

МРНТИ 18.49.09

Т.Т. Гатауов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ШКОЛЫ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ

### Аннотация

Данная статья посвящена исследованию развития мужского классического танца. Она освещает характерные черты, специфические особенности танцев различных периодов и эпох. Автор рассказывает о техническом, художественном и психологическом обогащении мужского танца, подчеркивает важность его развития. Представлены различные примеры сюжетных балетов, где одни направления искусства сменялись другими. Статья затрагивает важные вопросы для балетмейстеров в мире танцев.

**Ключевые слова:** мужское исполнительство, балетное искусство, классический танец, художник, балетмейстер, мастер.

Т.Т. Гатауов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)

## XVIII-XIX ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫНДАҒЫ ӘЛЕМДІК БАЛЕТ ӨНЕРІ КОНТЕКСТІНДЕ ЕРЛЕР ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕБІНІҢ ТАРИХИ ҚАЛЫПТАСУ КЕЗЕҢДЕРІ

### Аннотация

Берілген мақала ерлердің классикалық биінің дамуын зерттеуге арналған. Мұнда түрлі кезеңдер мен дәуірлердегі билердің өзіне тән ерекшеліктері мен қасиеттері көрсетілген. Автор ерлер биінің техникалық, көркемдік, психологиялық тұрғыда дамығандығын баяндайды, оның маңыздылығын атап көрсетеді. Бірін-бірі алмастырып отырған өнердің түрлі бағыттарындағы сюжеттік балеттерге бірқатар мысалдар келтіреді. Мақала балетмейстерлер үшін би әлеміндегі өзекті мәселелерді талқылайды.

**Тірек сөздер:** ерлер орындаушылығы, балет өнері, классикалық би, суретші, балетмейстер, шебер.

T.T. Gatauov<sup>1</sup>

*'Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

## HISTORICAL STAGES OF FORMING THE SCHOOL OF MEN'S EXECUTION IN THE CONTEXT OF THE WORLD BALLET ART AT THE END OF XVIII-XIX CENTURIES

### Annotation

*This article is devoted to the study of the development of male classical dance. It highlights characteristic features, specific peculiarities of dances of different periods and eras. The author tells about the technical, artistic and psychological enrichment of male dance, emphasizes the importance of its development. Various examples of plot ballets are presented, where some areas of art were replaced by others. The article raises important questions for choreographers in the dance world.*

**Keywords:** *male performance, ballet art, classical dance, artist, choreographer, master.*

Выдающийся французский художник Анри Матисс (1869–1954гг.), в творчестве которого присутствует танец и пластические формы, выразил мысль, что «значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык» [1, 5]. Углубляя значение мысли художника, можно провести параллели между изобразительным и балетным искусством, где средствами выражения и создания художественного образа является пластика человеческого тела.

Изучение эволюционного процесса классического танца, совершенствование технического арсенала имеет большое значение не только для творческого осмысления опыта прошлого и обогащения традиций, но и для применения этого богатого опыта в образовательной среде, т.е. в процессе подготовки будущих артистов балета [2, 10].

Искусство балета является самым утонченным и изящным среди всех пластических искусств. На протяжении веков ему были свойственны как строгая художественная соразмерность и красота, так и особая изысканность танцевальных движений и жестов. Классический танец, как и любой другой вид искусства, в течение столетий видоизменялся, усложнялся, приобретал качественно новые черты. Как образно-хореографическая система движений человека он прошел большой и сложный путь формирования и развития.

Естественно, что образовательный и педагогические процессы в области балета и хореографического искусства должны реагировать на обновления, диктуемые интенсивным развитием социально-экономических отношений в современном обществе и требованиями зрителя. Процесс преобразования и совершенствования современной педагогической системы предполагает поиск новых идей, технологий, форм и методов

организации учебного процесса с целью профессионально-творческого развития личности на основе ее внутренних мотивов, системы ценностей и профессиональных целей. Это касается и мужского классического танца, мужского исполнительства и, в целом, хореографического образования.

Как отмечает педагог, балетмейстер, автор многочисленных трудов по хореографической педагогике Е.П. Валукин: «Сегодня можно с уверенностью утверждать, что школа мужского исполнительства классического танца родилась как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров, как Э.Чекетти, М.И. Петипа, П.А. Гердт, Н.Г. Легат, В.И. Пономарев, А.Я. Ваганова, А.И. Пушкин, А.М. Мессерер, Н.И. Тарасов и др. Этому способствовали национальные традиции русской танцевальной культуры, а также взаимодействие русской балетной школы с ведущими школами Европы» [3, 12].

Функциональность мужественности в балетном искусстве, а также в различных видах искусства, трактовалась в разные временные периоды по-разному и очень специфично. Как известно, определенные изменения начали происходить в балете в конце XVIII века. Это было время предромантизма, проникнутого пафосом самоопределения и утверждения личности, интересом к средневековой и «естественному», не затронутому цивилизацией обществу. Очевидно, что «в этот период «бури и натиска», когда отстаивались национальные интересы, народность искусства, требовалось изображение сильных страстей» [4]. В этом отношении мужской балетный танец как составляющая балетного искусства предположительно видоизменялся.

По мнению искусствоведов и многих исследователей, в рамках общественных историко-социальных процессов балет XVIII века был малоподвижен. Таким образом, в его основе лежала только смена изящных поз и незамысловатых телодвижений. В конце XVIII века стали происходить более глубокие и серьезные изменения. В этот период происходит вычленение родственных искусств. Это означает, что танец отделился от пантомимы и стал более выразительным по пластическому содержанию и технике исполнения. Более динамичные музыкальные стили способствовали появлению новых балетных форм: *pa de deux*, *pas de trois* и др.

Интересен тот факт, что в этот период началось сложение новой формы танца-соло, тем самым уже определялись контуры и требования к сольной вариации. Тем самым обозначился период развития мужского танца. Всеобщая История балетного театра отмечает повышение уровня виртуозности солистов в конце XVIII – начале XIX века. Для этого периода вершиной балетного искусства признано считать творчество французского хореографа и танцовщика Огюста Вестриса (1760-1842гг.), ознаменовавшее

начало развития мужской танцевальной канонизированной техники, усложнявшейся впоследствии и составившей основу мужского классического танца XIX и XX веков. При феноменальном апломбе О. Вестриса «корпус его был очень подвижен, при этом движения головы были весьма разнообразными: он склонял ее в сторону, нагибал, откидывал. Руками он распоряжался свободнее, чем танцовщики XVIII века: он вскидывал их выше плеча в непринужденных позах. Ноги Вестриса были чрезвычайно выворотны; при прыжке он сильно опускал носок и выгибал подъем; также был выгнут подъем при всех позах ноги en l'air. Танцовщик обладал феноменально высоким прыжком. Пируэты Вестриса разнообразил до бесконечности; особенно он был великолепен в сложных видах пируэтов с *tombé de jamb*, производящими впечатление «лучей солнца», и пируэта с *petits battements sur le cou-de-pied*» [2, 11].

Если прежде танцовщик блистал в партерных движениях, а вершинами для него были пируэты и антраша, то Вестрис в серии прыжков впервые попытался преодолеть пространство сцены, обогатить танец воздушным полетом. Наряду с этим, он развивал актерскую игру на балетной сцене. Это позволило максимально раздвинуть горизонты в мужском исполнении и балетном искусстве, в целом.

Значительную роль в мужском классическом танце сыграл Луи Антуан Дюпор (1786-1853 гг.) – танцовщик, имевший колоссальный успех в балетах французского балетмейстера Ш. Дидло «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Пастух и Гимадриада». Заслуга Дюпора состояла в том, что он развил и обогатил новыми подходами и приемами прыжки и вращения, разработанные Вестрисом.

На первом этапе развития мужского классического танца его технические элементы являются «одновременно и средствами воплощения образа мужественности на балетной сцене, прежде всего, не в области воплощения мужского психологизма, но такого очевидного и до той поры не воплощенного на балетной сцене аспекта мужского начала, как мышечная сила: высокий «полетный» прыжок, высокая динамика вращений, сложный пируэт» [2, 18].

К началу XIX века эпоха романтизма завершается, мужской классический танец в России интенсивно развивается, и по своей технике доминирует над женским классическим танцем вплоть до 20-х гг. Ш. Дидло выдвинул мужской классический танец на первый план и воплотил на сцене героический образ. Вместе с тем, героизм и мужество на балетной сцене были явно недостаточными характеристиками, ибо имелись недостатки в дуэтом танце, где должны были взаимодействовать мужское и женское начало. Так произошло, что к концу XIX века мужской танец постепенно отошел на второй план, но вместе с тем стали развиваться

воздушные поддержки и сценические диалоги противоположных полов.

Огромная роль в эволюции мужского классического танца принадлежит Христиану Петровичу Иогансону (1817-1903 гг.), ставшему знаменитой фигурой в профессиональном танцевальном искусстве того времени. Артист Санкт-Петербургского балета, педагог, представитель французской школы, так называемой «belle danse», виртуозный классический танцовщик, великолепный партнер, обладал высоким прыжком и изяществом поз [4, 63]. Его ученик П.Гердт (1844-1917 гг.) также задал тон мужскому классическому танцу.

Приезд Мариуса Ивановича Петипа (1818-1910 гг.) в Россию стал историческим этапом в мировом и русском балетном театре, и школе мужского исполнительства. Он возвратил былой статус, отменив субъективное мнение о «художественной неполноценности» мужского танца. Сильные, упругие движения танцовщиков выделяли изысканную пластику и утонченность женских вариаций.

Первое десятилетие XIX века характеризуется активизацией мужского классического танца, балетмейстеры занялись его техническим, художественным и психологическим обогащением. В этот исторический период наблюдался кризис в эстетических балетных формах. А именно, «умирало помпезное зрелище с его наивными сюжетными линиями и мотивировками, исчезала приторная красочность» [5, 56]. Имели место противоречия в балетмейстерском искусстве. С одной стороны, балетмейстеры-новаторы утверждали ценность мужского танца, с другой – порой предпочитали богатству классического танца пластические зарисовки, обедняя его возможности. Выразительный танец уступал главенство изобразительному началу и актерской игре.

Статус балетного театра изменился с наступлением, так называемого Серебряного Века в русской культуре. Появились огромные перспективы в развитии творчества, где одни направления искусства сменялись другими, творческие личности находились в постоянном поиске и воплощении идей.

Революционную волну в развитие балетного искусства внес выдающийся деятель этого периода Михаил Михайлович Фокин (1880-1942 гг.) – русский солист балета, русский и американский хореограф, считающийся основателем современного классического романтического балета. Одна из главных идей его творчества – не составлять комбинации из готовых и устоявшихся движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету. Такие подходы способствовали формированию следующих этапов развития мужского классического танца. В его творчестве сюжетные балеты были драматически напряженными и действенно

насыщенными. В отличие от других балетмейстеров, у Фокина взаимоотношения добра и зла не подчинялись счастливым сказочным законам.

В XX – начале XXI столетий при всей интенсивности развития мужского классического танца в модерн-хореографии происходит интересный процесс слияния-синтеза мужского и женского танцев и движений. Например, нередко силовые движения, казалось бы, предназначенные для мужского исполнения, выполняют женщины. Или происходит чередование в поддержках, где партнерша может поднять партнера. Меняются технические акценты в исполнении, а именно, в современной хореографии от мышечного напряжения хореографы и их исполнители перешли к контактной импровизации и высвобождению кинетической энергии тела, а также использованию инерции тела и его полной свободы.

Как видим, соотношение традиции и новаторства, диалог консерваторов и новаторов подвели русское балетное искусство в каждый новый историко-культурный период к необходимости обновления школы классического танца, к новым балетмейстерским подходам в решении проблемы воспитания и подготовки мужского исполнительства, а также знаменовали новый этап развития мирового балетного театра.

#### Литература:

1. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. — М.: ГИТИС, 1999.
2. Валукин М.Е. Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. — М.: ГИТИС, 2007.
3. Иогансон Х.П. // Русский балет: Энциклопедия. — М.: Большая российская энциклопедия, Согласие, 1997.
4. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Предромантизм. — Л., 1983.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.-М., 1963.

#### References:

1. Valukin E.P. *Sistema muzhskogo klassicheskogo tantsa*. — M.: GITIS, 1999. (In Russ.)
2. Valukin M.E. *Evoliutsiia dvizhenii v muzhskom klassicheskom tantse: Uchebnoe posobie*. — M.: GITIS, 2007. (In Russ.)
3. Ioganson Kh.P. // *Russkii balet: Entsiklopediia*. — M.: Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia, Soglasie, 1997. (In Russ.)
4. Krasovskaia V. *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: Ocherki istorii. Predromantizm*. — L., 1983. (In Russ.)
5. Krasovskaia V.M. *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka*. — L.-M., 1963. (In Russ.)