови і для історико-теоретичних розробок цієї задачі. Абат де Пюр опублікував книгу «Думка про стародавніх і новітніх видовищ» (Париж, 1668), де передбачив, зокрема, те, що балету судилося відмежовуватися від опери.

Працею, яка є містком у майбуття, стала книга вченого єзуїта Клода Менетріє «Балети старовинні і сучасні, згідно з правилами театру» (Париж, 1684). Знавець античності і самобутній мислитель, Клод Франсуа Менетріє загалом стояв біля витоків естетики балетного спектаклю XVIII ст. Спираючись на «Поетику» Аристотеля, він випереджав науковий досвід і практиків, і теоретиків новітньої доби. Прозираючи назовні тодішньої практики балету як концертного придатка до опери, Клод Франсуа Менетріє проникливо бачив його майбутні можливості.

Початок XVIII ст. ознаменував розквіт просвітницької думки, а це викликало підйом науки про балет. Уже перший рік нового століття явив трактат Рауля Фейє «Хореографія, або Мистецтво запису танцю» (Париж, 1701) – свідoctво принципового зсуву в галузі структурних форм балетного танцю. Англійський хореограф Джон Уївер – творець першого чинного балету, що передбачив реформу Новера, – присвятив балету і кілька книг, виданих в Лондоні. То були «Досвід історії танцю» (1712), «Бесіди з анатомії і механіки танцю» (1721), «Історія мімів і пантомім» (1728). Самі лише назви кник говорять про діапазон інтересів автора. Крім того, Уївер переклав англійською згаданий трактат Рауля Фейє.

Із початку XVIII ст. питання балетного мистецтва закономірно ввійшли до багатьох розробок естетичних систем і поглядів. Їм присвятив чимало сторінок абат Дюбо у книзі «Критичні роздуми про поезію та живопис» (Париж, 1719). Деколи проблеми хореографії трактували ще досить наївно, наприклад, у книзі Жака Бонні «Загальна історія танцю» (Париж, 1723). Книгу «Танець старовинний і сучасний, або Історичний трактат про танець» (Гаага, 1754) ретельно простудіював Новер, як, утім, і книгу Менетріє.

Історія бальної культури є тривалою і пройшла чимало етапів, кожному з яких властиві його власні риси, ознаки, кожен із яких є своєрідною історичною подією.

Перший бал, що зафіксований у історичній літературі, відбувся 1385 р. у м. Ам'єн із нагоди одруження Карла VI з Ізабеллою Баварською. Упродовж наступних століть бальна культура вкорінюється і поступово стає складником світського життя у таких європейських країнах, як Фрнція та Німеччина. Із XV ст. танцювальне мистецтво поширюється і розквітає в Італії. Найбільшого розвою та незвичайного блиску бали набувають у Франції кінця XVII ст. за часів правління Людовіка XIV.

Під час дослідження з'ясовано значення діяльності Людовіка XIV і Королівської Академії танцю в розвитку хореографічної освіти доби Ренесансу. До XVIII ст. відвідати бальний вечір мали змогу лише знатні особи, але після того, як Людовік XIV видав наказ про платні бали, у представників середнього класу з'явилася можливість відвідувати подібні заходи за певну плату. Починаючи з цього моменту, відбувається поділ балів на офіційно-придворні, публічні та сімейні. Протягом наступного століття Франція залишалася лідером бальної культури, але з 40-х рр. XIX ст. бальною столицею Європи стає Відень.

Отже, на підставі хронологічного, історико-ретроспективного й порівняльно-історичного методів ми дійшли висновку, що інтерес до проблем власне балетного мистецтва виник тоді, коли мистецтво утвердилося як самостійний вид музичного театру. Здійснена різними науковцями дослідницька робота в галузі хореографії і, зокрема, щодо зародження і розвитку мистецько-педагогічних систем, мала неабияку цінність і як історичний екскурс, і як спроба історико-культурного осмислення європейських традицій культури й мистецтва, і як виховний чинник. Нами було з'ясовано та розкрито загальні особливості діяльності професійних учителів танців, розкрито роль перших трактатів у формуванні хореографічно-педагогічних систем. Питання історії, теорії, естетики хореографії розробляли з XV–XVI століть, коли італійські танцмейстери (Доменіко да П'яченца, Гульєльмо Ембрео, Корназано, Фабриціо Карозо, Чезаре Негрі та інші) своїми трактатами започаткували роздуми про балет. То була передісторія якщо не науки в сучасному розумінні слова, то професіоналізація її первинних норм загалом.

РОЗДІЛ 2 ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЇ ВИХОВАННЯ СУСПІЛЬСТВА ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН МИСТЕЦТВОМ ХОРЕОГРАФІЇ

2.1. Становлення та розвиток гуманістичної думки в хореографії епохи Відродження

Загалом Відродження створило соціально-економічні, соціально-психологічні та науково-теоретичні передумови становлення культури як відносно самостійного феномену та розвитку понятійного апарату теорії культури і самої категорії «культура» у системі наукового знання [14, с. 251].

Проблема впливової сили мистецтва на людину не є чимось принципово новим для науки: про неї висловлювалися відомі мислителі минулого, вона неодноразово апробувалася самим життям, її значущість засвідчено науковими фактами. Однак процеси швидких соціальних змін змушують нас по-новому оцінювати питання про соціальну ефективність розвитку особистості мистецтвом хореографії [47, с. 119].

Розвиток людини – надзвичайно складний процес, в якому беруть участь багато чинників. Серед них помітну роль відіграє танцювальна культура – специфічна сфера діяльності, поєднана з багатьма сферами суспільного життя. Розвиваючись під безпосереднім впливом ідеологічних і соціально-економічних процесів, танцювальна культура так само має на них суттєвий вплив, і передусім тоді, коли вона є ефективним засобом формування людини. Соціальнозначущість мистецтва визначає рівень впливу художніх образів на внутрішній світ людини, на всі напрями її соціальної діяльності [18, с. 201].

Найталановитіший дослідник цієї проблеми Л. С. Виготський зазначав, що мистецтво танцю всотує в соціальне життя особистісні складники нашої істоти. Для цього хореографія володіє значним арсеналом специфічних засобів, відсутніх в інших формах людської діяльності. Ідеологічні аспекти в будь-якій постанові, органічно вплетені в тканину живих художньо-естетичних образів, непомітно змінюють свідомість людини, як і розум, почуття, волю.

Характеризуючи цей феномен, Ф. М. Достоєвський уточнив, що в процесі спілкування з танцювальним мистецтвом художні враження, «передаючи людям цілісний конкретно-почуттєвий соціальний досвід, використовують феномен емоційної пам'яті людини, яка в багато разів сильніша за раціональну. Емоційна пам'ять надзвичайно тривка і формується як «пам'ять серця» без будь-якого заучування».

В епоху Ренесансу вперше виникло уявлення про інтелектуальну еліту суспільства, про перевагу людини, що володіє знанням, над тими, хто володіє лише багатством. Майже всі танці супроводжувалися нескінченними

поклонами, виконанню яких надавалося велике значення, бо вони були частиною придворного етикету.

Реверанс – шанобливий уклін. Його характер залежав від форми і покрою одягу. Особливу увагу в поклоні приділяли вмінню кавалера поводитися зі своїм головним убором. Він знімав капелюха перед поклоном і вітав даму, роблячи салют.

Класти руку на ефес шпаги, відкидати пелерину, робити найпростіші рухи і жести придворні мали підкреслено красиво. Більш жвавим і активним стає спілкування партнерів. Кавалер веде даму, часто пропускаючи її трохи вперед, обводять її за руку. Танцівники дивляться один на одного протягом усього танцю [17, с. 228].

Культуру епохи Відродження можна відзначити за низкою важливих моментів, що визначили подальший розвиток культури та її філософське розуміння.

По-перше, це культ «*cultura animi*», тобто всього того, що пов'язано передусім із розумовою діяльністю, заняттям словесністю, філософією, риторикою тощо. Про те, що культуру розуміли лише у зв'язку з духовною діяльністю і в такому трактуванні використовували в категоріальному апараті наукового пізнання, говорять численні словосполучення з ключовим поняттям «культура», що зустрічаємо у мислителів XVI-XVII ст. [39, с. 311].

По-друге, культура Відродження носила елітарний характер, вона не була тотожна всій італійській культурі того періоду.

Така елітарність гуманістичної культури має мало спільного з більш пізнім витлумаченням соціальної елітарності буржуазної культури. Культура Відродження витворювалася в умовах гострої і складної політичної боротьби: виникнення вільних міських комун в Італії, зміна республіканських форм правління, інтервенція Франції, Іспанії і Німеччини, численні селянські повстання, релігійні війни, перша буржуазна революція в Нідерландах.

Найосновнішим із соціальних завдань культури загалом і хореографічної зокрема є духовний розвиток особистості: вона використовує арсенал своїх специфічних засобів, формує суспільно-естетичний ідеал, виражаючи його у вигляді художніх образів, з допомогою яких соціальні ідеї, моральні норми, естетичні цінності суспільства перетворюються на особистий досвід людини.

Під час наукового пошуку вмотивованим постає висновок про те, що соціокультурні цілі суспільства з розвитком у ньому танцювальної культури постійно змінюються й ускладнюються. Художнє життя суспільства визначається найширшим спектром різноманітних духовних потреб та інтересів, а також множинністю зовнішніх обставин. Ці зовнішні обставини і зміна духовних потреб, і саме художнє життя згодом упливали на людину, сприяючи формуванню її свідомості і діяльності.

Гуманізм у загальному розумінні означає прагнення до людяності, до створення гідних людини умов життя.

Поняття «гуманізм» (лат. – людський, людяний) у філософській літературі вживають у двох значеннях. У широкому – це система ідей і поглядів на людину як найвищу цінність, у вузькому – як прогресивна течія західноєвропейської культури епохи Відродження, спрямована на утвердження поваги до гідності й розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних людських почуттів і здібностей [20, с. 147].

Одну з основних ідей нового світогляду розвинув італійський філософ Джованні Піко Делла Мірандола (1463–1494), зазначаючи у творі «Промова про гідність людини», що людина сама творить свою долю, вона здатна до безмежного вдосконалення своєї природи.

Велику роль в утвердженні гуманістичних ідей відіграла Платонівська Академія у Флоренції, що існувала приблизно з 1459 до 1521 рр. Гуманістичний світогляд став одним із найбільших прогресивних завоювань епохи Відродження, які стимулювали весь подальший розвиток європейської культури. Мистецтво Відродження пронизане ідеалами гуманізму, воно створило образ прекрасної, гармонійно розвинутої людини.

Італійська комедія XVI століття виробила певний стандарт динамічних сюжетів: тут постійно повторювалися одні й ті ж ситуації з підміненими дітьми, з переодягненими дівчатами, крутість слуг комічними фіаско закоханих людей похилого віку.

Ренесансний гуманізм указує на тісний зв'язок із танцювальним мистецтвом. Основним об'єктом зображення в мистецтві стає людина, в якій гуманісти вбачали найвищу цінність і мету буття.

Гуманізм виступає центральною культурною течією Ренесансу. Це зовсім особливий тип гуманізму з характерним для нього філософсько-міфологічним, поетичним і навіть особистим вільнодумством. Однак гуманізм Відродження, попри всю його прогресивність, деякою мірою виявляє свою непослідовність і суперечливість. Слід підкреслити історичну зумовленість різноманітних культурних явищ Ренесансу, передусім глибoku людяність у мистецтві, науці, моралі, психології [18, с. 190].

Один з італійських гуманістів того часу Піко делла Мірандолла, услід за античним автором, виголошував: «Велике чудо є людина!». У своєму трактаті «Про гідність людини» він писав так: «Бог створив людину, щоб вона пізнавала закони Всесвіту, любила його красу, дивувалася його величчю... Людина може рости, удосконалюватися вільно. У ній знаходяться начала найрізноманітнішого життя» [19, с. 35].

Танцювальне мистецтво остаточно відокремилось від ремесла й стало професійним. Танцівмейстри Відродження намагалися показати дійсність такою, якою вона була насправді, розкрити її.

Гуманізм епохи Відродження відкрив внутрішній світ людини й утвердив її велич і красу.

У хореографії з'явилися нові теми, жанри, зображально-виражальні засоби, розроблені закони і перспективи для танцівників, удосконалені

композиції, сценічне оформлення, яке досягло нового рівня. Особливого розвитку за епохи Відродження зазнав театр (англійський театр «Глобус», італійський театр масок тощо), танець і музика.

У 1585 р. брати-митці Карраччі організували першу Академію мистецтв у Болон'ї. В епоху Відродження змінилися взаємини між танцівниками й публікою, перших почали запрошувати до двору, їх послугами користувалися герцоги, папи, королі.

Гуманізм, із погляду Петрарки та інших філософів, означав перенесення людини в центр світу, першочергове вивчення саме людини. Велику роль в утвердженні гуманістичних ідей відіграла Платонівська Академія у Флоренції, що існувала приблизно з 1459 до 1521 рр.

Епоха Відродження змінила стан хореографічного мистецтва і місце танцівника в суспільстві. Гуманістична думка і художньо-естетична творчість стали провідними чинниками суспільного життя, тому що були тісно пов'язані з різними сферами діяльності та впливали на формування духовної культури суспільства [20, с. 285].

Англійська драма з її вільною структурою, зневажаючи єдність часу, місця і дії, пізніше використовувала пантоміму. Пантоміма зазвичай давала ключ до наступної словесної дії, тоді як на французькій сцені декламація прологу пояснювала суть майбутньої хореографічної дії. У жанрі пантоміми зустрічалися комедійно-гротескні мотиви.

Джон Річ (1691-1761) – англійський актор театру пантоміми. Він сміливо вводив танцювальні сцени у свої спектаклі, танці пов'язував із сюжетом пантомімної дії і, найосновніше, музику добирав так, щоб вона відповідала подіям у спектаклі.

Численні акробатичні трюки, вигадані ним «чудеса» викликали захват у глядачів і в самих виконавців. Виконавці, італійські і французькі актори, переходячи з театру в театр, поширювали нововведення пантомімних спектаклів Джона Річа. Найпопулярнішими стали два його спектаклі: фантастичні інсценівки «Метаморфоз» Овідія і пантоміма з трюками і чарівними перетвореннями «Чарівник, або Арлекін доктор Фауст».

Джон Уівер (1673–1760) – перший, хто поставив на англійській сцені сюжетно-дійовий балет без слів і співу. Разом з англійськими просвітниками він виступав за життєву правду в мистецтві, за свідомість дії і природність образів. Богам і міфологічним героям він надавав людські риси, наближаючи їх до живих характерів [8, с. 188].

Сучасники високо цінували Джона Уівера за його заслуги в розвитку англійського балетного театру, а вплив його на європейський балет визначають як величезний.

Джон Уівер, англійський балетмейстер і теоретик, одержав прекрасну освіту. Він довго вивчав історію і теорію балетного мистецтва. На підставі всього вивченого написав трактат, де виклав власні класифікацію танців, систему сценічних жестів, розуміння гармонії сюжету і пластики. Цей трактат

тривалий час зберігався в знаменитого англійського трагіка Давіда Гарріка. Через багато років у будинку Гарріка він познайомився з Жаном-Жорж Новером. Мистецтво самого Гарріка й ідеї Уівера вплинули на Новера і на його теоретичні дослідження в галузі балетного театру.

Джон Уівер також указував на те, що балетмейстер повинен мати глибокі професійні знання і широкий світогляд. Теоретичні праці – «Досвід з історії танцю», «Історія мімів і пантоміми».

Театральний танець Джон Уівер поділяв на три види: серйозний, гротескний і сценічний. Їх він відрізняв від «простого, котрому навчають звичайно в школах», але не бачив між ними значної відмінності. Це відповідало практиці: побутовий танець був досить складним, а віртуозність професіоналів була порівняно невеликою.

Джон Уівер установив два типи серйозного танцю: жвавий і повільний. Перший вимагав енергії, спритності, моторності в стрибках, а також стійкості при вільному володінні тілом. Другий допускав м'якість, невимушеність у присіданнях і підйомах, бездоганність манер.

Особливо інтенсивно процес театралізації танцю відбувався в Італії, де вже в XIV–XV ст. з'явилися перші танцмейстери, і на основі народного танцю сформувався бальний танець, придворний.

В Іспанії сюжетну танцювальну сценку називали морескою (мавританський танець), в Англії – маскою. У середині XVI – початку XVII ст. виник фігурний, образотворчий танець, організований за типом складання геометричних фігур (балло-фігурато).

Відомим є «Балет туркень», виконаний в 1615 р. при дворі герцогів Медічі у Флоренції. В образотворчому танці беруть участь міфологічні та алгоричні персонажі. Із початку XVI ст. відомі кінні балети, в яких вершники гарцювали на конях під музику, спів і декламацію (Турнір вітрів, 1608, Битва краси, 1616, Флоренція).

2.2. Виникнення та розвиток балетного мистецтва в провідних європейських країнах у XV-XVIII ст.

До кінця XVI ст. Західна Європа переживала період великих змін: змінювалися історичні формації, формувалися держави, народжувалися імперії нового типу, які прагнули розширити власну міць, що виражалося, наприклад, у захопленні й колонізації заморських територій.

Перегрупування сил супроводжувалося багатьма потрясіннями, вело до воєн і міжусобиць, революцій. Нерівність процесу позначилася на духовному житті суспільства.

Вагомі зрушення відбувалися в різних областях науки, філософії, літературі і мистецтві. Під тиском реальності руйнувалися ідеали гармонійного спокою. «Рух і зміна стають ознакою досконалості не тільки

для передових мислителів і науковців XVII ст., – зауважує Ю. Б. Віпер, – але й для художників і письменників цього часу».

Час розставив усе на свої місця, хоча й із болем, у боротьбі суперечностей. З одного боку, ця боротьба викликала пронизливе відчуття драматизму життя, який поривав з минулим. З іншого – з'являлися спроби «примирити старе і нове, поєднавши їх у якійсь урівноваженій і гармонійній єдності». Природно, сенс шуканої гармонії відрізнявся від тих ідеалів, які висував ренесансний художній світогляд.

На зміну колишній гармонії, спокою раз і назавжди прийшла тепер гармонія як недосяжна мета прагнень, гармонія невпинного руху життя і природи.

Рух у природі, відкритий наукою, запанував і в архітектурі, скульптурі, поезії і музиці. Античні статуї здаються бездушними і сліпими поряд із повним життям, напружені емоційними скульптурними композиціями Берніні (Плутон і Прозерпіна, Давид і Голіаф, Дафна, перетворюється в дерево), який вважав, що класицизм долається рухом. Рухається все: земля, небесні світила, вода, хмари, люди. Спокою немає ніде. Символами цього руху стають Протей, чарівниця Кірка, птах Венери Павич. Усе мінливе створює невпинно нові і нові ілюзії, світ руйнується в прірву дзеркал і відновлюється як сцена театру, на якій з'являються і провалюються зачаровані сади Арміда. Свідомість, споглядаючи цей мінливий світ, створює нові міфи або ж надає нового значення легендам давнини».

Така свідомість, по-новому осягаючи категорії простору і часу, обирала нові шляхи своєї реалізації в мистецтві. Там відбувалося своєрідне переосмислення цінностей, своєрідне перегрупування сил. В епоху Відродження спостерігався грандіозний розквіт просторових образотворчих мистецтв, що дали світові багато великих імен і творів. Тепер, на межі XVI–XVII ст., виступала музика, чия доля – рух у часі.

Тріумфальний вихід музики на світову арену Т. Н. Ліванова характеризує як «переломний момент» в історії цього мистецтва («перелом в розвитку стилю, перелом в еволюції форм») і стверджує: «Найвиразніше і найповніше він вилився в народження нового жанру, який пізніше отримає назву опери» [38, с. 34].

Балет століттями визнаний як явище музичного театру і веде цей відлік із того ж моменту, що й опера, навіть випереджає її якраз настільки, наскільки один близнюк випереджає в появі на світ іншого. Але зв'язок його з тріумфальною ходою музики складніший, ніж його сестри – опери. Не випадково історія балету майже випадає з поля зору музикознавців, настільки ретельно, настільки всебічно вивчили і вивчають історію опери.

Балет не існує без музики, але розвиток «великої музики» довгий час або минав повз, або ледь зачіпав його. Великі композитори минулого – Гендель, Глюк, Моцарт, Бетховен – зверталися до балету рідко і мимохідь. Більше того, біля витоків саме балетного театру, у первинних формах його

вистави, театральна музика початку поділялася на серйозну – оперну і, скажемо, прикладну – балетну.

Увесь час, доки цвів синкретичний придворний балет (1581–1672 рр.), музику балетних виходів складали другорядні композитори. Правда, серед них починав свою кар'єру Люллі. Але і він, домогшись визнання, волів створювати французьку оперу, зберігаючи балет лише в її інтермедіях, і тим самим надовго припинив самостійний хід балету.

Народившись на переломному моменті в історії музики, балет по своєму повторював розвиток нового стилю та еволюції форм. Він уподібнювався музиці, що спрямовувалася до динамічних контрастів почуття, до драматичної дієвості, тому що зерна таких прагнень містилися в ньому спочатку і проростали з перших його кроків.

Водночас балет у своєму сценічному втіленні був тіснішим, ніж опера, пов'язаним із живописом, скульптурою, навіть архітектурою. Оперна дія не боїться статичності, іноді передбачає її. Балетний образ – це насамперед зоровий образ, що сприймається в русі і залежить від організації простору, на якому відбувається цей рух. Тому самовизначення балету збіглося з долями нових стилів в образотворчих мистецтвах на кордоні XVI–XVII ст. Тут важила конструкція сценічного майданчика, її оформлення, крій і колір костюмів.

Чуттєвий за своєю природою, поєднувальний протиріччя динаміки і статичності, балет заявив права на самостійність. Він залишився приналежністю палацового побуту, раніше містив у собі декламацію і спів. Але змінилося співвідношення частин, і на перше місце вийшла хореографія. Виник принцип драматичної дії, що здійснюється передусім у пластичному русі. Цій дії акомпанувала музика, її прикрашали вокальні номери. Подібно до опери, що народилася поруч і була названа «драмою через музику», балет могли б назвати «драмою через рух».

У XVI ст. зроблено великий крок уперед що до розвитку техніки танцю. Поява в балеті професійних виконавців сприяла подальшому розвитку танцю. Цей процес був тривалим. Поступово балет став самостійним видом мистецтва, оновлювалася танцювальна техніка, пожвавився темп, полегшився костюм. Провідними хореографами того часу були Фабриціо Карозо і Чезаре Негрі в Італії, Бальтазаріні і Туано Арбо у Франції.

Народ виконував побутові танці в простій і природній манері, не дотримуючись спеціальних правил. Етикет придворного суспільства був дуже жорстким, він регламентував найтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету вважалося обов'язковим під час офіційних аудієнцій, церемоній, придворних прогулянок, обідів, вечері, танцювальних вечорів.

Народний і побутовий танець Франції XVI–XVII ст. зіграв винятково значну роль у розвитку балетного театру і сценічного танцю. Професіонали-хореографи середніх століть своєю майстерністю підняли мистецтво виконання танцю на нову висоту. Танцмейстери створюють канонічні форми танців, які старанно і пунктуально вивчає привілейоване суспільство. Цьому

сприяють підручники, де систематизуються рухи і робиться спроба зафіксувати танцювальні композиції.

Хореографія оперно-балетних вистав XVI, XVII і початку XVIII ст. об'єднувала в собі ті ж танці, що придворне суспільство виконувало на балах і святах. Тільки наприкінці XVIII ст. відбувається остаточне розмежування побутового і сценічного танців. Ряд рухів, на яких побудовані гавот, гальярда і особливо менует, ліг в основу техніки класичного танцю [33, с. 317].

У первісній формі менует був пов'язаний з піснями і побутовим укладом. Виконання відрізнялося добірністю і грацією. При дворі менует стає величним і урочистим. У менуеті прагнули показати красу манер, вишуканість і граціозність рухів.

Бали, урочисті й танцювальні вечори, що стали особливо популярними в XVIII–XIX ст., міцно увійшли в придворний побут ще в епоху Відродження. У більш пізні історичні періоди бали стали поділяти на офіційно-придворні, громадські, сімейні [9, с. 256].

Перші італійські та французькі бали виникли у XIV ст. Їх нерідко відкривав кардинал. Цей звичай зберігся до середини XV ст. Так, в 1500 році Людовик XII дає великий бал в Мілані, який відкриває разом з кардиналом. Блискучі бали були при дворі Франциска I, на яких вирізнялася грацією, вишуканістю манер сестра короля Маргарита Валуа.

Отже, для епохи Відродження були типовими придворні бали, куди запрошували лише певних окремих осіб. На цих розкішних святкуваннях придворні були в дорогих парадних шатах. Якщо ж це був костюмований бал-маскарад, то в хитромудрих карнавальних костюмах.

У хореографічній культурі епохи Відродження значного поширення набув побутовий танець. Народна танцювальна культура стала джерелом світського побутового танцю. Але в техніці і манері виконання народних і світських танців існувала відмінність [22, с. 439].

У Франції та інших країнах Європи риси нового танцювального мистецтва виявляються наприкінці XVI–XVII ст., тоді як в Італії розквіт починається ще в кінці XIV – початку XV ст. Тому протягом XV–XVI ст. саме Італія була законодавицею танцювальної моди.

У палацових залах італійських вельмож влаштовують театральні вистави типу інтермедій із піснями і танцями. Побутові танці формували основу цих розкішних вистав і виконувалися любителями. Проте з часом організація таких вистав набула професійного характеру. Етикет придворного суспільства був дуже суворим, він регламентував найтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету вважалося обов'язковим, і це привело до того, що в придворному суспільстві з'являється вчитель танців - викладач витончених манер.

Особливо інтенсивно процес театралізації танцю відбувався в Італії, де вже в XIV–XV ст. з'явилися перші танцмейстери і на основі народного танцю сформувався танець бальний, придворний. Багата народними танцями Італія

зберегла традиції античного мистецтва танцю і пантоміми, яке розвивалося в практиці жонглерів Середньовіччя.

Провідними школами класичного балету на початку XV ст. стають італійська і французька, які удосконалюють, розвивають на новому рівні основні принципи балету XV–XVII ст., ведуть пошуки нових засобів і прийомів, значно ускладнюють техніку стрибка, обертання тощо, виникає професія танцмейстера, створюється термінологія, протягом XV–XVI ст. виникають трактати про танець [9, с. 284].

Театральний танець кінця XV – початку XVI ст. формувався разом із тим, як викристалізовувалися нові видовищні жанри; такий розвиток був взаємозалежним. Танець став важливим складником цих жанрів. Його, як і раніше, виконували в князівських палацах. Але тепер танцювальні інтермедії проходили не між подачею блюд, а між діями античних трагедій і комедій або оригінальних драматичних пасторалей, що належали італійським поетам і музикантам. Танцювальні інтермедії проникали в усі види вистав на межі XV–XVI ст.

Вони особливо процвітали у Феррарі при дворі герцогів д'Есте. У 1486 році там йшла пастораль «Байка про Кефале» Нікколо да Кореджо. У 1491 р. танці утворили вже самостійну інтермедію. Розгорнуті танцювальні сцени йшли як прологи інтермедій, апофеозів драматичних спектаклів. Костюми були вишукані. Симультанна видовищність подібних апофеозів немов переводила в рух образи живопису. Спектаклі італійської драми також насичували танцем. Комедія Бернардо Довіци «Каландрія». Першою її інтермедією була «Мореска про Ясоне».

Це важливий крок щодо самовизначення балету. Справді, це був уже балетний спектакль. Він мав сюжетну основу, послідовно сполучив пантоміміні і танцювальні епізоди, дії солістів і груп. Епізоди, що поєднували загальний розвиток сюжету: драматизм протистояв ліричній основі інтермедій. Танцювальні інтермедії – ліричні відступи драми – поки що перебували в колі основних інтересів. Займаючи місце хору з античної трагедії, балети стали все більше залежати від дії, іноді і пояснювати його.

Мадригальний балет зародився в Італії. Це новий напрям, що виникає у зв'язку з розвитком в музиці форми мадригалу.

Мадригал – невеликий музично-поетичний здобуток любовно-ліричного або жартівливого змісту, спочатку коротка пісенька з жартівним змістом і гнучко розробленою музичною темою, яка поступово наповнюється драматизмом і, зберігаючи поліфонічність, знаходить експресію і рухливість у вільному переключенні голосів.

Драматизм, декламаційність і театральність мадригалу передували народженню опери і впливали на еволюцію танцювальних форм. Композитори (Клаудіо Монтеверді як один із творців опери, зокрема) додавали відгінки драматизму музиці, призначеній для співу і танцю. Мадригальні балети починалися інтрадою, тобто виходом, і завершувалися

ретирадою, тобто відходом. У них панували танцювальні ритми, послідовна дія або драматичний епізод, де основний інтерес представляли розмаїтість і виразність вокальних і танцювальних форм. Термін «балет» розуміли багатозначно, аж ніяк не припускаючи чисто танцювального спектаклю.

Відносно значне місце належало танцю в пасторалях, що заповнили італійський театр в XVI – на початку XVII ст., тобто в час феодальної реакції, що охопила країну. Тепер ідилічний жанр пасторалі протиставляв дійсності з її війнами і міжособною боротьбою за владу, байки про «золоте століття», про добрих богів, що не карали людей, а захищали їх від ворожих сил.

Пастораль (від латинського – пастуший), у літературі затвердилася в XVII–XVIII ст. – найменування найбільшої групи жанрів, тематично націлених на літературно-стилізоване зображення природного життя (пасторальний метажанр). Класична сцена, на якій розігрується пасторальне дійство, – так зване «приємне місце» – зелена галявина серед дерев на березі ріки або струмка, де існують німфи, сатири.

Цей світ населяли наївні пастушки, німфи, сатири, а бог лісів Пан втручався в людські безладдя як порадник і заступник. Щасливий кінець майже завжди вінчав події. Танець у цьому спектаклі був багато в чому тотожний танцю в комедіях і пасторалях, але відрізнявся одним – драматичною дієвістю. Нововведення було таким: спектакль розігрували не посередині залу, а на сцені, глядачі сиділи не навколо акторів, а напроти них.

Це ставило особливі задачі перед хореографом: учасники формували симетричні групи, виконували комбінації рухів, розташовуючись спиною до прокресленої за ними уявленої лінії. Танці акторів італійської комедії стали матеріалом для комедійних танцювальних сцен, які пізніше увійшли у придворні балетні видовища [10, с. 255].

До кінця XVI ст. в Італії утвердився вид театрального мистецтва, що вплинув на подальший розвиток європейського балету – майданний театр комедії дель-арте (комедія масок) – вид італійського театру (XVI–XVII ст.), спектаклі, які створювалися методом імпровізації на основі сценаріїв. Виникає майданний театр унаслідок зародження опери, що дає танцю на сцені сюжет і серйозність, але не використовує комічний танець.

Інтермедія (від лат. – що знаходиться посередині) – невелика, здебільшого комедійного характеру, п'єса, що виконується між діями драматичного спектаклю (часто містить музичні і балетні номери), музичної драми або опери.

До кінця XV ст. Франція була могутньою державою. Зростав інтерес до досягнень Італії. Франція розкрила двері перед багатьма діями італійського мистецтва, з-поміж них були й хореографи-учителі танців. Італійські танцмейстери привезли до Франції готову школу.

Учні, освоюючи розвинену техніку танцю і постановні прийоми, вносили в іноземну науку особливості свого національного характеру. Тут велике значення мав зв'язок мистецтв [45, с. 100].

Театральний танець кінця XV – початку XVI ст. формувався в міру кристалізації нових видовищних жанрів. Танець став важливим складником цих жанрів. Його, як і раніше, виконували в князівських палацах.

Властивостями балетного танцю стали ясність, елегантність, пластична конкретність матеріалу. Хореографи надавали перевагу чітким лініям, продуманим, карбованим композиціям. У Франції переважала турбота про строгу красу форм, особливо популярними були алегоричні балети з «геометричними» «фігурними» танцями. [27, с. 100].

Насамперед це позначилося на розвитку масового фігурного танцю: синхронні рухи учасників із бездоганною ритмічною чіткістю варіювали і розвивали фігури в еволюціях; принцип хороводу перемінився фігурами квадрата, колони, хреста.

Ставили інтермедії хореографи-професіонали, що часто володіли європейською славою. Видовищність, як мета інтермедій, витіснила і поетичний текст, і музику. Центром таких феєрій, їх рушійною силою був танцівник у вигляді міфологічного персонажа, зрідка індивідуалізованого, частіше уніфікованого в групі танцюючих наяд, сатирів або вітрів, іноді ж з'являвся як конкретна особистість у драматизованому сюжеті пантоміми.

На відміну від італійського віртуозного танцю, французький танець був переважно фігурним: його виконавці, придворні, не зазіхали на складну техніку рухів.

Чинний танець вибудовувався на контрастах, допускаючи будь-яку розмаїтість рухів і поз, назвіть гротескний трюк. Фігурний, вільний від описовості, тяжів до чистої гри ліній і форм у русі.

Такий танець звичайно спостерігали зверху, що дозволяло оцінити симетричне планування переходів і груп, точність інтервалів між учасниками, синхронність переміщень, дотримання геометричних пропорцій. Фігурний танець неодмінно закінчував балет.

З початку XVII ст. дами не виступають у балетах і жіночі ролі виконують чоловіки. У мелодраматичних балетах, крім професійних музикантів і співаків, у буфонних і гротескних сценах фігурувала безліч простолюдинів. Придворні виконували гранд-балет і окремі танці в шляхетному смаку; їм надавали і головні ролі [33, с. 245].

У XVII ст. з'являється новий жанр – комедія-балет. Засновник жанру – видатний французький драматург, актор і режисер Жан Батист Мольєр (Поклен) (1622- 1673). Він сприяв появі оригінального поєднання музики, танцю і дії, вніс у жанр комедії-балету глибоку змістовність, оновив старі парадно-пасторальні сценічні форми.

Танці для комедій-балетів Мольєра, опер-балетів, дивертисментів ставив П'єр Бошан (1636-1705). Музику для балетів складав відомий композитор того часу Жан Батист Люлі (1632-1687).

В епоху Відродження хореографічна культура Англії тісно пов'язана з особливостями розвитку англійського театру. Отримують розвиток придворний, приватний і публічний театр.

Народна танцювальна культура Англії розвивається особливо бурхливо. Популярні побутові танці спиралися на народні витоки. Різноманіття танцювальної культури епохи отримало вираження у творах Шекспіра. У них простежується органічний зв'язок танцю і пантоміми з драматургією. Філософсько-естетичні засади театру Шекспіра стали основою творчості майбутніх хореографів Жана-Жорж Новера, Сальваторе Вігано, Лучано Галеотті. В Англії утвердився своєрідний оперно-балетний придворний театр.

Як театральний жанр маска утвердилася до кінця XVI ст. при дворі Єлизавети, пройшовши приблизно той же шлях, що й танцювальні інтермедії в Італії та Франції. Вільну імпровізацію тут також змінило упорядковане планування танцю костюмованих персонажів, а поети у віршах пояснювали дію. І знову однією з причин подібної трансформації маски був розвиток музичної культури Англії.

Маска – комедійний дивертисмент, де фігурували образи як античності, так і чарівної казки, а центральний великий танець виконувався всіма присутніми дворянами. Танцмейстери протягом багатьох тижнів навчали своїх вихованців, тому що маска вимагала вміння чітко й енергійно виконувати танцювальні рухи [34, с. 239].

Антимаска – гротескне або комічне представлення, що виконувалося після головної маски і з'явилося на противагу масці. Кульмінацією спектаклю було братання виконавців і глядачів: масковані виконавці спектаклю «вихоплювали» з числа гостей осіб протилежної статі і продовжували танцювати разом із ними.

Жанр маски – один із перших досвідів створення в Англії хореографічного театру. «Комедійний балет королеви» став родоначальником того типу спектаклю, «який займав місце опери у французів і англійців приблизно століття». Англійці дали йому ім'я маска. Уплив балету Божуайо на музичний театр Європи безперечний. Однак передумови англійської маски виникли раніше, як і французькі комедії або італійські маскаради.

Англійська маска користувалася тими ж синкретичними принципами постановки і тими ж виразними засобами, що і сучасні їй італійські пасторалі або французькі балети. Поряд із маскою в Англії процвітала пантоміма усередині драматичних видовищ. Традиції такої пантоміми теж ідуть до XVI ст.

Балетний театр Голландії зародився в XVII ст. і відрізнявся значною своєрідністю. Після революційних подій кінця XVI ст. Фландрія – Південна частина Нідерландів – залишилася під протекторатом Іспанії. Природно, бюргерський характер держави не сприяв появі пишних вистав, що процвітали при дворах європейських монархій.

Попередня історія знала танець переважно в його народних формах. Знаменитий художник Фландрії Пітер Брейгель Старший зобразив танці у 1567 році на картинах «Крест'янський праздник» і «Крест'янський танець». Такі танці – хмільні, грубувато-соковиті, – сягали корінням в далеке минуле Нідерландів. Церква свят не заохочувала.

У XVI ст. представники ремісничих цехів розігрували серйозні п'єси типу мораліте, фарси, сатиричні сценки, влаштовували театралізовані процесії. У деяких видах цих видовищ могли зустрічатися елементи танцю. Професійний балетний театр, виникнувши в Голландії XVII ст., частково орієнтувався на досвід французького балету. Література країни теж випробувала сильний вплив французького класицизму. Разом з тим балет скоро виявив тягу до самостійності, примітну в окремих випадках своєму огляду на традиції національного живопису з його інтересом до побуту і жанру. У другій половині століття в Голландії з'явилося два театри. Один відкрили в 1638 році в Амстердамі, інший - у 1650-х роках у Гаазі. Театр в Гаазі існував при дворі штатгальтера Вільгельма III Оранського і йшов знайомим шляхом, спираючись на практику французького придворного балету. Сюди запрошували французьких танцівників, які навчали голландських вельмож балетного мистецтва. Сам Вільгельм III Оранський виконував роль Меркурія в «Балеті Світу». Лейденс вказує, що одночасно у Франції Людовик XIV виступав у ролі Аполлона. Це дозволяє датувати «Балет Світу» початком 1670-х років, оскільки Людовик XIV неодноразово зображував Аполлона в різних балетах, а останній раз у 1670 році. Розподіл ролей був багатозначним: якщо король Франції постійно обирав для себе образ Аполлона – бога сонця і глави муз, то правитель Нідерландів волів Меркурія – божественного покровителя торгівлі. То були досить прозорі алюзії в дусі часу.

Про подальшу практику придворного театру в Гаазі до кінця століття відомо тільки те, що там переважали алегоричні балети у стилі французького класицизму. У 1700 році француз П'єр де ла Монтань був призначений танцівником, хореографом і вчителем танців в театрі Гааги. Більш докладні відомості є про театр Амстердама. Перший балет був показаний в 1642 році, а в лютому 1645 року там поставлено «Балет п'яти почуттів». Незабаром увійшло в звичку представляти між трагедією і комедією балети, які стали головною принадою для глядачів. Виконували їх професійно навчені танцівники.

У 1659-х роках в балеті Амстердама сталася подія, яка випередила практику інших європейських труп: у ньому з'явилися танцівниці. Адріана Ноземан була прийнята в 1655 році, потім до неї долучилася Елізабет Кальберген, Сусанна ван Ейк Далі і Аліда Молестайн. У 1657 і 1658 роках вони виконували спочатку Танець Дівчат, а потім – «Балет деві». Отже, амстердамський балет випередив паризький, де танцівниці почали виступати приблизно десять років потому.

2.3. Естетичні умови реалізації ідей Класицизму у танцювальному мистецтві

Класицизм, який змінив через кілька етапів Епоху Відродження, виник у Франції в кінці XVII ст., увібравши в себе частково серйозний підйом абсолютної монархії, почасти зміну світогляду з релігійного на світський.

В основу мистецтва Класицизму покладено культ розуму – раціоналізм, стрункість і логічність. Назву «класицизм» за походженням пов'язують зі словом з латинської мови – *classicus*, що означає – «зразковий». Ідеальним зразком для художників цього напрямку була антична естетика з її стрункою логікою і гармонією.

У класицизмі розум переважає над почуттями, індивідуалізм не вітається, а в будь-якому явищі першорядну важливість знаходять загальні, типологічні риси. Кожен твір мистецтва має будуватися за суворими канонами. Вимогою епохи класицизму стає врівноваженість пропорцій, що виключає все зайве, другорядне.

Його виникнення пов'язане з появою абсолютистської держави, тимчасово соціальної рівноваги між феодалними і буржуазними елементами. Норми гарного смаку Класицизм виводив із природи, в якій він бачив зразок гармонії. Тому Класицизм закликав наслідувати природу, вимагав правдоподібності.

Він розумівся як відповідність ідеального, яке відповідає розуму і поданням про дійсність. Раціоналістичність Класицизму породжувала вимоги логічності і простоти, а також систематизацію мистецтв, засобів (поділ на високі та низькі жанри), стилістичне оформлення тощо. Для балету ці вимоги виявилися плідними. Класицизм поглиблював змістовність балету, наповнював танцювальні картини смисловою значущістю. В комедіях-балетах («Докучные», 1661, «Брак поневоле», 1664) балетні фрагменти в «Мещанине во дворянстве» (турецкая церемония, 1670) і в «Мнимом больном» (1673) були не просто інтермедіями, а окремою частиною вистави.

Украй повільно долаючи барочну простоту і громіздкість, балет Класицизму, пропускаючи вперед літературу й інші мистецтва, теж прагнув до регламентації. Виразнішими ставали жанрові поділу, а основне – ускладнювалася і систематизувалася танцювальна техніка.

«Високі» твори – це твори, які звертаються до античних і релігійних сюжетів, написані урочистою мовою (трагедія, гімн, ода). А «низькі» жанри – ті твори, які викладені просторічною мовою і характеризують народний побут (байка, комедія). Змішувати жанри було неприпустимо.

Особливо інтенсивно процес театралізації танцю відбувався в Італії, де вже в XIV–XV ст. з'явилися перші танцмейстери і на основі народного танцю сформувався бальний танець, придворний. В образотворчому танці беруть участь міфологічні та алегоричні персонажі. З початку XVI ст. відомі кінні балети, в яких вершники гарцювали на конях під музику, спів і декламацію

(Турнір вітрів, 1608, Битва краси, 1616, Флоренція). Витоки кінного балету ведуть до лицарських турнірів середньовіччя.

Сюїта (франц. *suite*, буквально – ряд, послідовність) – одна з основних циклічних форм танцювального мистецтва. Вона має декілька самостійних, зазвичай контрастних частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Класичний тип старовинної танцювальної сюїти склався у творчості В. Фробергера у середині XVII ст. Вона складається з 4 танців:

1) помірно швидкої алеманди; 2) швидкої куранти; 3) повільної сарабанди; 4) стрімкої жиги.

Термін «сюїта» раніше всього стали застосовувати французькі лютневі композитори в кінці XVII ст.; поряд із цим групи танців в Англії називалися «*lessons*» (Р. Перселл), в Італії – «*balletto*» або (пізніше) «*sonata da camera*» А. Кореллі), у Німеччині – «*Partie*» (В. Кунау) або «*Partita*» (В. С. Бах), у Франції – «*ordre*» (Ф. Купрен).

У середині XVII–XVIII ст. у класичну сюїту включали такі складові частини, написані, як правило, в одній тональності і призначені для лютні, клавесина, оркестру тощо :

- Менует;
- Гавот;
- Бурре – Пасп'є;
- Полонез;
- Нетанцювальні п'єси – прелюдія, увертюра, арія, рондо тощо;
- «Дублі» (варіації на один з танців) (Рис. Б. 9, Додаток Б).

Куранта – придворний танець італійського походження. У Франції в епоху класицизму куранта виконувалася в тридольному тактовому розмірі і мала жвавий характер. Композиційний малюнок зазвичай ішов за овалом або квадратом. Танець складався з ковзних кроків, «па асамблес» без стрибка, підйомів на носочки або па «галь'ярди». Також характерними були і рухи рук – до лівої ноги виносилася права рука, з окремим рухом кисті та навпаки.

Жига – салонний танець кінця XVII ст., який став свого роду етапом у розвитку салонних танцювальних форм. Її танцювали одна або дві пари, причому протягом усього танцю виконавці не з'єднували рук. У Жизи кавалер і дама виконували одні й ті ж рухи, тільки починали з різних ніг. Дама протягом усього танцю підтримувала руками краї сукні. У кавалера руки були відведені від корпусу, плавно і невисоко піднімаючись і опускаючись, вони супроводжували рух ніг.

Гавот – популярний придворний танець, манірний і манірний. Виконувався, як правило, однією парою. Основними рухами гавоту стали: па шасе, па бальянсе, па гліссад, па асамбле, па бюджет, па амбуате. Гавот був уведений Жаном Батиста Люллі в оперу і балет.

Полонез – в XVII ст. це танець привілейованих класів. Крок полонезу витончений і легкий, супроводжувався неглибоким і плавним присіданням на третій чверті кожного такту. Танець вимагав струнності постави і

гордовитості. Ним відкривали придворні бали і танцювальні вечори. Менует – загальноновизнаний зразок салонного танцювального мистецтва, танець королів і король танців.

Менует був створений при дворі короля Людовіка і прийшов на зміну павані та куранті. Для нього були характерні креслення на підлозі малюнка і своєрідне становище рук танцюючих, що є свідченням основних рис цього першого салонного танцю французької школи. Основні риси виконання менуету: 1) надзвичайна манірність; 2) церемонність; 3) урочистість; 4) плавність кроку; 5) безперервність кроків.

У Паризькій опері XVII ст. виконували особливий жанр театральномузичного видовища – опера-балет, композиторів Жана-Батиста Люллі, Андре Кампра, Жана-Філіппа Рамо. Спочатку в балетну трупу входили лише чоловіки. Французькі танцівники славилися грацією і витонченістю (шляхетністю) манери виконання. Італійські танцівники принесли на сцену Паризької опери нову манеру танцю – віртуозний стиль, технічно складну, стрибкову манеру танцю. Одним із основоположників чоловічого сценічного танцю став Луї Дюпре (1697-1774).

Він першим об'єднав в танці обидві манери виконання. Ускладнення техніки танцю зажадало змін жіночого костюма.

Опера виникла наприкінці XVI ст. в Італії як спроба групи вчених-гуманістів, літераторів і музикантів відродити давньогрецьку трагедію у вигляді «*dramma per musica*». Першим операм передували форми ренесансного театру, в яких музика відігравала поступово все більше значення, тоді як з іншого – розвиток сольного співу з інструментальним супроводом. Передвісником опери став найглибший в історії музики переворот, що змінив якість інтонації, тобто виявлення людським голосом і говіркою внутрішнього змісту, душевності, емоційної налаштованості.

Опера (італ. *opera* – «дія», «праця», «твір») – музично-драматичний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії. В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо). Оперу пишуть здебільшого за літературними сюжетами. Основою вокальних номерів є текст, який називають лібрето.

Першою оперою вважають написану 1594 року оперу «Дафна» Якопо Пері (Оперний театр при Королівському палаці у Варшаві), представника мистецького об'єднання Флорентійської камерати.

Подібними творами, що також вперше були поставлені у Флоренції, стали «Еврідіка» Пері (пост. 1600), «Еврідіка» Каччіні (пост. 1602). Дотепер фігурує в репертуарах сучасних оперних театрів опера «Орфей» Клаудіо Монтеверді, написана і вперше виконана в Мантуї 1607 року. Протягом наступних десятиліть оперні спектаклі поширилися всією Італією і за її межами. Зокрема в Речі Посполитій опери ставились при дворі

Владислава IV Ваза у Варшаві починаючи з 1628 року. Серед перших поставлених у Варшаві опер – «Звільнення Ружеро» Франчески Каччіні. Це була перша опера, автором якої є жінка.

У другій половині XVII ст. жанр опери з'являється і в творчості композиторів інших країн. Зокрема однією з перших англійських опер є «Дідона і Еней» Генрі Перселла (уперше поставлена 1688), а першою французькою оперою вважають «Кадмус і Герміона» Жана-Батиста Люллі, поставлена 1673 року у паризькій опері, відкритій Людовіком XIV чотирма роками раніше.

Основоположником німецької опери вважається Генріх Шютц – його опера «Дафна», лібрето якої є німецькомовним перекладом лібрето однойменної опери Пері, була виконана у Торгау в 1627 році, проте музика була втрачена. В Іспанії паралельно формувався жанр народної опери – сарсуели, першим зразком цього жанру зазвичай вважають (El Laurel de Apolo Хуана Ідальго де Поланко) (1657).

П'єтро Метастазіо (1698–1782) – найпопулярніший лібретист в жанрі опери-серія, В. А. Моцарт – автор найпопулярніших опер класичної епохи.

Протягом XVIII ст. опера зазнає жанрових розгалужень. Так, в Італії кінця XVII – початку XVIII ст. домінує жанр серйозної опери – «опера серія» (opera seria). Класичні зразки оперного лібрето в жанрі опери-серія належать італійському поетові П'єтро Метастазіо, автору 27 оперних лібрето, втілених в музиці кількома композиторами, зокрема Алессандро Скарлатті, Джованні Баттіста Перголезі (опера «Гордий в'язень», 1733). У традиціях опери серія написані й перші опери Дмитра Бортнянського – «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій» (1776-1779). Із розвитком опери серія пов'язаний стиль вокального виконання бельканто. Паралельно у Франції сформувався особливий тип опери – лірична трагедія (tragédie en musique або tragédie lyrique), що відрізнялася від італійської серії виразнішими речитативами, більшою увагою до хореографії та рядом структурних особливостей. У творчості Рамо виділяється новий різновид французької опери – оперу-балет, а також перші комічні опери.

На початку XVIII ст. в історії опери виокремлюються комічні опери, національними різновидами яких були баладна опера в Англії, опера-буффа в Італії, опера-комік у Франції, зінгшпіль Німеччини та ін.

Італійська опера-буффа, по-перше, була наступницею опери-серія, по-друге, увібрала традиції народного театру комедія дель арте і, на відміну від серйозної опери, розрахованої на аристократичну аудиторію, призначалася для демократичнішої аудиторії. Серед перших зразків цього жанру – «Служниця-пані» Джованні Баттіста Перголезі, постановка якої 1752 року в Парижі викликала тривалу суперечку прихильників різних оперних жанрів відомою як «війну буфонів».

Прагнення наблизити оперу до ідей просвітників (зокрема, Дені Дідро і Жан-Жака Руссо) стали підґрунтям оперної реформи

Крістофа Віллібальда Глюка, що разом із лібретистом Раньєрі де Кальцабіджі намагалися подолати схематизм оперних форм й досягти вираження «сильні пристрасті», правдивості художніх образів, підпорядкування музики літературному змісту.

Ідейна боротьба між прихильниками опери як вистави і опери як драматичного дійства в 1770-х роках отримала назву «війни глюкистів і піччиністів» і завершилася перемогою Глюка.

Розвиток балетної освіти в епоху Класицизму (від лат. *classicus* – зразковий), який був напрямом і стилем у мистецтві та балеті 1760–1810 рр., мав у своїй основі зразок античності, а також класику доби італійського Ренесансу. Розумна закономірність, шляхетність, вираження піднесених моральних ідеалів, суворі організованість, міць і велич, логічний і гармонійний образ, рівновага і симетрія в композиційній побудові – усе це вдало передавали засобами класичного танцю.

У балеті класицизм виник як протиставлення бароко, з його розкішними і масивними репрезентаціями, домінуванням танцювальної техніки над ідейно-образним змістом, умовними формами та рухами, які не завжди були змістовними й виразними. Також представники балету класицизму підтримували ідеї Просвітництва.

Норми гарного смаку, стриманості та виваженості людини виходили з природи, у якій вбачався зразок гармонії. Саме з того часу в балеті почав діяти принцип слідування природній правдоподібності.

У балеті класицизму зміст балету стає основним. Сюжет найчастіше обирався з античної літератури. Для більш зрозумілого виражального способу передачі ідейно-образного змісту представники балетного класицизму впровадили принципи давньоримської Сальтації – танцювальної пантоміми, яка почала переважати над професійним танцем. Жести й рухи в балеті були змістовними й обов'язково виражали певну дію і завдання.

Балет класицизму був придворним, а його виконавці – це винятково професійні майстри – баладени й балерини. Простішим стає художнє оформлення балету: декорації позбавляються пишності та розкішності. При декоруванні сцени увага зосереджується, насамперед, на передачі правдивості сюжету та змісту танцю. У костюмі здебільшого використовували давньогрецьку туніку, м'які туфлі. Техніка залишається такою ж, як і в барочному балеті. Чоловічий танець переважає над жіночим. Віртуозні *pas assemblé*, *pas jeté*, *pas marché*, *pas de bourrée*, *pas glissade*, *pas ballonné*, *entrechat quatre*, *roile*, *entrechat trois*, *cabriole*, *tour de force*, *soutenu en tournant*, *tour chaîné*, *pirouette*, *tour en l'air* тепер є додатком до виражальних жестів і рухів танцювальної пантоміми.

Також важливою стає роль характерного танцю. Спочатку – як передача виконавцем образу персонажа балету, завдяки виражальним жестам і танцювальній пантомімі, а згодом – при дивертисментних фрагментах стилізованого народного танцю – іспанського, італійського, угорського,

східного. Також балет класицизму завдяки збагаченню за рахунок виражального жесту і танцювальної пантоміми, проваджує нову танцювальну форму – танець дії (*danse d'action*) (Рис. А.8, Додаток А)

Ця форма згодом стане не лише передачею виражальної змістовності танцю, а й кульмінацією в балетному дійстві при передачі найголовнішого його моменту завдяки використанню *corps de ballet* – ансамблю виконавців.

Визначні представники балету класицизму і просвітництва – Джон Уівер (Британія), Франц Гілфердінг (Австрія), Гаспаро Анджоліні (Італія), Жан-Жорж Новер (Франція). Саме Новер (1727–1810), французький балетмейстер, теоретик танцю, учень Луї Дюпре, головний балетмейстер Паризької опери в 1776–1781 рр., став одним із засновників балету дії. У Британії він ознайомився з творчістю Джона Уівера та його пантомімічними балетами, що справило на молодого танцівника значний вплив.

У балетах Жана-Жоржа Нопера все змістовне навантаження несе пантоміма, танець підпорядковується музиці. Іноді в його постановках перевага надається лише пантомімічному дійству. Принципи побудови балетного дійства, естетику танцю, його характеристику, художнє оформлення костюмів і декорацій Новер виклав у знаменитій теоретичній праці «Листи про танець» (1760).

Послідовником Нопера у розбудові французького класичного балету та танцювальної освіти був Жан Доберваль (1742–1806) – французький артист та балетмейстер, головний балетмейстер Паризької опери в 1781–1783 рр. Його творчість, що характеризує продовження розвитку та вдосконалення балетної пантоміми і танцю, є репрезентацією життя звичайних людей із людськими ситуаціями і пристрастями.

Він увів новий стиль у балет, новий жанр у хореографію. Його спектаклі затверджували на балетній сцені не тільки нових героїв – він проводив у життя нову театральну естетику. Його балетмейстерська практика проходила в Бордо. Тут у нього училися майбутні знаменитості – Дідло, Омер, Вігано, Медина.

У балеті Доберваль використовує легкий побутовий чоловічий і жіночий костюми, а у виставах – природні зображення ландшафту та декор інтер'єру. Він створив комічний балет як форму нового жанру. У постановках Доберваля головні герої є реальними, і діють, ураховуючи конкретні обставини, покладаючись на власні сили і винахідливість, а не кликають на допомогу богів або героїв. Його балети – «Дезертир» (1785), «Зрадливий паж» (1787), «Марна обережність» (1789), «Телемак на острові Каліпсо» (1797).

Усі його балети були реалістичні. Важливе місце займав у них народний танець, ритмізована пантоміма, природний жест. І в наші дні багато хореографів звертаються до тем і образів Доберваля.

Його заслугою стало створення комедійного балету як нового хореографічного жанру. Балети комедійного жанру мають завжди чітко

окреслений сюжет, своє коло образів, свої специфічні художні прийоми. Герої цих балетів живуть у реальному світі і перемагають завдяки розуму і спритності. Сатиричне зображення, осміяння людських недоліків – естетичний принцип комедійних балетів. Сюжет зумовлює і композицію, що будується, за Добервалем, на послідовному зчепленні комедійних ситуацій. Для його творчості характерна боротьба з рутинною й однотипною технікою за природність і змістовність виконавського мистецтва. Хореограф вміло вводив нові теми, насичуючи спектакль реалістичними деталями, розробляв конкретні, історично правдиві образи. Національні ритми, життєві фарби і народні образи прийшли на сцену з цим балетом. Його хореографічна партитура відрізнялася національною танцювальною пластикою. Первісна музична партитура була складена з популярних мелодій і пісень різних композиторів, пізніше її замінили музикою Л. Герольда, потім П. Гарделя.

Ще одна важлива постать у французькому балеті, яка вплинула на розвиток хореографічної освіти, це Шарль Дідло (1767–1837). Цей французький артист, балетмейстер навчався у Жана-Жорж Новера, Жана Доберваля.

Танцював і ставив балети в театрах Лондона, Парижа. У 1801 запрошений як танцівник і балетмейстер у Петербург, де прослужив до 1831 (із перервою, 1811—1816), поставив більше, ніж 40 балетів. Круг сюжетів, представлених в балетах Доберваля, є різноманітним, – анакреонтичні («Зефір і Флора», «Амур і Психея» Кавоса, 1804, 1809), трагічні («Тезей і Аріанна, або Поразка мінотавра» Антоноліні, 1817; «Федра» Кавоса і ін., 1825), історико-романтичні («Угорська хатина, або Знамениті вигнанці» Венюа, 1817), комедійні («Карл і Лізбета, або Втікач проти волі» Туріка, 1820). Дідло прагнув поглибити драматичну змістовність балету, підсилити емоційну і психологічну виразність образів. У 1823 р. Шарль інсценізував для балету (раніше опери і драми) «Кавказького полоненого» Пушкіна. З 1804 керував Петербурзькою театральною школою (учні — М. І. Данілова, А. І. Істоміна і ін.).

2.4. Значення творчості західноєвропейських балетмейстерів для розвитку форм бальних танців доби Класицизму

Жан-Жорж Новер (1727–1810 рр.) у книзі «Листи про танець і балет» (1760 р.) висвітлює особливості власної роботи, проаналізував естетику, принципи побудови, художнє оформлення балетного дійства, охарактеризував академічний танець, танцювальну пантоміму, характерний і народно-стилізований танець. Хотілося б наголосити на розділах книги Жана-Жорж Новера «Танець і пантоміма», «Балет – балетне дійство, музика в балеті, художнє оформлення», «Робота балетмейстера» [21, с. 313].

Пантоміма в танці для Жана-Жорж Новера є найважливішою, вона здатна максимально розкрити сюжет балету через звичайність і виразність.

Перевага пантоміми в балеті Новера зумовлена захопленням британською театральною драматургією актором Давида Гарріка.

Саме передача сюжетної лінії, виразність і образність характерів, чудова акторська майстерність виконання Гарріка справила на Новера незабутнє враження. Також Гаррік дав можливість Новерові користуватися власною бібліотекою, де він вивчав античний театр, танцювальну пантоміму доби Давнього Риму.

Реформи Жана-Жорж Новера були в душі ідей філософів-просвітителів, ідеологів прийдешньої французької революції – Дідро, Вольтера, Руссо. Його діяльність у балетному театрі викликала схвалення цих людей і кращих художників, композиторів, хореографів того часу. Однак знатних аматорів балету лякав демократичний характер його перетворень, тому Новерові довгі роки довелося ставити свої спектаклі не у Франції, а за кордоном. Свої передові ідеї йому вдалося здійснити лише частково в балетних спектаклях, поставлених при герцогському дворі в Штутгарті і на інших сценах – у Лондоні, Відні, Мілані, Турині, Неаполі, Лісабоні.

Жан-Жорж Новер співпрацював із такими композиторами, як Моцарт, Глюк, шукав сюжети для своїх творів у трагедіях Еврипіда і Корнеля, прагнув довести тим самим, що мистецтво танцю здатне розкривати значні сюжети, показувати глибокі переживання людей.

Жан-Жорж Новер розподілив танець на механічний, звичайний та пантомімічний, дійовий. Механічний танець є чудовим видовищем, симетрією рухів, віртуозністю виконання, складністю темпоритмів, апломбом і елеванцією тіла, витонченістю положень і грацією виконання. Пантомімічний танець є душевною репрезентацією механічного танцю, яка надає йому вражальності, глибокої образності. Новер першим висвітлює ідею про танцівника як про актора-міма.

Танець і пантоміма для Жана-Жорж Новера – певна симфонія в балеті. Саме на професійному навчанні танцю наголошує Новер, також 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.

Він зауважує, що багато постановників, які ставлять балети і танці, тільки спотворюють професію балетмейстера. На його думку, балетмейстер передусім повинен вивчати і володіти мистецтвом живопису, розуміти скульптуру, архітектуру, декоративному мистецтві, вивчати і знати анатомію людини [46, с. 189].

Мистецтво балету, як і література, живопис, скульптура, архітектура, музика, є для Жана-Жорж Новера прикрашенням і возвеличенням природи. Також він 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.

На реформаторську діяльність Новера впливали грандіозні здійснення, що мали місце в літературі і музиці того часу. Мова йде про комедії Бомарше, симфонії і опери Моцарта, Гайдна, що, звісно, впливали на всі жанри мистецтва, серед них і на хореографію.

Погляди Жана-Жорж Новера вплинули на подальший розвиток балету. Від традиційного костюма і маски відмовилися. Артисти балету стали танцювати у вільному, легкому одязі. Танцювальні рухи їх стали більш природними, виразними і різноманітними. Учні і послідовники Новера створили перші в історії хореографії балетні спектаклі, де воедино злилися музика, костюм, декорації й осмислений, одухотворений танець.

Карло Блазис (1795–1878 рр.) у книзі «Елементарний трактат з теорії та практики мистецтва танцю» (1820 р.) виклав ампірну естетику, манеру і техніку французької академічної школи танцю першої половини ХІХ ст. Він проаналізував складові частини цієї техніки. Хотілось б відзначити найважливіші розділи книги Карло Блазиса: «Вправи для ніг», «Вправи для корпусу», «Вправи для рук», «Танець серйозний, напівхарактерний, комічний», «Нові методи викладання», «Пантоміма та необхідне для актора-міма», «Складові балету – експозиція, зав'язка, розв'язка» [11, с. 145].

Викладач повинен розумітися на мистецтві живописі, музиці та привчати до цього своїх учнів для більш вдалого досягнення краси виконання простих, складних танцювальних «рас».

За Августом Бурнонвілем, «танець – це мистецтво, яке 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, необхідністю слідувати за ритмами музики. Призначення мистецтва, особливо театру – загострювати думку, возвеличувати душу і оживити почуття. Завдяки музиці танець може злетіти до поезії... Вершиною майстерності є вміння приховувати механіку і напругу під видимою гармонією... » [8, с. 43].

Особливого поширення кінні балети набули при дворах Людовіка ХІІІ та Людовіка ХІV. Витоки кінного балету ведуть до лицарських турнірів середньовіччя.

Великого впливу на розвиток танцю в середині століття надано італійським композитором Клаудіо Монтеверді, який у своїх творах вперше поєднав речитатив, хор, танець і оркестр. Творчість представлена трьома групами творів: мадригали, опери і духовна музика.

Головна особливість композиційної техніки Клаудіо Монтеверді – поєднання (нерідко в одному творі) імітаційної поліфонії, характерної для

композиторів пізнього Відродження, і гомофонії, досягнення нової епохи бароко. Новаторство Монтеверді викликало різку критику з боку відомого теоретика музики Джованні Артузі, в полеміці з яким Клаудіо Монтеверді (і його брат Джуліо Чезаре) виявили свою прихильність до так званої «другої практики» музики. Згідно з декларацією братів, у музиці другої практики безроздільно панує поетичний текст, якому підлягають всі елементи музичної мови, і зокрема мелодія, гармонія і ритм. Поетичний текст виправдовує будь-які нерегулярності музичних компонентів.

До 40 років Клаудіо Монтеверді працював переважно в жанрі мадригала (усього 8 збірників (книг); дев'ять, неавторська, збірка видана посмертно). Робота над першою книгою, що складається з 21 п'ятиголосого мадригалу, тривала близько 4-х років. Перші вісім книг мадригалів представляють величезний стрибок від поліфонії Ренесансу до монодії, характерної для музики барокко.

Кульмінацією всієї творчості Клаудіо Монтеверді вважають оперу «Коронація Поппеї». Вона поєднує трагічні, романтичні і комічні сцени (новий крок у драматургії оперного жанру), реалістичні портретні характеристики персонажів і мелодії, що вирізняються надзвичайною теплотою і чуттєвістю. Для виконання опери потрібний невеликий оркестр, і також відводилася невелика роль хору. Протягом довгого часу, опери Монтеверді розглядали тільки як музично-історичний факт. Але починаючи з 1960-х, *Коронація Поппеї* була відновлена в репертуарі найбільших оперних сцен світу. У 2005 році Міхаель Грюбер зняв фільм-оперу «Коронація Поппеї».

В Іспанії сюжетну танцювальну сценку називали Мореско (мавританський танець), в Англії – маскою. У середині XVI - початку XVII ст. виник фігурний, образотворчий танець, організований за типом складання геометричних фігур (бали-фігурато). Відомим є Балет туркеня, виконаний в 1615 р. при дворі герцогів Медичі у Флоренції. В образотворчому танці беруть участь міфологічні та алегоричні персонажі. З початку XVI ст. відомі кінні балети, так звані «Каруселі», в яких вершники гарцювали на конях під музику, спів і декламацію на тлі пишних декорацій. Це була святково-карнавальна кавалькада, щось середнє між спортивним святом і маскарадом. Витоки кінного балету ведуть до лицарських турнірів середньовіччя. Коней вчили виступати під музику, і танцюїстам доводилося бути також і наїзниками, і фехтувальниками.

Особливо поширені кінні кадрили-балети були у Франції за Людовіка XIII та Людовіка XIV. На «Каруселі» Людовік XIV постав перед народом в ролі римського імператора з величезним щитом у формі Сонця. Це символізувало те, що Сонце захищає короля і разом з ним і всю Францію. Ставши дружиною французького короля, італійка Катерина Медичі привезла до Франції і моду на придворні балети. Тому італійські танцюїсти стали запрошуватися до французького двору.

Маскаради та карнавальні ходи як улюблені розваги в Середні століття, особливо поширилися в епоху Відродження. У XV та XVI ст. такі вистави влаштовувалися в дворянських будинках і в міру їх ускладнення перетворилися на дорогі святкування. Найбільше в епоху Ренесансу захоплювалися маскарадами, тобто танцями в масках, причому маски мали в цю епоху особливого значення. Великий вклад у танець як суспільну розвагу вносили і карнавали. Самими пишними з них були так звані тріумфи (trionfi), вистави на міфологічні сюжети з мистецьки виконаними декораціями.

Балет-маскаради увійшли в моду при Генріху IV. Вони були більш дешеві і прості, ніж їхні попередники в серйозному жанрі. Відмітна риса – «сміхова традиція» середньовіччя з її вигадливою образністю. Учасники балетів-маскарадів могли виступати в костюмах трактирників, цирюльників, праль, докторів, близьких типів педанта з італійської комедії дель-арте.

Являючи собою пантомімні сценки, такі виходи (антре) відкривали доступ типам сучасного життя, народному гумору, рисам національної своєрідності. Сатирично малювали вдачу, наприклад, виходи «Алхіміки-ошуканці», «Рахівники», «Церковні старости» (1604). Іноді зображувалася екзотика чужих народів і країн: «Турки і чорні маври» (1600), «Китайські принци» (1601), «Яничари» (1604), «Цигани» (1610). Але нерідко виходи зводилися і до фігурного танцю: костюмовані групи придворних виконували окремі кадрили, а потім поєднувалися в заключному гран-балеті – кодї. Різні номери, ставлячи поруч характерність, гротеск і серйозний стиль, уже позначили контури дивертисментної сюїти. Елемент комічного переважав. Маски часто мали буффонний характер: у «Балеті про Латоне і жаб» (1607), у «Балеті безголових жінок» (1610) та інших видовищах.

Танець став перетворюватися на балет, коли його почали виконувати за певними правилами. Епоху становлення традицій мистецької хореографічної освіти продовжив П'єр Гардель (1758–1840). Цей французький артист, балетмейстер навчався у Луї Дюпре та свого брата Максиміліана Гарделя. Він був головним балетмейстером Паризької опери 1787 – 1840 рр. Творчість Гарделя, незважаючи на майже придворний характер його балетів, була пронизана новими принципами, хоча й у дещо більш регламентованому та стриманому вигляді.

Крім того, він використовував принципи віртуозної техніки танцю, танцювальної пантоміми та художньої образності в танці, виразності руху, чіткого сюжету, *danse d'action*, стилізованих народних танців. Балети П'єра Гарделя – «Танцеманія» (1800), «Венера і Адоніс» (1808) «Персей і Андромеда» (1810). У Школі танцю зберігаються традиції, які за правління нинішньої директорки Е. Платель поєдналися з умінням підкреслити талант кожного і баченням майбутнього в розвитку мистецтва класичного танцю, підкреслюючи стилістичну віртуозність та розвиток традиційних рухів.

Школа приймає учнів від 8 до 17 років із винятковими фізичними здібностями та яскравою індивідуальністю. Уже понад 300 років мистецька

хореографічна освіта в Паризькій опері, що сприяє прямій передачі досвіду від вчителя до учня, є основою французької школи викладання танцю і гарантує стійкість балету.

Школа балету Паризької опери тісно близька за своєю структурою до Національної паризької опери. Окрім того, Школа танців Паризької опери у своїх програмах повинна відповідати вимогам Міністерства освіти Франції. Останніми роками посилилася співпраця з Міністерством освіти Франції в галузі освітніх проектів артистичної та інтелектуальної підготовки. По закінченню Школи студенти отримують Вищий національний диплом професійного танцюриста, після чого більшість випускників стають артистами Національної паризької опери.

У першій третині XVIII ст. Марі Камарго і Марі Салле першими з балерин почали виконувати стрибки (антраша), раніше підвладні тільки чоловікам, тому вони скасували важкі фіжки і паньє, а потім і вкоротили спідниці і перейшли до взуття на більш низькому каблучі. Жанр сюжетного балетного спектаклю ще не склався на той час. У XVII ст. балетні спектаклі в основному були алегоричними і відрізнялися складністю техніки, різноманітністю і багатством костюмів, великою кількістю актів: від трьох до п'яти. Танцювальна техніка вимагала спеціальної підготовки.

Балетмейстером в цій академії 21 рік був П'єр Бошан, який за своє довге життя багато зробив для розвитку класичного танцю: ввів теперішні п'ять позицій ніг, розробив свою систему сценічного танцю. У 1681 році в балеті Бошана «Тріумф любові» вперше взяли участь жінки. XVIII ст. ознаменували своєю просвітницькою діяльністю філософи Руссо, Вольтер, Дідро і багато інших, що значно вплинуло на розвиток літератури, музики, живопису, театру і, звичайно, балету.

У 1790-х під впливом моди, нав'язаної наслідуванням античності, жіночий балетний костюм став більш легким, з'явилася без підбор туфелька. З розвитком пальцевої техніки в ті ж роки винайшли пуанти (від франц. *pointe* – вістря, спеціальна балетна взуття з жорстким носком), з допомогою яких танець придбав характер польотності.

Драматичний балет – один із видів серйозного балету, який продовжував традиції Божуайо. Усе більше місце в ньому займала поезія, тиради учасників стали перемежовуватися аріями. Моду на них привезли з Італії поет Оттавіо Ринуччіні і композитор Джуліо Каччіні. Вони заснували новий театральний жанр «драми через музику». Так усередині видовища, що іменувалося балетом, накопичувалися компоненти майбутньої опери. У балетах з виходами брали участь дворяни і професійні актори; придворні охоче брали на себе ролі буффонного характеру. Серед виконавців обох категорій були актори синтетичного плану, власники неабиякої техніки. Більшість з них віддавало перевагу гротескним і характерним партіям. Утрата поетичної дієвості. [32, с. 245].

Протримався до кінця XVII століття. «Балет фей Сен-Жерменського лісу» – «збори алегоричних епізодів, що користуються танцем, поезією, піснею, костюмами, масками, акторами-професіоналами й аматорами, а також деякими машинами й іншою бутафорією», був розділений на п'ять умовних актів. Кожний з цих «актів» проводив власну тему в наступному порядку: музика, ігри, примхи, війна і танець.

Акти йшли без перерв і містили в собі по декілька антре – виходів одного або більше танцівників, які представляли який-небудь з аспектів теми. Виконавці вдягалися і маскувалися в ексцентричній, але пов'язаній з темою манері. Музика являла собою типову подвійну форму: перша половина повторюється кілька разів до початку другої, котра теж повторюється. Повтори містять варіації, число яких диктує хореографія. Темпи могли змінюватися відповідно до характеру, запропонованому темою даного акта. У деяких випадках танцівники декламували вірші, виконували поліфонічну арію. Проступає вузькість теми й обмеженість змісту балету, націленого тільки на буфонаду і гротеск.

У 1610 році в Луврі був представлений «Балет об Альсине», де з явною орієнтацією на італійців декламацію замінили співом. Цей балет відродив драматичне видовище в традиції «Комедійного балету королеви»; намічені там тенденції стилю досягли грандіозного розмаху. У «Альсині» тріумфувала різкість контрастів; комедійно-буффонні епізоди передували ліриці фантастичних сцен.

Драматичні балети користувалися і лицарською, і античною тематикою. В 1614 році при дворі був поставлений «Балет аргонавтов», у 1615 році – «Балет Минервы». Обидва балету свідчили про те, що трактування міфологічної теми в дусі репрезентативною алегорії вичерпувала свої можливості.

Основний інтерес привертала тепер лицарська тематика. Укладачі балетів звернулися за сюжетами до двом великим поетам італійського Відродження – Тассо і Аріосто. Із другої половини XVII ст. балет вступив на шлях академізму. Новий напрямок балету багато в чому формувала італійська опера. У перших оперних спектаклях балет з'являвся на правах незалежних інтермедій. Італійська опера вплинула на французький балет загальною організацією матеріалу в плані укрупнення і тематичного об'єднання цілого.

Змінилися методи утворення кожного номера і нанизування їх як якихось самостійних на перший погляд ланок у єдиний ланцюг стилістично витриманого твору. В епоху Людовіка XI «дивертисмент піддавався суворій інтелектуальній оцінці і тому вимагав актуальності, докладання творчих сил, навіть особистою участі в ньому, а не безглузкого видивляння».

Феєрично-видовищний характер придворного оперно-балетного спектаклю до кінця XVI – початку XVII ст. потребував заміни нерухомою декорації змінною. У XVII ст. усе ширше використалися театральні механізми; застосування теларіїв (3-гранних обертових призм, обтягнутих

полотном і розписаних) дозволяло здійснювати зміну декорацій на очах у публіки (італієць Н. Саббатіні, німець І. Фуртенбах).

Удосконалення систем театрального мистецтва призвело до створення лаштунків (італієць Дж. Алеотті) і сцени-коробки, що зберігала пануюче положення і в XX ст. Із середини XVII ст. італійська система кулісно-аркової декорації (Л. О. Бурначіні, Джакомо Тореллі) поширилася по всіх країнах Європи.

У міських театрах Лондона в епоху Відродження складається особливий тип сценічного майданчика з членуванням на нижню, верхню, задню сцени й видим у зал для глядачів просценіумом (перспективні декорації італійського типу в Англії ввів Ініго Джонс у 1-й чверті XVII ст.). У Росії кулісні «рами перспективного листа» були застосовані вперше в 1672 році. З початку XVI ст. відомі кінні балети, в яких вершники гарцювали на конях під музику, спів і декламацію (Турнір вітрів, 1608, Битва краси, 1616, Флоренція). Витоки кінного балету вбачаємо в лицарських турнірах Середньовіччя. Перший балетний спектакль, що об'єднав музику, слово, танець і пантоміму, був «Цирцея, або комедійний балет королеви», поставлений при дворі Катерини Медічі (Париж) італійським балетмейстером Бальтазаріні ді Бельджойозо в 1581. У ньому використано всі типи придворних розваг за участю танців – від пасторалі до видовищних інтермецо. Це був яскравий приклад стилю бароко.

Вистава тривала п'ять із половиною годин, в ній переважали вокальні номери і діалоги. Танець забирав лише чверть дії, але це вважалося переломним моментом для становлення балету, тому що танець був пов'язаний з основною дією. З того часу у Франції став розвиватися жанр придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти і інтермедії). Балет XVI ст. являв собою пишне видовище в барочному стилі з виконанням церемонних іспанських танців – паван, сарабанд. За часів Людовіка XIV спектаклі придворного балету досягли найвищої пишності, бо вони включали сценічні ефекти, що додавали видовищу характер феєрії. Людовік XIV і сам не був чужий музі танцю. В 1653 він виступив в ролі Сонця в Балеті ночі, з тих пір його називали «король-сонце». У тому ж балеті танцював композитор Жан Батист Люллі, що починав свою кар'єру як танцівник.

Укажемо на те, що танець завжди займав вагоме місце в житті і повсякденній культурі людства. Адже передумовами його виникнення були елементарні потреби людини в праці, грі, полюванні. Стиль танців у певні культурні епохи залежав не тільки від розвитку людства, а й від розвитку інших видів мистецтва.

XVIII ст. ознаменувало розквіт просвітницької думки, а це викликало підйом науки про балет. Уже перший рік нового століття ознаменувався появою трактату Рауля Фейє «Хореографія, або Мистецтво запису танцю»

(Париж, 1701) – свідоцтво принципових зрушень у галузі структурних форм балетного танцю.

Історико-ретроспективний і порівняльно-історичний методи дозволили з'ясувати, що танець епохи Класицизму можна сміливо порівняти з архітектурою цього періоду. Руки та пластика танцівників, як і лінії будівель, є чіткими і граціозними. Виникнення нових видів танців не залежить лише від розвитку культури в цілому. Багато танцювальних напрямків з'являлося внаслідок синтезу вже відомих танців або внаслідок наступності деяких рис цього мистецтва в інших культурах.

Король і придворні танцювали тільки в масках. У XVII ст. усі ролі в балеті виконували чоловіки. У 1671 році створено французьку Академію музики, яка згодом стала центром французької опери та балету (1871 року Гранд опера).

У другій половині XVIII ст. з'явилися блискучі танцівники Гаetano Вестріс (1729-1808), П'єр Гардель (1758-1840), Огюст Вестріс. Легкий одяг в стилі антик, що увійшла в моду напередодні Французької революції, сприяв розвитку техніки балету. Однак зміст балетних номерів був слабо пов'язаний із сюжетом опери і носив характер антре, виходу в менуеті, гавоті та інших танцях в процесі оперного спектаклю. Англійський хореограф Джон Уївер – творець першого діючого балету – присвятив балету і кілька книг, виданих у Лондоні. То були «Досвід історії танцю» (1712), «Бесіди з анатомії і механіки танцю» (1721), «Історія мімів і пантомім» (1728). Самі назви книг говорять про широту інтересів автора. Крім того, Уївер переклав англійською згаданий трактат Рауля Фейє. Із початку XVIII ст. питання балетного мистецтва цілком логічно ввійшли до багатьох розробок естетичних систем і поглядів (Рис. А.4, Додаток А).

Унаслідок проведеної роботи уточнено, що деколи проблеми хореографії трактувалися ще досить наївно, наприклад у книзі Жака Бонні «Загальна історія танцю» (Париж, 1723). Але ті ж проблеми обґрунтовано і серйозно, уже в руслі естетики енциклопедистів, наприклад Луї де Каюзаком. Його книгу «Танець старовинний і сучасний, або Історичний трактат про танець» (Гаага, 1754) ретельно проштудював Новер, як, утім, і книгу Менетріє. У Паризькій опері XVII ст. виконували особливий жанр театрално-музичного видовища – опери-балети композиторів Жана Батиста Люллі, Андре Кампра, Жана-Філіппа Рамо. Спочатку в балетну трупу входили лише чоловіки. Французькі танцівники славилися грацією і витонченістю (благородністю) манери виконання. Італійські танцівники принесли на сцену Паризької опери нову манеру танцю – віртуозний стиль, технічно складну, стрибкову манеру танцю. Одним з основоположників чоловічого сценічного танцю став Луї Дюпре (1697-1774). Він першим об'єднав в танці обидві манери виконання. Ускладнення техніки танцю потребувало змін жіночого костюма.

Розвиваючись в різних країнах по-різному, балет завжди і скрізь зберігав важливу специфічну рису, яку можна позначити як союз багатьох мистецтв в одному театральному видовищі. Крім власне танцю і пантоміми, балетному театру необхідні літературний сценарій, музика, мальовниче й архітектурне оформлення.

А на початковому етапі, який розтягнувся більше ніж на століття, вистави цього театру були міцно пов'язані з декламацією і співом. Настільки різноманітні зв'язки балету змушують досліджувати і досвід інших, суміжних мистецтв, естетичні закономірності їх розвитку допомагають усвідомити специфіку балету. З одного боку, балет спочатку вбирає в себе складові можливості цих мистецтв. З іншого ж боку, він розвивається, подібно до будь-якого мистецтва, одночасно із загальним історичним процесом, підпорядковується логіці і віддзеркалює зміни часу. Як і всі мистецтва, балет піддається впливу життя того суспільства, в якому існує, і відображає його національні особливості. Випереджаючи сусідні мистецтва в розвитку, то відстаючи від них, він включається в зміну стилів і напрямків, висунутих тією чи іншою епохою.

Темою спеціальних досліджень можуть у подальшому стати різноманітні форми зв'язків балету із суміжними мистецтвами, його тяжіння до подібних зв'язків і навпаки, спроби їх розірвати. Не менш важливою темою є виявлення інших специфічних властивостей балету: естетична система танцювальних і пантомімних образів, їх емоційні та дієві можливості, особливості розвитку і композиції, відбір і кристалізація структурних форм. Це справа майбутнього. Гідна розмова про специфіку балетного мистецтва, про внутрішні закономірності його природи може відбутися лише тоді, коли стане більш або менш зрозумілою історія балетного театру загалом і в послідовності її зв'язків з історією інших мистецтв. Недарма кажуть, що теорія всякого предмета – це насамперед його історія. Спроби конструювати «теорію балету» при недостатньому знайомстві з його історією навряд чи матимуть ґрунтовний результат.

Узагальнено досвід творчої діяльності Бальтазаріні, П'єра Гарделя, Жана-Жорж Новера.

ВИСНОВКИ

У методичних рекомендаціях з позицій цілісного підходу проаналізовано хореографічну культуру як систему феноменів художньої культури з погляду їх ментального змісту та культурно-історичної типології; ґрунтовно вивчено історію появи перших викладачів, проаналізовано специфіку їхньої діяльності, встановлено їхню методику навчання танцям в епоху Відродження й Класицизму; схарактеризовано процес формування балету, а пізніше й хореографії як самостійного виду мистецтва; з'ясовано значення діяльності перших теоретиків та розвідок з хореографії; виявлено особливості балетного мистецтва в провідних європейських країнах у XV–XVIII ст.

Проаналізовано хореографічну культуру як систему феноменів художньої культури з погляду їх ментального змісту та культурно-історичної типології. Хореографічна культура – це узагальнююче поняття в художній культурі для позначення поєднаних між собою термінів єдиним репрезентативним, емоційно-символічним, аудіовізуальним, ритмопластичним і семіотичним, формально-технічним і виражальними принципами існування, а саме: хореографія, або хореографічне мистецтво, балет, танцювальне мистецтво.

Розкрито загальні особливості діяльності професійних учителів танців та з'ясовано роль перших трактатів у формуванні хореографічно-педагогічних систем. Бали у Флоренції XV – XVI століть – зразок пишноти, мальовничості, винахідливості. Італійських учителів танців запрошували до різних країн світу. «Раніше професійні танцівники були мандрівними мімами й убогими жонглерами, а північно-італійський учитель танців посідав почесне становище», – пише Курт Сакс.

Учитель був супутником принців, іноді – наперсником; на венеціанських весіллях, де існував звичай представляти наречену в мовчазному танці, міг виступати замість батька. Учителі епохи Відродження особливо були зацікавлені у створенні шкіл навчання танцю. І вже в XV столітті в Італії з'явилися спеціальні школи танців, міцно утверджувалася професія вчителя танців.

Опрацювання теоретичних основ хореографії відбувається на межі XIV–XV століть, коли вчитель танців, перший італійський теоретик танцювального мистецтва, Доменіко з П'яченци (за деякими джерелами – Доменіко да Феррара) з Північної Італії склав трактат «Про мистецтво танка і танцю». Цьому процесу багато в чому сприяли підручники («Про мистецтво танка і танцю», «Трактат про мистецтво танцю»), де було систематизовано рухи, здійснено спробу зафіксувати танцювальні композиції. Основоположниками академічного танцю XVI століття вважають Фабриціо Карозо і Чезаре Негрі, які надали інформацію про класифікацію танців і правила їх виконання в роботах «Танцівник» і «Милості любові».

Навчання хореографії було обов'язковою умовою виховання як хлопчиків, так і дівчаток привілейованих класів. Крім приватних учителів танців, почали з'являтися приватні пансіони, де навчання танців, музики, співу було системним і професійним. Як уже було зазначено, серед італійських наукових розвідок із хореографії XVI ст. заслуговує на увагу праця Фабриціо Карозо «Танцівник», що вийшла у світ у 1581 році. Вона являє собою інструкцію з бального танцю.

Схарактеризовано значення діяльності Людовіка XIV і Королівської Академії танцю в розвитку хореографічної освіти доби Ренесансу. Під час царювання Людовіка XIV спектаклі придворного балету досягли особливої пишності. Він сам любив брати участь в балетах, і своє знамените прізвисько «Король-сонце» отримав після виконання ролі Сонця в «Балеті ночі». У 1661 році з метою збереження і розвитку танцювальних традицій він створив Королівську академію музики і танцю. Директором академії був королівський вчитель танців П'єр Бошан.

Протягом царювання трьох французьких королів – Генріха IV (1533-1610), Людовіка XIII (1601-1643) і Людовіка XIV (1638-1715) – вчителі танців проявили себе як у сфері бального танцю, так і в тих його формах, які розвивалися в рамках придворного балету.

У Англії в ту ж епоху, тобто за часів правління Єлизавети I, йшов аналогічний процес, що знайшов вираження в постановках т. з. масок при дворі в Уайтхолле. В Італії техніка професійного танцю продовжувала збагачуватися, і саме тут з'явилися перші праці з танцю (Пі Балларіно Фабриціо Карозо, 1581 і Чезаре Негрі, 1602). У 1661 р. Людовік XIV видає указ про організацію Паризької Академії танцю. У спеціальному королівському документі говориться, що Академія покликана сприяти вихованню хорошої манери у привілейованих класів, правильної постави у військових. Очолили цю установу тринадцять найкращих вчителів, призначених Людовіком.

Видатні викладачі танцю, теоретики, постановники балетів 1650–176 рр. : П'єр Бошан, Луї-Гійом Пекур, Рауль Фейс, Луї Дюпре. Визначними виконавцями були Клод Баллон, Мішель Блонді, мадмуазель де Ла Фонтен, Гаetano Вестріс, Ринальдо Фузано, Барбарина Кампаніні, Марі Анн Камарго, Франсуаза Прево. Діяльність Академії танцю насамперед активізувала формування наукових засад хореографічної педагогіки у XVII–XVIII ст, втілених у загальновизнаних працях французьких танцмейстерів з теорії танцю.

Установлено вплив гуманістичної думки європейського Відродження на становлення й розвиток хореографії досліджуваного періоду: а) соціокультурні засади суспільства з розвитком у ньому танцювальної культури постійно змінюються й ускладнюються; б) художнє життя суспільства визначається найширшим спектром різноманітних духовних потреб та інтересів, а також множинністю зовнішніх обставин.

Ці зовнішні обставини і зміна духовних потреб, і саме художнє життя безпосередньо впливають на людину, сприяючи формуванню її свідомості і діяльності; в) значну роль в утвердженні гуманістичних ідей відіграла Платонівська Академія у Флоренції, що існувала приблизно з 1459 до 1521 рр.; г) одну з основних ідей нового світогляду розвинув італійський філософ Джованні Піко Делла Мірандола, зазначаючи у творі «Промова про гідність людини», що людина сама творить свою долю, вона здатна до безмежного вдосконалення своєї природи; д) гуманістичний світогляд став одним із найбільших прогресивних завоювань епохи Відродження, які справили сильний вплив на весь подальший розвиток європейської культури; е) гуманізм у загальному розумінні означає прагнення до людяності, до створення гідних людини умов життя.

Виявлено особливості балетного мистецтва в провідних європейських країнах у XV–XVIII ст. До кінця XVI ст. Західна Європа переживала значні зміни: змінювалися історичні формації, утворювалися держави, народжувалися імперії нового типу, які прагнули розширити власну міць, що виражалось, наприклад, у захопленні і колонізації заморських територій. Народившись на переломному моменті в історії музики, балет по-своєму повторював розвиток нового стилю та еволюції форм. Він уподібнювався музиці, що тяжіла до динамічних контрастів почуття, драматичної дієвості, тому що зерна таких прагнень містилися в ньому від початку і проростали з перших його кроків. Тому самовизначення балету збіглося з долею нових стилів в образотворчих мистецтвах на рубежі XVI–XVII ст. Тут багато значила конструкція сценічного майданчика, її оформлення, покрій і колір костюмів.

У XVI ст. було зроблено великий крок вперед у розвитку техніки танцю. Прихід у балет професійних виконавців сприяв подальшому розвитку танцю. Цей процес був тривалим. Поступово балет ставав самостійним видом мистецтва, оновлювалась танцювальна техніка, оживлявся темп, полегшувався костюм. Провідними хореографами того часу були Фабриціо Карозо і Чезаре Негрі в Італії, Бальтазаріні і Туано Арбо у Франції. Народний і побутовий танець Франції XVI–XVII ст. зіграв винятково велику роль у розвитку балетного театру і сценічного танцю.

Танцмейстери створюють канонічні форми танців, які старанно і пунктуально вивчає привілейоване суспільство. Цьому сприяють підручники, де систематизуються рухи і робиться спроба зафіксувати танцювальні композиції. Перші італійські та французькі бали відносяться до XIV ст. Їх нерідко відкривав кардинал. Цей звичай зберігся до середини XV ст. Так, в 1500 році Людовик XII дає великий бал в Мілані, який відкриває разом з кардиналом. Блискучі бали були при дворі Франциска I, на яких відрізнялася грацією, вишуканістю манер сестра короля Маргарита Валуа.

Особливо інтенсивно процес театралізації танцю відбувався в Італії, де вже в XIV–XV ст. з'явилися перші танцмейстери і на основі народного танцю

сформувався танець бальний, придворний. Багата народними танцями Італія зберегла традиції античного мистецтва танцю і пантоміми, яке розвивалося в практиці жонглерів Середньовіччя.

Узагальнено досвід творчої діяльності Бальтазаріні, П'єра Гарделя, Жана-Жорж Новера.

Жан-Жорж Новер 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.

Жан-Жорж Новер першим висвітлив ідею про танцівника як про актора-міма. Реформи Новера були в дусі ідей філософів-просвітителів, ідеологів прийдешньої французької революції – Дідро, Вольтера, Руссо.

Його діяльність у балетному театрі викликала схвалення найкращих художників, композиторів, хореографів того часу. Танець і пантоміма для Жана-Жоржа Новера – певна симфонія в балеті. Танець став перетворюватися на балет, коли його почали виконувати за певними правилами. Епоху становлення традицій мистецької хореографічної освіти продовжив П'єр Гардель (1758–1840). Цей французький артист, балетмейстер навчався у Луї Дюпре та свого брата Максиміліана Гарделя.

Він був головним балетмейстером Паризької опери 1787 – 1840 рр. Творчість Гарделя, незважаючи на майже придворний характер його балетів, була пронизана новими принципами, хоча й у дещо більш регламентованому та стриманому вигляді. Крім того, він використовував принципи віртуозної техніки танцю, танцювальної пантоміми та художньої образності в танці, виразності руху, чіткого сюжету, *danse d'action*, стилізованих народних танців.

Балети П'єра Гарделя – «Танцеманія» (1800), «Венера і Адоніс» (1808) «Персей і Андромеда» (1810). У Школі танцю зберігаються традиції, які за правління нинішньої директорки Е. Платель поєдналися з умінням підкреслити талант кожного і баченням майбутнього в розвитку мистецтва класичного танцю, підкреслюючи стилістичну віртуозність та розвиток традиційних рухів.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Подальшого вивчення потребують проблеми танцювального мистецтва в різних країнах світу, взаємодії різних національних бальних структур. Неохопленим залишився і значний шар питань, пов'язаних із сучасним функціонуванням балетів та бальних танців у країнах Західної Європи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев М. Л. Инновация или реставрация : казус Возрождения / М. Л. Андреев // Вестник истории, литературы, искусства. – Т. 1. – М. : Наука, 2005. – С. 84–97.
2. Арбо Т. Оркезография : трактат об искусстве танца Франции XVI века : учеб.пособ. / Т. Арбо ; пер. Н. В. Юдалевич. – СПб. : Планета музыки, 2013. – 256 с.
3. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь терминов и понятий / [сост. Н. А. Александрова]. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Планета музыки; Лань, 2011. – 624 с.
4. Балет : энциклопедия / [под ред. Ю. Н. Григоровича]. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.
5. Берестовська Д. С. Художня культура епохи Відродження / Д. С. Берестовська. – Сімф., 2002. – 143 с.
6. Біцїллі П. М. Елементи середньовічної культури / П. М. Біцїллі. – СПб. : Міфріл, 1995. – 231 с.
7. Благова Т. О. Динаміка формування теоретичних основ хореографічної освіти: історико-культурологічний контекст / Т. О. Благова // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. – 2015. Вип. 48. – с. 21–24.
8. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – М. , 1864. – 209 с.
9. Блок Л. Д. Классический танец : История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
10. Бурнгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурнгардт. – Смоленск : Русич, 2002. – 448 с.
11. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособ. / М. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.
12. Вашкевич Н. Н. Истоия хореографи всех векав и народов / Н. Н. Вашкевич. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки, 2009. – 192 с.
13. Віппер Р. Ю. Історія середніх віків / Р. Ю. Віппер. – К. : AirLand, 1996. – 68 с.
14. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 480 с.
15. Гарен Е. Проблеми італійського Відродження / Е. Гарен. – М. , 1996. – 393 с.
16. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение / П. Гнедич. – М. : Эксмо, 2005. – 145 с.
17. Год. Б. В. Виховання в епоху європейського Відродження (середина XIV – початок XVII століття) / Б. В. Год. – Полтава : АСМІ, 2004. – 464 с.

18. Год Б. В. Виховання філософією (питання етики в гуманістичній педагогіці Італії XV ст.) / Б. В. Год // Філософські обрії. – 2003. Вип. 9. – С. 200-209.

19. Год Б. В. Педагогічна думка в контексті європейського Відродження. Євробюлетень / Б. В. Год. – 2003. – № 4. – С. 44-48.

20. Горфункель А. Х. Філософія епохи Відродження / А. Х. Горфункель. – М. : Вища школа, 1990. – 368 с.

21. Гріненко Г. В. Хрестоматія з історії світової культури / Г. В. Гріненко. – М., 1998. – 540 с.

22. Гуковский М. А. Італійське Відродження / М. А. Гуковский. – Л. : ЛДУ, 1990. – 618 с.

23. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения / М. Дворжак. – Курс лекций: В 2 т. М. : Искусство, 1978. Т. 1. 391 с.

24. Джівелегов А. К. Творці італійського Відродження : у 2-х кн. / А. К. Джівелегов. – М., 1998. – 351 с.

25. Дмитрієва Н. А. Коротка історія мистецтв / Н. А. Дмитрієва. – М. : Мистецтво, 1990. – 319с.

26. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные балльные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – СПб. : Планета Музыка, 2010. – 256 с.

27. Зав'ялова. О. К. Історія балетного мистецтва: від витоків - до початку ХХ ст. : навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтва пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманітар. ф-тів ВНЗ / О. К. Зав'ялова. – Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Вид. 2-ге. – Суми : Мрія, 2014. - 114 с. – Бібліогр.: с. 110-114.

28. Захаров Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Мистецтво, 1976. – 352 с.

29. Захаров Р. В. Слово про танці / Р. В. Захаров. – М. : Молода гвардія, 1979. – 159 с.

30. Зісь А. Я. Види мистецтва / А. Я. Зісь. – М. : Знание, 1979. – 71 с.

31. Каптерева Т. П. Искусство Франции XVII века / Т. П. Каптерева, Е. В. Быков. – Москва. : Искусство, 1969 – 224 с.

32. Кареев М. І. Історія Західної Європи в Новий час / М. І. Кареев. – Т. 1. – СПб. , 1990. – 416 с.

33. Косачева Р. Про музику зарубіжного балету. Досвід дослідження / Р. Косачева. – М. : Музыка, 1984. – 304 с.

34. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с.

35. Кузьмина М. Т. История зарубежного искусства / [под ред. М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцевой]. – М. Искусство, 1971. – 472 с.

36. Кузьмина М. Т. История искусства зарубежных стран / [под ред. М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцевой]. – М. : Искусство, 1971. – 360с.

37. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения / В. Н. Лазарев, 1956. – 59 с.
38. Ливанова Т. Средние века. История западноевропейской музыки до 1789 / Т. Ливанова. Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
39. Лосев А. Ф. Эстетика Відродження / А. Ф. Лосев. – М. , 1982. – 415 с.
40. Максимова А.Е. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltà didame) / А.Е. Максимова // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы научно-практической конференции. – М., 1999. – С. 58-68.
41. Маркова. О. М. Культурологія. Історія світової культури: Навчальний посібник для вузів / Під ред. проф. О. М. Маркова. М. , 1995 – 600 с.
42. Михайлова-Смольнякова Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смольнякова. – СПб. : Изд-во «Планета Музыки»; изд-во «Лань», 2010. – 176 с.
43. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр ; пер. с фр. под. ред. А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр.– СПб. : Планета музыки, 2007. – 384 с.
44. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Н. Петрусевич. – Л. : Искусство, 1973. – 223 с.
45. Ромм В. В. Тысячелетия классического танца / В. В. Ромм. – Новосибирск, 1998. – 160 с.
46. Суртаев В. Я. Ценностные ориентации молодежи в социокультурном пространстве / В. Я. Суртаев. – СПб. : АТН, 2010. – 352 с.
47. Холфин Н. С. Опыт и теории хореографии. Виды хореографического искусства / Н. С. Холфин. – СПб., 1998, № 4. – 511 с.
48. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2013. – Ч. І. – 204 с.
49. Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение / Е. В. Яйленко. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 128 с.