

УДК 792.82:7.03 (44+450)

Ю. В. Безпаленко

**ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ФЕНОМЕНУ КЛАСИЧНОЇ
БАЛЕТНОЇ ШКОЛИ В ЇЇ ІСТОРИЧНОМУ ЕКСКУРСІ
(НА ПРИКЛАДІ ФРАНЦІЇ ТА ІТАЛІЇ)**

Різниця між різними класичними школами балету настільки видима та теоретично сформульована, що по суті ми повинні розуміти зі школи, з якої країни походить та чи інша технологія та яка особистість вплинула на неї. І хоча багато науковців розглядає цю тему, ніхто не ставив собі за мету прослідкувати розвиток техніки школи класичного балету від виникнення до сьогодення. Розгляд шляху двох класичних балетних шкіл: французької та італійської – від їхнього зародження до повного формування та дозрівання, допоможе в подальшому розглядати сучасний стан класичних балетних шкіл.

Теоретико-методологічну основу досліджень процесу формування французької та італійської балетних шкіл становлять праці В. Красовської, Л. Блок, Ю. Бахрушина, Л. Івлівої, Ж. Новера, В. Пасютинської, Д. Трускиновської, Г. Кремшевської, Л. Нелидової.

Вагомими теоретичними дослідженнями цих двох шкіл, з боку виконавсько-технічної сторони є твори А. Ваганової, М. Тарасова, Г. Березової, Н. Базарової, В. Мей, В. Костровицької, А. Писарева, П. Пестова.

Термінологічну базу французької та італійської балетних шкіл в повному обсязі подає робота Г. Гранта. Аналіз наукових джерел доводить, що феномен класичної балетної школи існує, має свій початок, розвиток, шляхи поєднання, розходження, переплетіння та ізольованості.

Значною мірою актуальність даної проблематики обумовлена тим, що історичний екскурс в будь-якій науці, дає можливість вникнути в суть предмета, що вивчається. Історія виникнення класичного балету важлива тема для хореології але, як це не дивно, розуміння історії становлення танцю, шкіл балету, виникнення рухів, чому саме так вони виконуються і мають таку назву, що вплинуло на це, допомагають хореографу не тільки бути обізнаним теоретиком, але і гарним танцівником. Велика та відчутна різниця, здавалось би роками незмінної, методики виконання рухів класичного танцю, технологія їх виконання та різниця в їх викладанні та вимогах дають підстави для пошуку, чому так по-різному ми танцюємо та розуміємо суть класичного танцю. Для розуміння суті та різниці класичних балетних шкіл розглядаємо дві найперші класичні балетні школи, що виникли майже в один час, впливали одна на одну, конкурували між собою та дали розвиток всім

іншим балетним школам. Для цього поставлені такі задачі: виділити етапи розвитку двох досліджуваних класичних балетних шкіл; визначити особистості, які були визначальними для кожного етапу; сформулювати основні риси, які характеризують ці школи.

Мета статті полягає у вивченні етапів розвитку двох класичних балетних шкіл: французької та італійської, від зародження до становлення.

Отже, розвиток класичного танцю у Франції, можна умовно поділити на чотири етапи:

1. Старофранцузький, пов'язаний з Вестрисом (1660–1795 pp.);
2. Ампірний, пов'язаний з Блазисом (1795–1827 pp.);
3. Тальйонізм, який включає всі ці три етапи (1827–1850 pp.);
4. Сучасний – його характеристика – змішаність (1850 p.) [1, с. 8].

Під кінець XV ст. Франція відчинила двері перед багатьма діячами італійського мистецтва; в їх числі були і хореографи – вчителі танців. З 1554 р. П. Діобоно викладав при французькому дворі основи вченого танцю. Його і В. Браческо виділяв у своїй книзі Ч. Негрі серед знаменитих італійських танцівників, які служили французьким королям.

Праця Т. Арбо «Оркесографія, або Трактат у формі діалогів, по якому всі можуть легко освоїти і практикувати чесні заняття танцями», вийшов в 1588 р. в Лангре. Якщо праці італійських танцмейстерів давали кодекс професійної танцю, то книга Т. Арбо класифікувала існуючі танці, народні і придворні. Вона цінна як одна з перших спроб запису танцю, як канон його форм, що існували в той час і, отже, як погляд в історичне минуле французького танцю. Але вона далека від теорії італійських практиків, спрямованої в майбутнє балетного театру [2, с. 58].

Ясність, елегантність, пластична конкретність матеріалу притаманні французькій поезії і музиці. Вони стали і властивостями балетного танцю. Хореографи здобули смак до чітких ліній, до продуманих, карбованих композицій. Суб'єктивна передача емоцій (по Ч. Негрі – «передача почуттів душі в рухи тіла») шукала у італійців вихід в імпровізаційній свободі танцювальних ритмів. У Франції переважала турбота до суворой краси форм. Перш за все, як зазначив А. Прюньєр, це позначилося на розвитку масового фігурного танцю: синхронні рухи учасників з бездоганною ритмічною чіткістю варіювали і розвинули фігури в еволюціях; принцип хороводу змінився фігурами квадрата, колони, хреста. Стрій танцю відповідав ритміці вірша і музичного акомпанементу. Музикант міг вибирати будь-які мелодійні і гармонійні малюнки, але повинен був строго дотримуватися віршованого метра. Хореограф підкорявся тим же правилам. Танець скандували, подібно тексту в співі, заснованому на різних ритмах музики. Таким фігурним танцем, наприклад, у формі гігантського брандо, тепер постійно закінчувалися палацові маскаради. Загальний фінальний танець, на

подобу коди, закріпився з тих пір в практиці балету.

Першим повноцінним образом нового жанру прийнято вважати виставу «Цирцея, або Комедійний балет королеви» (1581 р.), танець у цій опері-балеті став частиною дії, побудованій на міцній драматургічній основі [2, с. 57–63]. Поставив його італієць Б. Бельджойозо (у Франції його називали Бальтазар де Божуайє). Так, 15 жовтня 1581 р. можна вважати днем народження балету.

Наступний вклад в розвиток балету та французької школи зробив король Франції Людовик XIII, він з дитинства захоплювався музикою і танцями і отримав прекрасну музичну освіту. 15 березня 1635 р. був вперше виконаний «Мерлезонській балет», автором якого став сам Людовик XIII. Його величність не тільки склав лібрето, музику, хореографію, накидав ескізи декорацій і костюмів, а й виконав дві ролі: торговки приманками і селянина.

Танець став перетворюватися в балет, коли його почали виконувати за певними правилами. Вперше їх сформулював французький балетмейстер П. Бошан (1637–1705 рр.), що жив і творив за часів короля Людовика XIV. Тоді вистави придворного балету досягли особливої пишноти.

Людовик в молодості сам любив брати участь у спектаклях, і своє знамените прізвисько «король-сонце» отримав після виконання ролі Сонця в «Балеті ночі». У 1661 р. він створив Королівську академію музики і танцю, в яку увійшли 13 провідних танцівників. Їх обов'язком стало збереження танцювальних традицій. Директором академії був призначений П. Бошан.

Він записав канони благородної манери танцю, в основу якої поклав принцип виворотності ніг (*en dehors*). Таке положення надавало людському тілу можливість вільно рухатися в різні боки. Всі рухи танцівника він розділив на групи: присідання (*plie*), стрибки (заноски, *entrechats*, *sabriole*, *jete*, здатність зависати в стрибку – *elevation*), обертання (*pirouettes*, *fouette*), положення корпусу (*attitude*, *arabesque*). Виконання цих рухів здійснювалося на основі п'яти позицій ніг і трьох позицій рук (*port de bras*). Всі *pas* класичного танцю стали похідними від цих позицій ніг і рук.

Ця класифікація П. Бошана жива донині. Більш того – в результаті французька термінологія стала загальною для артистів усього світу, як латинь – для медиків.

Незабаром була відкрита Паризька опера, балетмейстером якої був призначений той же П. Бошан. Під його керівництвом була сформована балетна труппа з одних чоловіків-танцівників. Жінки на сцені Паризької опери з'явилися лише в 1681 р. Першою професійною танцівницею стала мадемуазель Лафонтен, виступивши в опері-балеті Ж. Люлі «Тріумф любові». Незабаром її прозвали «королевою танцю».

У театрі ставилися опери-балети композитора Ж. Люлі і комедії-балети драматурга Мольєра. У них спочатку брали участь придворні, а вистави майже не відрізнялися від палацових вистав. Танцювали вже згадувані повільні менуети, Гавот і павани. Маски, важкі сукні і туфлі на високих підборах заважали жінкам виконувати складні рухи. Тому чоловічі танці відрізнялися тоді більшою граціозністю і витонченістю [3, с. 7–9].

У XVIII ст., ще не було самостійних балетних вистав – балет в театрі існував остільки, оскільки був необхідний при постановці дуже модних і всіма улюблених опер. Але бувало, що невеликі балети, якими зазвичай завершувався вечір в театрі, ставилися як окремий твір. Тільки в шістдесяті роки вісімнадцятого століття балет виріс в самостійний жанр і став багатоактною виставою.

Від танцівників Паризької опери за часів Луї XV, насамперед вимагали грацію, вміння приймати витончені пози і виразно жестикулювати, робити красиві поклони і реверанси. У них була своя стрибкова техніка, заснована на невисоких стрибках з заносками – *entrechat royale*, *entrechat trois*, *entrechat quatre*. Цікаво, що будь-який придворний міг позмагатися з професійними танцівниками – дітей із знатних родин з дитинства вчили складній техніці бальних танців, а між бальним і театральним танцем тоді не було особливої різниці.

Швидкий, складний і динамічний танець був неможливий і через костюми. Вони були об'ємні – громіздкі та незграбні, а перуки, головні убори з пір'ями і маски ще більш посилювали біду. Балетмейстери мріяли про реформу балетного костюма – його помпезність та пишність йшли на шкоду танцю.

Нарешті знаменита М. Камарго перша вкоротила спідницю та відмовилася від високих каблуків. А в 1790 рр. з'явилися й туфельки без підбор. Стала вдосконалюватися пальцева техніка, а незабаром винайшли пуанти (від франц. *pointe* – вістря) – спеціальне балетне взуття з жорстким носком, за допомогою яких танець набув характеру помітності.

Головні принципи того балету, який для нас звичний й зрозумілий, були закладені Ж. Новером. Ж. Новер, балетмейстер паризької Комічної опери, прославився книгою «Листи про танець і балет», яка принесла йому європейську популярність [3, с. 16 – 20].

З другої половини XVIII ст. на сцені Паризької академії музики загорілася зірка Г. Вестріса [4, с. 11]. Італієць за походженням. Навчався в Неаполі, потім в Парижі у Л. Дюпре. З 1748 р. (з перервами) провідний танцівник Королівської академії музики, з 1761 р. помічник балетмейстера, в 1770 – 1776 рр. балетмейстер [5]. Відточеність рухів, експресія та жвавість, блискуча техніка, велична пластика позіровок принесли Г. Вестрісу прізвисько «бог танцю» [6]. Саме він брав участь в сміливих постановках Ж. Новерра, підтримуючи його починання. Однак

як балетмейстер Г. Вестріс дотримувався встановлених правил, він лише повторював балети Ж. Новерра, іноді під власним ім'ям [4, с. 12].

Видатний педагог, який заклав основи французького методу викладання танцю [6]. Його син та учень О. Вестрис (1760 – 1842 рр.) був також видатним танцівником та педагогом, серед його учнів Ж. Перро, А. Бурнонвіль, Ф. Ельслер [7].

Теоретиком і педагогом на початку розвитку романтизму став К. Блазіс (1795–1878 рр.) [3, с. 121 – 122]. Одною з багатьох його заслуг є написання перших підручників з класичного танцю, в тому числі підручник Кодекс Терпсихори (1828 р.), в якому розвивав систему класичного танцю [8, с. 120; 3, с. 121 – 122].

Першою книгою К. Блазіса був Трактат, який він почав писати в 1817 р., у блискучий період Паризької опери, де успіх великих майстрів, таких як П. Гардель, О. Вестріс, Ж. Доберваль, Ж. Кулон, створювали культурний клімат, що переважає в світі танцю [9, с. 30].

Починаючи з 1837 р. К. Блазіс стає керівником Королівської академії музики і танцю при Ла Скала, стаючи основоположником ново-італійської школи [10, с. 25; 3, с. 121 – 122].

Ці два періоди французької школи знаходять відображення в танці геніальної новаторки М. Тальоні. Цей період французької школи вирізняється такими рисами, як артистичність та інтимність [10, с. 25].

Зміну стилю, внесена Тальоні у французький танець, сучасники розглядають, як революцію; це так, якщо брати виставу в цілому. Але якщо обмежитися однією технікою, то правильно – розглядати нову техніку М. Тальоні як завершення подій, які відбулись за чверть століття. Але завдяки тому, як цю техніку практикувала М. Тальоні, тобто зупинки в позах, невеликі пробіги, новий етап французької школи по справедливості вважається школою М. Тальоні [10, с. 99].

М. Тальоні зробила для танцю стільки, скільки не судилося нікому ні до неї, ні довго після неї. Вона – вищий індивідуальний творчий порив, який ми знаємо на дорогах хореографії. У точності відповідаючи передовим ідеалам епохи її художній задум володів цілковитою технікою: відпрацьована, вишколена до дрібниць і покірною танцювальна машина, нові професійні прийоми, що виникли одночасно із зародженням нового образу танцівниці, нарешті, абсолютно специфічні і своєрідні природні дані [10, с. 186]

М. Тальоні перша встала на пальці [1, с. 188], закріпила в жіночому танці: великі пози і великі лінії [10, с. 190], ввела новий костюм. Вперше за всю нову історію індивідуальний танець зміг втілити передові ідеї мистецтва своєї епохи. Тальоні перша зробила з танцівника щось більше, ніж він був до цього [10, с. 186].

Тальонізм захопив весь балетний світ і вивів жіночий класичний танець на дуже високий рівень, але разом з цим призвів до занепаду

чоловічого класичного танцю у Франції. Ж. Перро – останній танцівник в ХІХ ст., якому вдалося завоювати на сцені місце, рівне з балериною.

Наступний етап розвитку французької балетної школи почався з кризи і як вже було зазначено, почався він в другій половині ХІХ ст. Причини кризи було дві [11, с.47].

По-перше, відмовившись від чоловічого танцю, французький балет відмовився від свого першості, так як перестав бути повноцінним, хореографія його зробилася однобокою.

Другою причиною занепаду французького балету, за словами Л. Адіса у втраченій традиції викладання [10, с. 202 – 203].

Та в першому десятилітті ХХ ст., гастролі російських артистів, очолюваних С. Дягилевем, так звані Російські сезони, сколихнули творчі сили французького балету [11, с. 47].

І не дивлячись на те, що четвертий етап розвитку французької балетної школи – явище цілком епігонське, позбавлене самостійності, французька школа зберігає та вирізняється відточеною манерою, віртуозним блиском і музикальністю, благородством форм та пластичністю ліній, вишуканістю і елегантністю [10, с. 25; 11, с. 48,49]. Прийнято вважати, що для французької балетної школи характерна висока виконавська техніка, витончений стиль, м'яка, легка, граціозна манера руху [1, с. 8]. До сих пір всі рухи в балеті позначаються на французькій мові. Так вчать у всіх балетних школах світу, тому в учнів не виникає проблем з розумінням танцю, навіть якщо вони стали брати уроки в іншій країні [12].

У формуванні італійської балетної школи можна виділити два етапи:

1. Староіталійська, до 1837 р.;
2. Новоіталійська, пов'язана з ім'ям К. Блазіса, з 1837 р. [1, с. 8].

Розвиток італійської наукової школи танцю в епоху Відродження потону в старофранцузькому етапі розвитку балетних шкіл, тому спробуємо коротко виокремити основне [10, с. 25].

Дійсно, європейський балет зародився в Італії в епоху Відродження, яка почалася тут раніше, ніж в інших країнах. Передумовами були: багатуща народна танцювальна культура, традиції античного танцю і пантоміми, успадковані середньовічними мімами, а також зростаюча в цю ж епоху потреба у видовищах і громадських розвагах. У ХІV ст. танці були частиною народних свят і церковних дійств, що містили елементи майбутніх театральних вистав. При дворах виконувалися бальні танці, які були переробкою народних. У ХV–ХVІ ст. йшла їх регламентація, розроблялася термінологія. Придворні танцмейстери створили перші підручники і теоретичні праці: Д. П'яченца – «Про мистецтво танцювати і водити хори» (кін. ХІV ст.), Г. Ебрео – «Трактат про танці» (1463 р.), А. Корнацано – "Книга про мистецтво

танцювання» (1465 р.), Ф. Карозо – «Танцівник» (1581 р.), Ч. Негрі – «Милості любові» (1600 рр.). Так сформувалася італійська танцювальна школа, що мала велике значення в становленні балету.

Як було зазначено вище, під кінець XV ст. італійські хореографи почали працювати у Франції [2, с. 57]. Італійський вплив виявився сильним і на кілька десятиліть направив французький танець по шляху віртуозного виконавства [10, с. 152].

Сформований у Франції новий балетний жанр, поширившись в Європі, повернувся в Італію в XVII ст.

У XVIII ст. склався властивий італійським танцівникам стиль виконання, який відрізнявся від вишуканої манери, прийнятої у французькій Королівській академії музики, більшою технічністю та віртуозністю і безпосередністю драматичної виразності. На цей час припадає зародження артистичних сімей, що дали Європі в XVIII – XIX ст. багатьох відомих виконавців та балетмейстерів: О. Вестріс, М. Тальоні, Д. Анджоліні, А. Паллеріні та інші.

Новий етап в розвитку італійської балетної школи почався на рубежі XVIII–XIX ст. і збігся з періодом боротьби італійського народу. С. Віган ставив монументальні хореографічні полотна, героїчні трагедії з масовими сценами, де дія розкривалася засобами станцьованої пантоміми, тому його вистави вимагали виконавців нового типу – одночасно і танцівників, і мімістів, якими були балерини А. Паллеріні, М. Медіна, танцівник Н. Молінарі.

У 1813 при театрі «Ла Скала» була відкрита школа, яку в 1837 році очолив К. Блазіс [13]. Крім вище зазначеної заслуги К. Блазіса, по написанню перших підручників з класичного танцю, йому належить заслуга в реорганізації цієї школи, яка згодом буде називатись Міланська балетна школа. Цей навчальний заклад зв'язав воедино численні, розсіяні по окремим італійським князівствам дрібні балетні училища, що відрізнялися своїми індивідуальними особливостями та після повного об'єднання Італії став колискою єдиної національної італійської школи в балеті [8, с. 120].

Школа К. Блазіса стала провідною по підготовці танцівниць віртуозного стилю, серед його учениць плеяда видатних балерин епохи романтизму – К. Грізі, Л. Гран, Ф. Черріто, С. Фуоко, К. Кукки, А. Боскетті, А. Ферраріс, К. Розаті, К. Бріанца, П. Леньяні [3, с. 121 – 122; 13].

У той самий час, коли К. Блазіс очолив Міланську балетну школу, по Мілані та Римі гастролювала М. Тальоні. Тальонізм негайно був прийнятий італійською школою, в якій практика пуантів дуже скоро була освоєна своєрідно, у відповідності із загальним віртуозним жанром італійців. Яскравою представницею італійського підходу до танцю була щаслива суперниця Тальоні Ф.Ельслер, учениця цієї школи [13; 10, с. 99].

У кін. XIX ст. італійські артисти виробили віртуозний стиль танцю, побудований на палацовій техніці і складних обертах, які виконували в бравурні темпі. Основні представники цього століття: К. Бріанца, П. Леньяні, А. Дель-Ера, В. Цуккі, Е. Чеккеті [13].

Якщо аналізувати манеру, з якою починають танцювати всі ці італійські танцівники, то це манера Блазіса, тобто манера другого етапу розвитку французької школи. Ампірна різкість цієї манери, сила і схильність до трюкових танців, властиві здавна італійським танцівницям, відрізняли їх школу від французької.

Отже, підводячи підсумки, можна констатувати, що формування класичних балетних шкіл Франції та Італії, це не тільки естетичне прагнення людства до краси та святкувань, але і кропітка праця окремих особистостей, сильних не тільки духом, а і фізично. Резюмуючи, можна сказати, що для французької балетної школи характерний витончений стиль, м'яка манера руху, легка, граціозна лінія – це властивості французького світосприйняття, відображені в мистецтві в цілому. Для італійської школи характерні віртуозність виконання, строгий стиль з деяким ухилом в гротеск, стрімка манера руху, рвучка, дещо напружена і часом незграбна. Такі особливості танцювальної манери детерміновані італійським менталітетом, південним темпераментом, емоційною яскравістю сприйняття. На закінчення відзначимо, що виділені етапи розвитку двох досліджуваних класичних балетних шкіл та визначені особистості цих шкіл допоможуть у розробці схематичного уявлення тспільних і роздільних зв'язків в техніці різних класичних балетних школах.

Література

- 1. Ивлева Л. Д.** История преподавания танца : учеб. пос. / Л. Д. Ивлева. : Челябин. гос. акад. культуры и искусств, – 2-е изд., доп. – Челябинск : 2006. – 139 с.
- 2. Красовская В. М.** Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил.
- 3. Трускиновская Д. М.** 100 великих мастеров балета / Далия Мееровна Трускиновская. – М. : ВЕЧЕ, 2010. – 432 с.
- 4. Новерр Ж. Ж.** Письма о танце / Жан Жорж Новерр. [пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева] – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2007. – 384 с., ил.
- 5. Вестрис** – Режим доступу до ресурсу : <http://www.ballet-enc.ru/html/v/vestris.htm>.
- 6. Большая Российская Энциклопедия** – Режим доступу до ресурсу : <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/1910872.pdf>.
- 7. Большая Советская энциклопедия** – Режим доступу до ресурсу : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/158788/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D81>.
- 8. Бахрушин Ю. А.** История русского балета / Ю. А.Бахрушин. – М. : Советская Россия, 1965. – 227 с.
- 9. Концепция танца как «имитации**

искусства». Стилистика Карло Блазиса : материалы VI Межвуз. нау.-практ. конф. студ. и ас. [«Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства»] / Московская государственная академия хореографии : Сб. докладов и тезисов. – М. : МГАХ, 2015. – 120 с. **10. Блок Л. Д.** Классический танец: история и современность / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с., ил. **11. Пасютинская В. М.** Волшебный мир танца : кн. для учащихся. / Валентина Матвеевна Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с., ил. **12. Франция** и балет – Режим доступа до ресурсу : <http://larevolution.ru/books/franciya-i-balet.html>. **13. Итальянский балет** – Режим доступа до ресурсу : http://www.belcanto.ru/ballet_italy.html

Безпаленко Ю. В. Виникнення та розвиток феномену класичної балетної школи в її історичному екскурсі (на прикладі Франції та Італії).

У даній статті розглянуто становлення двох балетних шкіл: французької балетної школи та італійської балетної школи. Досліджуються характерні ознаки цих шкіл, розглядаються ключові етапи, які пройшли дві школи за час свого розвитку. Оскільки основною метою автора є аналіз російської балетної школи, то до уваги в першу чергу бралися не тільки ті хореографи і балетмейстери, які залишили відбиток у своїй школі, а й вплив яких чітко видно в російській балетній школі. Особливу увагу приділено теоретичним роботам хореографів по технології класичного танцю і артистам балету, які після завершення своєї кар'єри ставали педагогами.

Стаття акцентує увагу на основних й головних стадіях становлення французької балетної школи та італійської балетної школи, поглиблений розгляд яких допоможе в розумінні термінології, технології, стилістиці та драматургії, як окремих шкіл класичного танцю, так і класичного танцю в цілому.

Ключові слова: французька балетна школа, італійська балетна школа, балет, хореограф, балетмейстер.

Безпаленко Ю. В. Возникновение и развитие феномена классической балетной школы в её историческом экскурсе (на примере Франции и Италии).

В данной статье рассмотрено становление двух балетных школ: французской и итальянской. Исследуются признаки этих школ, рассматриваются ключевые этапы, которые прошли две школы за время своего развития. Так как основной целью автора является анализ русской балетной школы, то во внимание в первую очередь брались не только те хореографы и балетмейстеры, которые оставили отпечаток в своей школе, но и влияние которых отчётливо видно в русской балетной школе. Особое

внимание уделено теоретическим работам хореографов по технологии классического танца и артистам классического балета, которые после завершения своей карьеры становились педагогами.

Статья акцентирует внимание на основных и главных стадиях становления французской и итальянской балетных школ, углублённое рассмотрение которых поможет в понимании терминологии, технологии, стилистики и драматургии как отдельных школ классического танца, так и классического танца в целом.

Ключевые слова: французская балетная школа, итальянская балетная школа, балет, хореограф, балетмейстер.

Bezpalenko J. V. The emergence and development of the phenomenon of classical ballet school in historical tours (the example of France and Italy).

The history of classical ballet is an important topic for Choreology but, oddly enough, the understanding of the history of dance making, ballet schools, the emergence of movements, the way of implementation and the denomination, helps the choreographer not only to be adept theoretician, but also a good dancer.

This article deals with the formation of two ballet schools: the French and Italian. We investigate the characteristics of the French and Italian ballet schools, as well as discusses the key steps that were done by these two schools during its development. The article reveals the features of the French and Italian ballet schools.

The main aim of the author is to analyze the Russian ballet school, a Russian ballet school is a synthesis of the French and Italian schools, the account in the first place is taken not only on those choreographers and ballet masters, who have contributed to the development of distinguishing feature of these schools, but whose influence is clearly seen in the Russian ballet school. Particular attention is paid to theoretical work by choreographers of classical dance techniques and classical ballet artists, who after completing their dance career became teachers, sharing their practical knowledge.

The article focuses on the basic and the main stages of the formation of the French and Italian ballet schools, in-depth examination of which will help in understanding the terminology, technology, style and drama, as a separate school of classical dance and classical dance in general.

Key words: ballet school French, Italian ballet school, ballet, choreographer, ballet master.

Стаття надійшла до редакції 09.02.2017 р.

Прийнято до друку 30.02.2017 р.

Рецензент – к. філос. н., доц. Шелупахіна Т. В.