***О КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ***

Термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определённый вид хореографической пластики. Классический танец повсеместно признан одним из главных выразительных средств современного балета. Он представляет собой чётко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного, ничего лишнего. «Когда на какое-нибудь определённое действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация»,- писал Чехов молодому Горькому.

 Эта система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя. Она вырабатывалась с тех пор, как балет стал равноправным жанром музыкального театра, то есть начина с ⅩⅦ века. Впрочем, самый термин «классический», отличающий этот вид театрального танца от других - народно-характерного, бытового и т.д., возник сравнительно недавно, и есть основания предполагать, что возник он в России.

 Чтобы установить это, необходим краткий экскурс в историю.

 Пока балет как искусство ещё не самоопределился, танец в образе являлся важной составной частью синтетического зрелища. Подобно многим современным искусствам, он появился на заре эпохи Возрождения. Уже тогда танец играл значительную роль в представлениях народного театра и в религиозных мистериях, в площадных шествиях и парадных выездах мифологических персонажей на княжеских пирах. В ту пору, ещё до своего терминологического закрепления, появилось и понятие балет, от латинского ballo – танцую.

 Как составная часть музыкально-драматического придворного спектакля балет проник во Францию ⅩⅥ века и занял видное место придворном жанре английской «маски». В ⅩⅦ веке, когда в Париже была основана Королевская Академия танца (1661), балет вышел из дворцовых зал на профессиональную сцену и там, наконец, отделился от оперы, сделался самостоятельным жанром.

 Примерно тогда же начал кристаллизоваться вид танца, который сейчас называют классическим. Этот новый вид был сложен, ибо, с одной стороны, театральный танец очищался от засорявших воздействий придворного бального танца, с другой же – этот профессиональный танец понемногу начинали насыщать элементы виртуозной техники плясунов и акробатов народного театра. Отбор и синтез таких элементов осуществлялись путём абстрагирования, целью был танец, как и музыка, воплощать самые различные состояния, мысли, чувства человека и его взаимоотношения с окружающим миром.

 Поначалу к такому танцу могли обращаться, лишь изображая «благородных» персонажей – богов, героев, королей. И потому не случайно в ⅩⅧ веке такой танец именовался «благородный», «высоким», «серьёзным», в отличие от «демихарактерного» (то есть танца серьёзного, но допускающего известный налет характерности), «пасторального» (то есть облагороженного крестьянского) и «комического» (как правило, гротескного и подчас весьма вольного). Так классифицировали различные виды танца великие практики и теоретики балета ⅩⅧ века Жан-Жорж Новерр и Гаспаро Анжьолини.

 Переломной в судьбах классического танца была эпоха романтизма. Романтизм призвал танцовщицу, изображающее неземное существо, оторваться от земли, и она поднялась на пальцы. Этот качественно новый «приём» явился в то же время с новым сдвигом в области условности: впоследствии прием, конкретно связанный с рядом романтических персонажей (таких, как сильфиды, наяды, дриады и пр.), получил широкие права, стал принадлежностью женского классического танца вообще. Но и тогда практики и теоретики этого танца ещё не прикрепляли к нему термина «классический».

 Этого термина не содержат труды итальянского балетмейстера и педагога Карло Блазиса, изданные в 1820-1830-х годах в Париже и Лондоне. Его нет в статьях Теофиля Готье, Жюля Жанена и других критиков балетного Парижа середины ⅩlⅩ века. Им не пользовался Леопольд Адис в работе о школе Тальони (1859). В книгах датского балетмейстера Августа Бурнонвиля-последняя из них вышла в Копенгагене в 1878 году – этот термин также не встречается. Все говорят о «танце» вообще или о «театральном танце», а Леопольд Адис, подразделяя его на жанры, перечисляет «жанр баллона», «танец на пальцах», «жанр terre a terre, или малой силы», «серьёзный жанр» и т.д.

 Однако в книге Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», вышедшей на русском языке в 1864 году в Москве, мы неожиданно обнаруживаем этот термин. Он встречается там всего один раз, да и то в подстрочном примечании. Рассказывая о своём балете «Два дня в Венеции, или Венецианский карнавал», Блазис называет его «огромной хореографической панорамой, составленной из разнообразных картин, которым служат украшением все роды танцев, от танцев классических до танцев национальных, народных». Нельзя, разумеется, утверждать, что именно здесь термин «классический танец» появился впервые, но несомненно, что это один из ранних примеров его бытования в литературе о танце. До того слово «классический» попадается изредка не как специальный термин, а как эпитет, характеризующий индивидуальные особенности того или иного исполнителя. Например, в 1895 году французский критик Бенуа Жувен отметил, что танец балерины Эммы Ливри «отличается идеальной лёгкостью, управляемой классической правильностью», а в 1861 году Пьер Анжело Фиорентино писал о гастролировавшей в Париже Марии Суровщиковой-Петипа: «Она не подчиняется ни блестящим классическим эффектам французского стиля, ни горячей и властной фантазии Италии, ни испанской страстности. Она – прелестный каприз, изменчиво порхающий от беспечного сумасбродства к изящной меланхолии».

 Но уже в одном из откликов русских газет на парижские выступления супругов Петипа этикет «классический» принял несколько более обобщённый смысл. Безымянный рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» объяснял успех разносторонне одаренной Суровщиковой в Гранд Опера тем, что «в парижском балете преобладает так называемая классическая школа; характерные же танцы, после Фани Эльслер, почти совсем исчезли со сцены». В течение пятнадцати-двадцати последующих лет в России постепенно переосмыслялось значение слова «классический» применительно к балету, пока наконец слово это не соединилось со словом «танец» в качестве узаконенного термина.

 В том же 1864 году, когда вышла книга Блазиса, балетный обозреватель московского журнала «Антракт» высказал весьма многоговорящее сожаление о том, что «размашистость», сила, фокусничество, проворство и даже ломанье начали кое-где проявляться в современных танцах и заменять в них грацию, сдержанность, отчётливость, достоинство, умеренность, одним словом, строгую художественную классическую школу». Вот здесь уже выражение «классическая школа» танца получало развёрнутую и точную характеристику и, противопоставленное «ломанию» и «фокусничеству» новейшей чужеродной манеры, обретало программный смысл.

 Таким образом, можно предполагать, что именно необходимость защитить благородство содержания и академизм форм русского балетного искусства от воздействий завезённого с Запада канкана вызвала к жизни термин «классический танец» и дала ему всеобщее признание. «В классических танцах она не принадлежит к разряду замечательных танцовщиц»,- писал в 1868 году об Александре Кеммерер критик «Московскиз ведомостей!» «Она танцовщица чисто классическая»,- замечал о Екатерине Вазем в 1875 году критик «Санкт-Петербургских ведомостей». Термин, возникший как реакция на нежеланное новшество, прочно вошёл в обиход, стал общепринятым.

 В то же время он явился как бы охранной грамотой русского балета, ставшего во второй половине XǀX века цитаделью мировой хореографии. Блюстителем её канонов был в театре М. И. Петипа, в школе-Х. П. Иогансон.

 На русской сцене и в русской школе абстагированная система пластической выразительности, за которой прочно укрепилось наименование классического танца, нашла и наиболее полное эстетическое выражение. Наряду с ней в русском балете существовали по сути дела столь же академические характерный и пантомима; они постепенно складывались и закреплялись в формах театральной стилизации.

 Всю последнюю треть XǀX века классический танец русского балета совершенствовался в строго установленных эстетических границах женских и мужских вариаций, pas de deux, pas de trios, массовых танцев кордебалета. Великий мастер Петипа создал многочисленные образцы классического танца в своих оригинальных балетах и пересмотрел балеты предшественников. В правилах чётко разработанной системы создали вместе с Петипа «Спящую красавицу» и «Раймонду» П.И. Чайковский и А.К. Глазунов - такие же классические произведения русской хореографии, как «Евгений Онегин» в русской поэзии и оперы Глинки в русской музыке. Именно к этим балетам, к «Лебединому озеру» Чайковский в постановке Льва Иванова, позволительно применять эпитет «классический» в том смысле, в каком он относится к произведению любого искусства, если это произведение наиболее полно и ясно выражает художественный идеал определённой эпохи. И как раз потому же неверно называть классическим всякий балет, поставленный в принципах классического танца.

 Балеты Петипа завершили длительный процесс формирования классического танца как системы условных выразительных средств. В них собраны, упорядочены и возведены в высокое художественное правило все поиски XǀX века в области этого танца. Тогда же окончательно закрепилась и французская терминология классического танца, принятая и по сей день. Она создавалась путём отсеивания необязательных временных элементов и отбора постоянных, обусловливающих самую природу классического танца. Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы или положения.