

Мистецтво. Мистецтвознавство**УДК: 792.8 (091)= 7.034:792.82:7.071.2****ГЕНЕЗА АКАДЕМІЧНОГО БАЛЕТУ: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК,
ПЕРСОНАЛІЇ, ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ****кандидат мистецтвознавства, доцент, Шариков Д. І.**

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Україна, Київ

У статті проаналізовано та розглянуто академічний балет як цілісне явище хореографічної культури, а саме класичної хореографії кінця XVIII–XIX століття. Аналізуються дифеніція понять «романтичний балет», «академічний балет». Визначаються їх представники – видатні хореографи XVIII–XIX століття, а також – формальні, технічні, стилістичні та виражальні особливості застосування у класичній хореографії.

Ключові слова: класичний танець, академізм, романтизм, хореографія, балетний театр, хореографічний стиль, танцювальні форми.

Шариков Д. И. Генезис академического балета: историческое развитие, персоналии, выразительные средства / Институт искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко.

В статье проанализированы и рассмотрены академический балет как целостное явление хореографической культуры, а именно классической хореографии конца XVIII–XIX века. Анализируются дифеніция понятий «романтический балет», «академический балет». Определяются их представители – выдающиеся хореографы XVIII–XIX века, а также – формальные, технические, стилистические и выразительные особенности применения в классической хореографии.

Ключевые слова: классический танец, академизм, романтизм, хореография, балетный театр, хореографический стиль, танцевальные формы.

Sharykov D. I. The The Genesis of academic ballet theatre: historical development, personnel, expressive means / Institute of Arts of Kyiv University named of Boris Grinchenko.

The article analyzes and considers academic ballet as a holistic phenomenon choreographic culture, namely the classical choreography of the late XVIII–XIX century. Analyzed defiance notions of "romantic ballet", "academic ballet". Determined by their representatives – outstanding choreographers of the XVIII–XIX century, as well as formal, technical, stylistic and expressive features of the application in classical ballet.

Keywords: classical dance, academic, romantic, choreography, ballet theatre, dance style of dance forms.

Вступ

Проблема, якій присвячене дослідження, є цікавою тим, аналізуються і розглядаються академічний балет як цілісне явище хореографічної культури, а саме класичної хореографії кінця XVIII – XIX століття.

Метою є – проаналізувати особливості генези академічного балету у видовому, жанровому розмаїтті та персоналіях.

Завданнями є:

- проаналізувати наукові дослідження у даній галузі з проблематики;*
- визначити історичні закономірності розвитку академічного балету;*
- висвітлити творчих особистостей романтичного балету.*

Наукові дослідження у галузі академічного балету хореографічної культури представлені – Бахрушиним Ю. А., Бочаровим А. І., Блок Л. Д., Вагановою А. Я., Васильєвою-Рождественською М. В., Гваттеріні М., Григоровичем Ю. М., Гребенщиковим С. М., Захаровим Р. В., Костровицькою В., Лопуховим А. В., Нікітіним В. Ю., Жорніцькою М. Я., Корольовою Е. А., Красовською В. М., Климовим О. А., Надеждіною Н. С., Пасютинською, В. М., Писаревим О. А., Худековим С. Н., Смирновою А. І., Тарасовим Н. І., Устиновою Т. Л., Хворостом М. М., Чурко Ю. М., Чеккетті Г., Ширяєвим О. В., Шереметєєвською Н. В.

У 1738 р. в Росії Жаном Батистом Ланде вперше в країні засновано професійну танцювальну школу, «Кадетський корпус», з якого бере початок, Академія російського балету імені Агрипіни Ваганової, а також *Російська академічна школа класичного танцю*, яку у 1785–1830 рр. підтримали і підготували багато виконавців Іван Вальбрех і Шарль Дідло [4, с. 162].

Сентименталізм (від англ. sentimental, фр. sentiment – почуття) – напрям в мистецтві та балеті 1780–1830 рр. Панівним у сентименталізмі на відміну від класицизму є не розум, а почуття. Гарний смак, стриманість і виваженість, не суперечать життєвим хвилюванням, почуттям, емоціям, а є такими звичайними, як і все живе в природі. У 1790-х рр. під впливом моди, подібно до античного танцю, жіночий балетний костюм стає здебільшого легким, з'являється безпітборні туфлі. Надалі лише балерини починають найчастіше ставати і довго танцювати на півпальцях, що стало передвісником тацю на пуантах – «*danse en pointe*» [3, с.141].

Жан Доберваль (1742–1806 рр.) – французький артист, балетмейстер, навчався танцю в Жан-Жоржа Новерра. Головний балетмейстер Паризької опери в 1781–1783 рр. Творчість Доберваля характеризує продовження розвитку та вдосконалення балетної пантоміми і танцю, репрезентація життя звичайних людей з людськими ситуаціями і пристрастями. У балеті він використовує легкий побутовий чоловічий і жіночий костюм, у його виставах використовуються природні зображення ландшафту, декор інтер'єру. Жан Доберваль створив комічний балет як форму нового жанру, створюючи хореографію, де головні герої є реальними та діють, виходячи зі справжніх обставин, покладаючись на власні сили і винахідливість і не закликаючи на допомогу богів або героїв. Його балети «Дезертир» (1785 р.), «Зрадливий паж» (1787 р.), «*Марна пересторога*» (1789 р.), «Телемак на острові Каліпсо» (1797 р.).

Сальваторе Вігано (1769–1821 рр.) – італійський артист, балетмейстер. У балетах спирався на складні драматичні, філософські й міфічні сюжети, яскравість і виразність головних героїв. Перший почав поєднувати драму і балет. Його балети «Творіння Прометея» (1801 р.); «Стрільці», «Весталка» (1818 р.); балети-

трагедії за п'єсами Уїльяма Шекспіра «Отелло», «Макбет» (1818 р.); «Жанна Д'Арк» (1821 р.) [2, с. 102–104].

Шарль Дідло (1767–1837 рр.) – французький артист, балетмейстер, навчався у Жан-Жоржа Новерра, Жана Доберваля. Продовжувач розвитку створеної *Жаном Батистом Ланде* у 1738 р. *Російської академічної школи класичного танцю* в Санкт-Петербурзі, на базі Петербурзької театральної школи (нині Академія російського балету імені А.Я. Ваганової). Упродовж роботи в Росії 1816–1837 рр. як головний балетмейстер Імператорського театру він підняв виконавську майстерність російських артистів балету, починаючи від театральної школи до Імператорського театру, поєднуючи два елементи у вихованні професійного танцю в Росії – італійську технічну манеру й академічну французьку. Розробив правила й принципи устава для прийому у Петербурзьку театральну школу хлопців і дівчат. Також остаточно ввів у російський балет прийоми балетної архітекtonіки європейського балету – академічний професійний танець, танцювальну пантоміму, характерний і стилізований народний танець, художню образність і виразність сюжету. Балети ставилися на сюжети античних міфів, російських і східних народних казок, творів Олександра Пушкіна. Його балети «Метаморфози» (1795 р.), «Ацис і Галатея» (1797 р.), «Медея і Ясон» (1807 р.), «Халіф Багдадський» (1818 р.), «Повернення з Індії» (1821р.), «Кавказький полонений» (1823 р.), «Руслан і Людмила» (1825 р.) [1, с. 479]. *Видатні виконавці класицизму та сентименталізму* – (1760–1830 рр.) – брати П'єр і Максиміліан Гарделі, Женев'єва Гослен, Марі Алар, Марі Гімар, Луї Дюпор, Шарль Дідло, Огюст Вестріс [2, с. 90].

Романтизм (від фр. *romantisme*) – напрям у мистецтві та балеті. Характерними ознаками романтизму є заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини. Визначальними для романтизму стали ідеалізм у філософії і культ почуттів, а не розуму, звернення до народності, захоплення фольклором і народною мистецькою творчістю, шукання історичної свідомості й посилене вивчення історичного

минулого, інколи втеча від довоколишньої дійсності в ідеалізоване минуле або у вимріяне майбутнє чи й у фантастику [3, с. 275–277].

У романтичному балеті на сцені розгортається дія, яка символізує боротьбу людини з надприродними силами. У добу балетного романтизму артисти балету і головні герої є різними духами, природними і міфологічними істотами. Розроблялася спеціальна технологія танцю, що символізує *легкість і повітряність*. Балет романтизму висуває на перший план *жіночі образи*. І якщо раніше в балеті бароко, класицизму і сентименталізму солістами були лише чоловіки, то в романтичних балетах ними стають жінки як провідні майстри сцени. Відповідно зазнали зміни костюми танцюристів. Символічним кольором доби романтизму стає білий, що символізував тоді смуток і чистоту. Розробляється спеціальна техніка балету, яка набуває назви – пальцевої. Балерина танцює в спеціальних балетних туфлях – *пуантах*, створюючи неземний, чистий повітряний образ.

Особливе місце в романтичному балеті відіграє музика. Вона не тільки акомпанемент балету, але й органічне відображення балетного дійства, його частин, рухів і варіацій виконавців. Балет ХІХ століття симфонізується, де музика починає відігравати провідне місце і створювати єдине ціле із танцем, розкриваючи його художньо-образний зміст. *Видатні балерини й танцівники романтичного балету* – Марія Тальоні, Фані Ельсер, Шарлота Грізі, Фані Черріто, Люсіль Гран, Олена Андріянова, Авдотія Істоміна, Матильда Кшесінська, Ольга Преображенська, Жюль Перро, Люсьєн Петіпа, Павло Герд, Микола Легат.

Академізм – тип мистецтва, що створюється в академіях (образотворчого, музичного, театрального мистецтва, академії танцю). Історично виникають у різні епохи під впливом діяльності академій, наприклад: Болонська академія живопису – у 1588 р., Французька академія танцю – 1661 р. Академічний – це зразковий, найдовершеніший. У балеті академізується принцип багатодієвості балету – 2, 3 дії, серед них балети «Жизель», «Лебедине озеро», а також балети однодійні чи балети-дивертисменти – «Pas de quatre» – «Фестиваль квітів у Дженцано». Також головним виражальним засобом у балеті стає класичний танець. Застосування

характерного танцю, як образного, так і дивертисментні стилізовані народні танці – польський, угорський, іспанський, східний, італійський, шотландський. Для передачі художньо-образного насичення в балеті використовується танцювальна пантоміма. У балеті створюються такі форми – *entreé*, *danse d'action*, *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*. Важливою рисою балету стає танцювально-музична форма «*Pas de deux*» для показу віртуозної техніки та дуетного танцю головних виконавців. *Pas de deux* складається з *entreé* – виходу головних виконавців; *adagio* – повільної частини з великими підтримками; *variations le dame et cavaliere* – варіації на віртуозну техніку балерини й артиста балету; *code* – закінчення віртуозної техніки: для чоловіків – *grand jeté en tournent*, *grand pirouette a le seconde*, для жінок – *tour pique en dedans*, *tour foueté*. Система навчання в балеті створюється завдяки використанню прийомів і методів італійської та французької шкіл. Методи Філіпа Тальоні і Крістіана Йогонсона, Карло Блазіса й Енеріко Чеккетті. Термінологія танцю є французькою [4, с. 110].

Філіппо Тальоні (1777–1871 рр.) – італійський артист, педагог, балетмейстер. Батько видатної романтичної балерини Марії Тальоні. Артистичну діяльність розпочав 1794 року. У 1795–1798 рр. – перший танцівник в театрах Ліворно, Флоренції, Венеції, Турині і Мілана. 1799 року вдосконалювався в Парижі в майстра танцю Жана-Франсуа Кулона. Того ж року дебютував в Академії музики і танцю (*Paris opera*) в балеті «Караван». У 1802–1805 рр. перший танцівник Королівської опери в Стокгольмі. Значну частину творчого життя Тальоні присвятив хореографічній освіті й сценічній кар'єрі дочки; багато постановок були здійснені в розрахунок на її виняткові хореографічні дані. У 1805–1828 рр. працював балетмейстером у театрах Відня, Мюнхена, Штутгарта. У 1830–1836 рр. – головний балетмейстер Паризької опери, на сцені якої поставив дивертисмент в операх: «Бог і баядерка» (1830 р.) і «Бал-маскарад» (1833 р.) [4, с. 94].

Перший романтичний балет «*Сильфіда*» (1832 р.) на музику Жана Шнейцхофера. У 1837–1845 рр. – головний балетмейстер імператорського театру в Санкт-Петербурзі. Філіппо Тальоні – один з новаторів хореографічного мистецтва. Новаторський характер постановок Тальоні, сприяв утвердженню на

сцені нової, багатшої і різноманітнішої тематики мови танцю, удосконаленню та поглибленню виражальних засобів. Він вводив жанрово-побутові епізоди, стилізовані народні танці і пантомімічні сцени. У танцювальній техніці за його творчості провідним у балеті стає роль балерини, її повітряного образу, легких стрибків, затримки в пістрі, величезна і граціозна робота рук у танці – *port de bras*; нахилання корпусу, пози, стрибки – *cambre*, *temps arabesque*, *pas ballonné*, *grand jeté*; уміння стояти і завмирати в позі на одній нозі – *aplombe*, створюючи повітряний образ. Почав використовувати в балеті пересувальні повітряні декорації, створюючи казковий образ. Тальоні був видатним педагогом класичного танцю. Його метод викладання зафіксований французьким танцівником Леопольдом Адісом у 1859 р., встановив метод французької школи – «*тальонізм*» [2, с.160–169].

Жюль-Жозеф Перро (1810–1892 рр.) – французький танцівник і балетмейстер, представник романтичного балету. Навчався в Огюста Вестріса. Партнер видатної балерини Марії Тальоні. Працював солістом балету у Франції, Великій Британії, Італії, Австрії (див. Мал. № 58). Найважливішою його роботою є вершина романтичного балету «*Жизель*» (1842 р.) на музику Адольфа Адана. Реалістичний балет «*Есмеральда*» за романом Віктора Гюго «*Собор Нотр Дам де Парі*» на музику Цезаря Пуньї. 1845 р. поставив перший балет-дивертисмент «*Pas de quatre*» (перший безсюжетний балет заради краси романтичної техніки танцю), на музику Цезаря Пуньї в Лондоні, для чотирьох відомих балерин Європи – Марії Тальоні, Шарлотти Грізі, Люсіль Гран і Фані Черріто. У 1851–1859 рр. працює головним балетмейстером в імператорському театрі, де поставив такі балети: у 1855 р. «*Маркитанка*» (Арміда), у 1858 р. – «*Корсар*» (власна версія і хореографія за сценарієм Жоржа Мазільє) [4, с.95].

Артур Сен-Леон (1821–1870 рр.) – французький танцівник і балетмейстер, представник романтичного балету. Навчався у Франсуа Альбера. Працював у трупі Жюля Перро, де виконував провідні партії у балетах «*Есмеральда*» і «*Ундіна*» на музику Цезаря Пуньї. 1844 р. в Парижі ставить балет «*Маркитанка*» на музику Цезаря Пуньї. Артур Сен-Леон ставив балетні спектаклі в Римі,

Мілані, Лондоні, Відні, Берліні, Парижі, Санкт-Петербурзі. Його постановки носили розважальний характер, у них було багато трюків, барвистих танцювальних виходів – антре і технічних фокусів, він майстерно володів мистецтвом сценічних ефектів, використовуючи чудеса технічних нововведень піротехніки, електрики, тим самим підкорюючи глядача зовнішнім блиском, химерною, яскравістю костюмів і декорацій. Його не зацікавили теми й образи романтичного балету, він шукав у літературних сюжетах лише привід для танців. З 1859–1869 рр. працював головним балетмейстером імператорського театру в Санкт-Петербурзі, де в 1864 р. поставив балет на національну казку Петра Єршова «Горбоконики» на музику Цезаря Пуньї. Також у 1867 р. – балет за казкою Олександра Пушкіна «Золота рибка» на музику Леона Мінкуса. Вершиною творчості прославленого балетмейстера офіційно вважається постановка в 1870 р. балету «*Копелія, або Дівчина з блакитними очима*» на музику Лео Деліба у Grand O'Pera de Paris. Також Сен-Леон є автором однієї з систем запису танцю, яку опублікував 1852 р. в Парижі під назвою «Сценохореографія, або Мистецтво запису танцю» [1, с. 75–77].

Август Бурнонвіль (1805–1879 рр.) – французький артист, данський педагог, головний придворний балетмейстер Данського королівського театру, представник балетного романтизму. Навчався у власного батька Антуана Бурнонвіля та Огюста Вестріса. Бурнонвіль був талановитим балетмейстером, його відомі балети – «*Сильфіда*» (1836 р.) на музику Германа Левенсхольда; «*Неаполь*» (1842 р.), на музику Нільса Вільгельма Гада, Едварда Хельстеда, Хольгера Паулі й Ханса Лумбю; «*Фестиваль квітів у Дженцано*» (1858 р.) на музику Едварда Хельстеда [2, с. 354–354].

Маріус Іванович Петіна (1818–1910 рр.) – французький артист, російський педагог і балетмейстер. Вчився у свого батька – Жана Петіпа та Огюста Вестріса. У 1838–1846 рр. виступав як танцівник Бордо, Нанта, Мадрида. З 1847-го переїздить до Росії на посаду артиста-міма, викладача в театральному училищі, а також помічника головного балетмейстера при імператорському театрі. З 1847–1869 рр. працює з видатними французькими балетмейстерами Жюлем

Перро й Артюром Сен-Леоном. З 1869–1903 рр. – головний балетмейстер імператорського театру в Санкт-Петербурзі. Маріусом Петіпа було створене зведення правил балетного академізму. Саме, побудова багатодійового балету, головним виражальним засобом якого є класичний танець, використання стилізації народного і характерних танців у вигляді дивертисментних номерів – іспанські, італійські, польські, угорські, східні, руські. Велику увагу приділив ансамблевому танцю виконавців, насамперед це стосувалося «так званих білих балетів» – жіночого *corps de ballet*. Його постановки відрізнялися майстерністю композиції, стрункістю хореографічного ансамблю, віртуозною розробкою сольних партій. Всередині спектаклів Петіпа будував розгорнені хореографічні сцени, в яких зароджувався танцювальний симфонізм [242, с. 97]. *Кращі балети Петіпа*: «Дон Кіхот» (1869 р.) на музику Людвіга Мінкуса; «Баядерка» (1877 р.) на музику Людвіга Мінкуса; «Пахіта» (1881 р.) на музику Едуарда Дельдеве за сценарієм Жоржа Мазільє; «Жизель» на музику Адольфа Адана за сценарієм Жюля Перро і Жана Коралі, «Копелія» (1884 р.) за сценарієм Артюра Сен-Леона; «Марна пересторога» (1885 р.) за сценарієм Жана Доберваля; «Есмеральда» (1886 р.) на музику Людвіга Мінкуса за сценарієм Жюля Перро, «Спляча красуня» (1890 р.) на музику Петра Чайковського; «Лебедине озеро» (1895 р.) на музику Петра Чайковського разом з Львом Івановим; «Привал кавалерії» (1896 р.) – музика Йохана Армсгейма; «Раймонда» (1898 р.) на музику Олександра Глазунова; «Корсар» (1899 р.) на музику Адольфа Адана за сценарієм Жоржа Мазільє, Жюля Перро [5, с. 116].

Висновок.

Розвиток балету у XVIII–XIX столітті у Франції, Італії, Данії, Росії, утворює академічний принцип і норми – багатодієвий балет, чіткий літературний, побутовий чи казковий сюжет, за яким пишеться музика, ставиться хореографія, створюється художнє оформлення. Головним виражальним засобом балету стає – «класичний танець», а також танцювальна пантоміма, дивертисмент з характерних (народно-стилізованих) танців. Чітко формується танцювальна професійна техніка чоловіків і жінок – стрибки, пози, оберти, *pas de deux*, танець на пуантах. Також

художнє оформлення костюму – колет, трико, балетні туфлі (у чоловіків); пачка і пуанти (у жінок). Балет виробляє свою структуру побудови: вихід, *pas de deux*, *pas d'action*, *grand pas*. Протягом середини XVIII– на початок ХХ століття створюється третя академічна школа класичного танцю в Санкт-Петербурзі, як гармонійне поєднання італійської школи (геометричність, віртуозна техніка, великі стрибки, швидкі оберти) та французької школи (шляхетність і тальонізм у виконанні образності балету, апломб, рухи на широку амплітуду, складні переводи рук і згинання корпусу).

Література:

1. Гваттерини М. *Азбука балета / Маринела Гваттерини*. – М.: БММ, 2001. – 240 с.
2. Красовская В. М. *Романтизм / В. М. Красовская*. – М.: АРГ, 1996. – 439 с.: ил.
3. Худеков С. Н. *Всеобщая история танцев / С. Н. Худеков*. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
4. Шариков Д. І. *Історія хореографічної культури : монографія / Д. І. Шариков*. – К.: Київський міжнародний університет, 2013. – Частина 2. – 204 с.
5. Шариков Д. І. *Стилістичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм // Вісник НАКККиМ: зб. наук. праць; вип. № 4*. – К.: НАКККиМ. Міленіум, 2012. – С. 113–117.

References:

1. Gvattery`ny` M. *Azbuka baleta / Mary`nela Gvattery`ny`*. – М. : BMM, 2001. – 240 s.
2. Krasovskaya V. M. *Romanty`zm / V. M. Krasovskaya*. – М. : ARG, 1996. – 439 s.
3. Xudekov S. N. *Vseobshhaya y`story`ya tancev / S. N. Xudekov*. – М. : Эkсмо, 2009. – 608 s.
4. Shary`kov D. I. *Istoriya xoreografichnoyi kul`tury` : monografiya / D. I. Shary`kov*. – К. : Kyuyivskij mizhnarodnyj universytet, 2013. – Chastyna 2. – 204 s.
5. Shary`kov D. I. *Stylistychnyj rozvytok baletnogo my`stecztva: renesans, baroko, klasy`cy`zm // Visny`k NAKKKiM*. – К.: NAKKKiM. Milenium, 2012. – S. 113–117.