

Всероссийское СМИ

«Академия педагогических идей «НОВАЦИЯ»

Свидетельство о регистрации Эл №ФС 77-62011 от 05.06.2015 г.

(выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций)

Сайт: akademnova.ru

e-mail: akademnova@mail.ru

Клименко Н.А. Развитие балетного костюма и лексики классического танца эпохи Романтизма // V-я Всероссийская научно-практическая конференция «Особенности применения образовательных технологий в процессе обучения и воспитания», 01 – 10 декабря 2017 г. – 0,2 п. л. – URL: http://akademnova.ru/publications_on_the_results_of_the_conferences

СЕКЦИЯ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

Н.А. Клименко

**Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова»,
г. Тамбов, Российская Федерация**

Развитие балетного костюма и лексики классического танца эпохи Романтизма

Костюм является отличительным признаком страны, народа, образа жизни общества, занятий, профессий передающий национальную, социальную, региональную и другую принадлежность человека. Как известно костюм в сценическом искусстве, в том числе хореографическом, является немаловажным фактором раскрытия содержания и образов художественного произведения. Он передает характер, время, место, раскрывает сценический образ. История балетного искусства показывает, что на протяжении всех веков его (балетного искусства) существования, сценический костюм находится в теснейшей взаимосвязи и взаимовлиянии с исполнительской техникой. Это относится и к исполнительскому искусству женского классического танца. Так на первых этапах развития женского

исполнительства, костюм был, объёмным, громоздким, то есть тяжеловесным. В таком костюме двигаться было сложно. Усложнить технику женского танца было невозможно без изменения костюма. Эти изменения в женский балетный костюм внесли первые женщины, вышедшие на балетную сцену в качестве профессиональных артисток М. Салле и М. Камарго. Они облегчили костюм, укоротив его и устранив тяжелый, сковывающий движение каркас «панье», а так же они изменили и балетную обувь. Был убран каблук, вследствие чего, она приобрела мягкость и стала более удобной для танца, так как присутствующий в балетных туфлях высокий каблук мешал делать сложные прыжки, вращения, заноски и другие движения.

С каждой новой исторической эпохой развития балетного искусства менялся сценический костюм, соответственно вместе с ним менялась и техника исполнения движений, данный процесс не имеет точки завершения, так как костюм постоянно совершенствуется и развивается. И эта проблема исследования влияния женского балетного костюма на развитие лексики классического танца является актуальной на сегодняшний день.

«Романтизм» от фр. «romantisme» – идейное и художественное направление конца XVIII, первой половины XIX веков в культуре и искусстве Западных стран. Согласно Новому энциклопедическому словарю «отразив разочарование в итогах Французской революции конца 18 в., в идеологии Просвещения и прогрессе общества, романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремлённость к безграничной свободе и «бесконечному», жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости. Напряжённый и мучительный разлад идеала и

социальной действительности – основа романтического мировосприятия и искусства» [4, с. 619].

Для романтиков высокие стремления были несовместимы с окружающей действительностью. Низменным и пошлым проявлениям реального мира, античной мифологии эпохи Просвещения, романтизм противопоставил мир природы, сказочный мир, народную жизнь, но больше всего внутреннюю жизнь человека.

Необычайно бурного и значительного развития в эпоху Романтизма получил балетный театр. Это было бы невозможно без предромантического периода. В России это время приходится на конец XVII, начало XVIII веков - период правления Павла I. Император любил вмешиваться в общественную жизнь, причём, во все её сферы, в том числе в искусство. Особенно старательно правитель ратовал за чистоту нравов, в том числе и в балете, считая, что это способствует нравственному воспитанию общества. Павел I начал запрещать, распространенный на тот период уже во Франции вальс. Кроме этого, он предложил мужчинам не танцевать в спектаклях, а обходиться только одними женщинами, танцовщицами. Потому что считал, что настоящие мужчины, должны служить в армии. Таким образом, в России сложилось правило, мужские роли исполнять женщинами, как когда-то в XVI, начале XVII веках женские роли игрались мужчинами. Это способствовало тому, что в конце XVIII столетия в России женский танец выдвинулся на первые роли, а мужской постепенно утратил свои позиции. В конце 1801 года в Россию приезжает Шарль Луи Дидло. Этот французский балетмейстер является ярким и талантливым предшественником романтического балета, он был довольно изобретательным и смелым постановщиком, который любил технические трюки в своих постановках. В

России он стал знаменитым педагогом, оставивший след в хореографическом искусстве, выпустив талантливых русских танцовщиков, таких как: Адам Глушковский, Мария Данилова, Анастасия Новицкая, Иван Шемаев.

Ш. Дидло стал, в определённой степени, реформатором сценического облика на балетной сцене, впервые применив трико, которое достаточно сильно (для того времени) стало обтягивать ноги. Именно трико дало свободу движениям в женском классическом танце и позволило открыть ноги. В связи с данным обстоятельством происходят изменения в малых танцевальных формах: дуэтах, адажио, вариациях и др. Костюм предромантического периода можно рассмотреть на примере знаменитой русской балерины А. Истоминой, воспетой А.С. Пушкиным в своём романе «Евгений Онегин». В истории балетного искусства нам известно, что костюм Истоминой в балете Ш. Л. Дидло «Зефир и Флора», где она исполняла роль «Флоры», состоял из полупышной пачки со струящимися складками, подчеркивающей утонченность форм, венка на голове, который придавал костюму великолепный эффект. Именно этот своеобразный стиль в женском балетном костюме стал отправной точкой сегодняшнего дня.

Женский танец строился в основном на движениях в паре, дуэтные поддержки не блистали разнообразием. Оба партнера делали, в основном, одинаковые и несложные по технике движения. Однако, период Предромантизма сделал огромный сдвиг в искусстве балета, создав новую балетную эстетику. К началу 1830-х годов появились те контрасты, которые были отмечены выше - это сопоставление между возвышенным и житейски-низменным, внешней жизнью и внутренними чувствами человека и т.д. Именно они вышли на первый план и составили суть художественного стиля «романтизм».

Первым романтическим балетом был балет «Сильфида» Ф. Тальони (композитор Ж. Шнейцхоффер), который был показан в 1832 году во Французской Академии танца. Здесь балетмейстер применил новые художественно-эстетические принципы, главным из которых было соотношение пантомимы и танца. Это проявилось не только в контексте доминирования движения над жестом, но и качественного его изменения. В балетах периода «Предромантизма» главным выразительным средством считалась пантомима, именно посредством её раскрывались образы и поступки художественного произведения. Главным выразительным средством романтических балетов стал танец. «Иное значение получил танец в балетах Ф. Тальони и, особенно в лучшем из них – «Сильфиде». Здесь тоже встречается характерно-бытовой танец, исполнявшийся реалистичными – шотландскими крестьянами. Но главное в спектакле принадлежит танцу совсем другого стилевого качества: он являлся как бы наречением существ фантастического мира, условно-поэтическим языком, каким Сильфида и ей подобные персонажи выражали свои думы и переживания, от светлой радости до горькой печали. И он становился особенно выразительным в кульминационных точках драматического действия: выражая действие, сам этим действием являлся» [3, с. 278-279].

Эмблемой романтического балета стал – arabesque, тогда как в XVIII веке это был – attitude (стиль барокко). Именно это движение Мария Тальони сделала «arabesque уходящий в пространство». [2] Танцовщица до такой степени развила апломб, эту способность удерживать равновесие в любой позе, использовала в танце как возможность немного отдохнуть в танце. Кроме того, апломб М. Тальони позволял ей удерживать равновесие в

падающей позе, что было принято многими балетмейстерами более позднего периода, в частности М. Фокиным в балете «Шопениана».

Романтический балет изменил и сценический костюм. Розовое трико окончательно заняло постоянное место в женском балетном костюме. У главных героинь, наделённых особой внутренней жизнью, появился костюм белого цвета, который считался символом чистоты и совершенства. Изменилась и тканевая текстура, теперь костюм изготавливался из тюля и тарлатана. В «Сильфиде» среди пёстро одетых крестьян впервые появилась главная героиня в белоснежном лёгком наряде, и одним этим она уже становится чужда остальным персонажам, как бы создавая ощущение своей нереальности. К ней присоединялись такие же, одетые в белое, существа. Крестьянин Джеймс противостоит им - как человек, попавший в другой мир, его костюм состоит из шотландской юбки, яркой верхней рубашки, и на его фоне белый, воздушный костюм «Сильфиды» становится чем-то новым, ещё невиданным, романтическим образом. Таким образом, цвет костюма отделяет ирреальный мир мечты от мира материального (земного).

М. Тальони появилась в «Сильфиде» в радикально коротком, по тем временам, платье. С этого времени туника стала всеобщей сценической женской одеждой. Короткое платье освободило артистке ноги и способствовало появлению нового выразительного средства классического танца – движения на пальцах, то есть на пуантах.

Весьма распространенное мнение связывает подъём на пуанты именно с эпохой Романтизма и объясняет тем, что неземная героиня - Сильфида, виллиса и ей аналогичная Наяда - поднялась на пальцы, что бы подчеркнуть своё воздушное, неземное начало. Пуанты, действительно, немало способствовали тому, что балетный романтизм занял в истории культуры

значительное место. На пуантах балерина удерживала корпус, стоя на своей вытянутой стопе, то есть на кончиках пальцев. Так начала развиваться пальцевая техника, которая с этого времени стала обязательной в женском классическом балете. В лексике женского танца появляются движения, которые показывают технику апломба.

Была ли всё-таки Тальони первой танцовщицей сумевшей встать на пуанты? Этот вопрос задают многие искусствоведы. Долгое время считалось, что да. Исторические исследования данного вопроса привели к выводу несколько иному, который, не будучи строго доказанным, тем не менее, неоспоримым. Тальони - не первая, подъем на кончики пальцев периодически появились у многих предшественниц М. Тальони. Это было на сценических подмостках Парижа, Вены, Петербурга. Называются имена Женевьевы Госслен, которая, так же как и Тальони, была ученицей Кулона. Существуют предположение, что она показала пуанты в 1813 году, но пять лет спустя внезапно умерла. Открытием Госслен не воспользовались танцовщицы её поколения и, только М. Тальони делает пуанты обязательным условием женского классического танца.

Каждое новое движение, появившееся в романтическом балете, расширяет возможности лексического арсенала балетного театра. Так в arabesques наличествует четыре варианта позы. И все они имеют, хотя и небольшие, но отличия по форме, а и совершенно разные выразительные оттенки. А любое изменение несет за собой изменение образа и характера. Так первый arabesque, например, может вызвать представления о полёте, о восторженной отрешённости, о стремление к высокой мечте. Но достаточно голове и кистям рук танцовщицы чуть-чуть опуститься, «поникнуть», как в это же arabesque усилится лирическая нота, и появится поэтическая

Всероссийское СМИ

«Академия педагогических идей «НОВАЦИЯ»

Свидетельство о регистрации ЭЛ №ФС 77-62011 от 05.06.2015 г.

(выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций)

Сайт: akademnova.ru

e-mail: akademnova@mail.ru

меланхолия или мягкая и светлая печаль. Если опорную ногу, оставаясь так же на пальцах, согнуть в колене, академическая поза первого arabesque сразу исчезнет, появляется форма, свойственная современной хореографии. За изящными arabesques и позами классического танца на кончике пальцев, появились сложные пируэты, фуэте, кабриоли. Разные движения классического танца (pas de bouree, pas ballotté, pas ballonné и др.), которые до того делались на полупальцах, уже приобрели только пальцевое прочтение. На пальцах стали исполняться прыжки, например, такие, как pas assemble, pas jete, pas de basque, sissonne simple, sissonne ouverte и ряд других превратились в совершенно далекие от полётности движения, приобретя новую техническую и эстетическую выразительность.

На образ балерины романтического стиля огромное влияние оказали и различные аксессуары. В женском сценическом костюме появились всевозможные браслеты, короны, диадемы из драгоценных металлов и камней.

Если балет «Сильфида» был первым романтическим произведением, то вершиной его (романтического балета) стала бессмертная «Жизель» А. Адана. В основу либретто, написанного известным писателем-романтиком Теофилом Готье, легло славянское предание об обманутых девушках, которые после смерти становятся грозными мстительницами – виллисами. А балетмейстеры Ж. Перро и Ж. Коралли, возможно, вдохновились танцами мертвых монахинь из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» – эта опера считается предшественницей романтического балета. «Жизель тяготеет к романтической драме» [2, с. 27]. Балет «Жизель» предоставил зрителю и новые изменения в костюме. Способствовали тому французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье, которые увидели облик

танцовщицы в белой тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной. Белый цвет – считался цветом абсолюта, а «белый балет» – был символом романтической тоски по идеалу. В «Жизели» значительно возросла роль кордебалета. Здесь танец, пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец слились в единое целое.

Воздушная полетность движений, становится новым танцевальной эстетикой. «Жизель» является первым балетом, в котором танец является единственно возможным выразительным средством, для выражения и передачи своих чувств, а также для развития сюжета. Если в первом действии переплетается танец и пантомима и характеры героев передаются с помощью хореографии, а коллизии сюжета – через пантомиму, то во втором действии – танец виллис, является как бы «дыханием живых людей».

Пальцевая техника исполнения в балете «Жизель» уже имеет очень сильную составляющую: все виды антраша: quatre, trios, cinq, six и другие вариации заносок, стали выполняться в невероятно быстром темпе. Все движения группы *sissonne*: simple, tombée, fermée, ouverte и другие прыжковые, приобрели большую высоту и амплитуду, изменилась и высота танцевального шага на 90° выше, в отличие от 45°- 60° XIX века.

Балет «Жизель» является и первым балетом, где хореографическая форма «дуэт», совпадает с дуэтом как союзом человеческих чувств и страстей. «Дуэтные мизансцены здесь разработаны образцово. <...> Лирические адажио последующих балетов, так или иначе, ориентируются на открытия «Жизели». Как до того в «Сильфиде», хореографам «Жизели» удался прорыв в сферу невиданных сценических положений. Дуэт второго акта возникает из знаменитой позы, по-новому трактующей «сильфидный» *arabesque*, преобразующей значение дуэтной поддержки. Герой-танцовщик

на полу, на одном колене, с опущенной головой, героиня-танцовщица в склоненном арабеске и сложенными на груди руками. Мы назовём эту позу «позой посещения». В ней близость, самая полная и утраченная навсегда, возврат и невозможность возврата. <...> Графическую красоту позы дополняет полукруг раскрывшейся тюники балерины. <...> скрещенные руки (в арабеске Жизели) на символическом языке геральдики средних веков означали верность. <...> Мягкие руки Жизели молят о любви, сострадании и пощаде» [2, с. 33-34].

Эпоха Романтизма создала условия для появления множества различных балетных пачек. Этот период сформировал женский сценический костюм не по господствующей бытовой моде, как-то было в XVII-XVIII веках, а как отдельный феномен. Появляется балетное трико, оно сильно обтягивает ноги балерины и появляется чёткая линия ноги. Именно трико позволило более свободно исполнять движения в женском классическом танце и сформировать новые выразительные средства: «То, что в танце кажется верхом в техники 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони. Грубая, в сорок лошадиных сил, залихватская виртуозная манера и за танец не была бы сочтена» [1, с.33].

Балетный костюм эпохи Романтизма в своей основе был сформирован к концу XIX столетия и лёг в основу того, в чём на сценической площадке танцевала балерина XX века. Изменения, которые произошли в следующем веке, касались - длины, текстуры ткани, формы (которая стала меняться, исходя из новых эстетических принципов).

Таким образом:

1. Романтический стиль появился как идейное и художественное направление в культуре и искусстве XIX века, в том числе и балетном. Для

романтиков высокие стремления были несовместимы с окружающей действительностью. Низменные и пошлые проявления в реальном мире, античная мифология эпохи Просвещения, Романтизм противопоставил мир природы, сказочный мир, народной жизни, но больше всего внутренний мир человека.

2. Эпоха Романтизма была бы невозможна без предромантического периода конца XVII, начала XVIII веков. Именно он (предромантизм) создал новую балетную поэтику. Главные роли в балетном спектакле занял женский танец, тогда как мужской утратил свою популярность.

3. «Сильфида» является первым романтическим балетом поставленный балетмейстером Ф. Тальони. В нём он применил новые художественно-эстетические принципы, главным из которых было соотношение пантомимы и танца. Этот балет является наречением существ фантастического мира, условно-поэтическим языком, каким сильфида и её подобные персонажи выражали свои думы и переживания, от светлой радости до горькой печали.

4. Изменилась танцевальная техника. Основой техники стал апломб - это способность удерживать равновесие, то есть устойчивость в определённой позе. Arabesque стал эмблемой романтического балета: грациозность, легкость движений; виртуозность пальцевой техники; воздушность, элевация и баллон, вращения – основа технического потенциала женского классического танца.

5. Изменениям в лексике классического танца способствовал сценический костюм. В эпоху Романтизма произошли кардинальные изменения в балетном костюме. Появляется розовое трико, которое отныне становится обязательным компонентом женского балетного костюма. Меняется цветовая гамма. Она приобретает светлые тона, главным из

которых становится белого цвета, как символ чистоты и совершенства. Поменялась тканевая текстура, теперь костюм изготавливался из тюля и тарлатана. Главным реформатором сценической женской одежды стала М. Тальони, которая укоротила платье, освободив ноги, что способствовало утверждению нового выразительного средства классического танца как пальцевая техника исполнения. На пуантах начали исполняться разные движения классического танца.

6. Вершиной романтического балета стало бессмертное творение А. Адана - «Жизель». Невесомость, эфирность движений, становится новым танцевальным стилем данного балета. Здесь получает развитие пальцевая техника женского танца. Все движения женского состава (Жизель, Мирта) в этом балете стали выполняться в невероятно быстром темпе. «Жизель» является первым балетом, в котором пантомима присутствует в незначительном количестве и оправдана драматургической необходимостью. Танец же стал единственным средством, посредством которого в нём выражались чувства и действия героев, развивалась сюжетная линия.

7. Эпоха Романтизма создала множество различных форм балетных пачек (академическая или классическая, шопеновская), способствовала появлению балетного трико. Сценический костюм, сформированный в XIX веке, лёг в его основу женской балетной одежды XX столетия. Изменения, которые произошли в следующую эпоху, касались - длины, текстуры ткани, формы, которая менялась, исходя из новых художественных направлений.

Всероссийское СМИ

«Академия педагогических идей «НОВАЦИЯ»

Свидетельство о регистрации Эл №ФС 77-62011 от 05.06.2015 г.

(выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций)

Сайт: akademnova.ru

e-mail: akademnova@mail.ru

Список использованной литературы:

1. Блок, Л.Д. Классический танец. История и современность [Текст]/ Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 2007. – 556 с.: ил., [28] л. ил. - (Русская мысль о балете).
2. Гаевский, В.М. Дивертисмент [Текст]/ В. М. Гаевский. - М.: Искусство, 1981. – 383 с., ил.
3. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. – СПб.: Издательство «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 656 с.
4. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / ред. Колл. В.И. Бородулин, А.П. Горкин, А. А. Гусев и др. [Текст]. – М.: Большая Российская энцикл., 2001. – 912 с.: ил.

Опубликовано: 10.12.2017 г.

© Академия педагогических идей «Новация», 2017

© Клименко Н.А., 2017