



Балет – один из языков истории

Ballerine ... combien de ce mot ...

Балерина... как много в слове этом...

Балерина во все времена считается символом настоящей женственности и красоты.

Грაციозность ее движений, утонченность фигуры и величественная осанка всегда были объектом восхищения у мужчин и зависти у женщин. Однако для того, чтобы достичь совершенной формы, современным балеринам приходится много работать над собой.

Маленькие девочки, начинающие учебу в балетной школе, усердно занимающиеся и придерживающиеся режима питания, с замиранием сердца готовятся к тому моменту, когда они смогут перейти в старший класс. Ведь выдержать сложные экзамены сможет не каждая из них.

Эти проблемы связаны несколько с несовершенной техникой и мастерством юных балерин, сколько с изменениями их фигуры.



Так уж совпало, что переход в старшие классы совпадает с переходным возрастом у девочек, что естественно сопровождается переменами во внешнем виде. Поэтому каждая девочка, претендующая на звание балерины, стремится максимально сбросить лишний вес всевозможными способами.



И порой это не приводит ни к чему хорошему. Конечно, **в балетной школе питание воспитанниц хорошо продумано и сбалансировано**, в рацион входят продукты, которые не только поддержат форму в порядке, но и придадут силы.

Поскольку для развивающегося детского организма и больших нагрузок, которые он испытывает, это очень важно. Но и в этом случае **маленькие балерины стараются меньше есть, чтобы при контрольном взвешивании не высветились лишние граммы.**

Девочки, **переходя в пятый класс балетной школы**, считается, **не должны весить более пятидесяти килограммов**. Ведь именно на этом этапе обучения балерины оттачивают свое мастерство в парных танцах, а юным танцорам сложно поднять тяжелую балерину.

Однако, несмотря на все **трудности**, которые приходится проходить юным танцовщицам, еще не известно, будут ли они блистать на сценах театров, или им будет отведена **роль в кордебалете.**

К тому же девочки должны сдавать теоретические экзамены, ведь знание теории танца очень важно.



Plus loin de l'anorexie

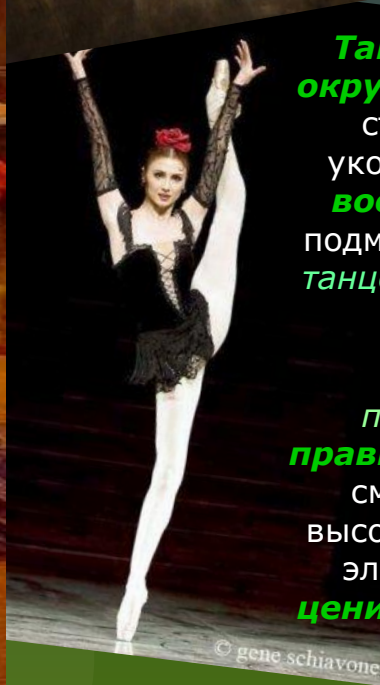
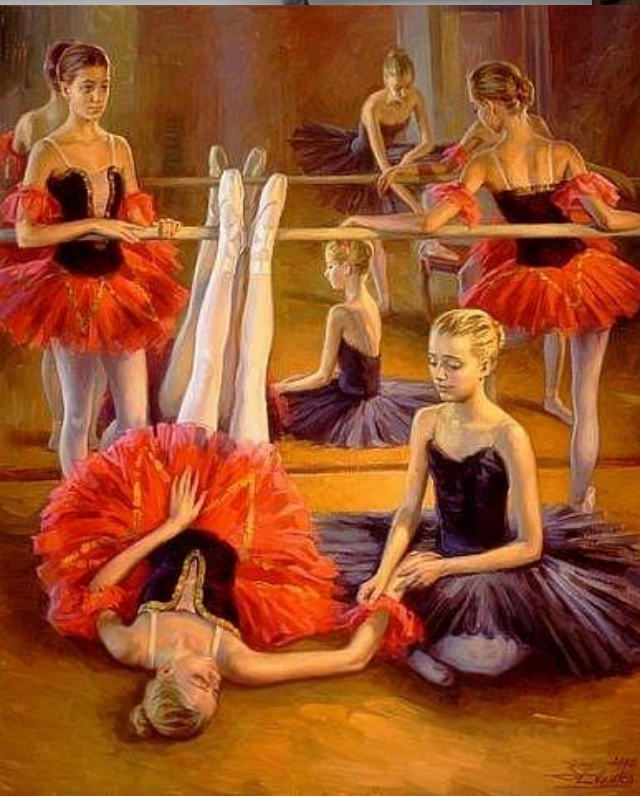
Все дальше от анорексии

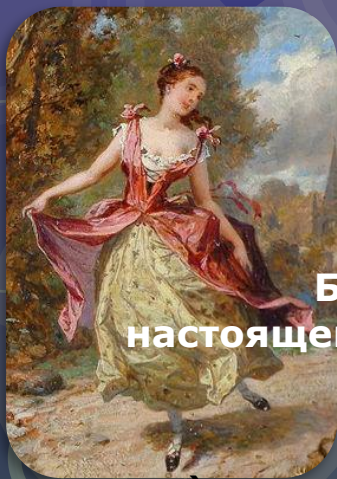
Однако, стоит отметить, что **худоба балерин не всегда** была в моде. К примеру, в эпоху Романтизма **пристращивались балерины, обладающие тонкими, практически прозрачными, формами.**

Подчеркивалась их фигура и своеобразными нарядами. В **переломный период** для балетного искусства, на рубеже XIX и XX века, **худоба для балерины считалась недопустимой.**

Танцовщицы должны были покорять публику своими **округлыми формами.** Кроме того, такие балерины, не стесняясь особенностей своего тела, стремились укоротить юбки. Позднее **на внешность балерины вообще перестали обращать внимание.** Ведь на подмостках театров **стали выступать, как миниатюрные танцовщицы, так и достаточно крупные, которые никак не подходили под образ легких и изящных.**

Хрупкость балерины со временем вообще **перестала играть роль, главное, чтобы женщина правильно и виртуозно исполняла свою партию.** На смену маленьким и изящным балеринам приходят высокие и крупные, которые мастерски выполняют все элементы танца. **На данный момент в балерине ценится ее мастерство танца, хотя это зависит и от строения тела танцовщицы.**





Sur l'origine de l'art du ballet

О зарождении искусства балета

Балет всегда окружен ореолом изящества для зрителя. Мало кто по-настоящему знает настоящую цену красоты, изящества танцоров на сцене. Боль, сломанные пальцы остаются в тени ...

Балет, высшая ступень хореографии (от греч. choreia – пляска и grapho – пишу), в котором танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления, возник как придворно-аристократическое искусство гораздо позже танца, в 15–16 вв. Термин «балет» появился в **ренессансной Италии в 16 в.** и обозначал не спектакль, а танцевальный эпизод. **Балет – синтетическое искусство**, в котором танец, главное выразительное средство балета, тесно связан с музыкой, с драматургической основой – либретто, со сценографией, с работой костюмера, художника-осветителя и т.д.

Балет зародился в Италии и сразу захватил Францию. Россия, обладая богатой народной хореографией, привлекла множество талантливых хореографов из Европы. Что способствовало объединению культур, обогащению языка и сближению стран.



Итальянские и французские хореографы, развили технику балета в России, стране, которая богата национальными танцами, появился классический танец.

Наиболее значительным течением в культуре XVIII в. является **Просвещение**. Возникшее в конце XVIII в. В Англии оно достигло своего расцвета во Франции во второй половине XVIII в. Его влияние было настолько велико, что зачастую время его существования называют целой эпохой.

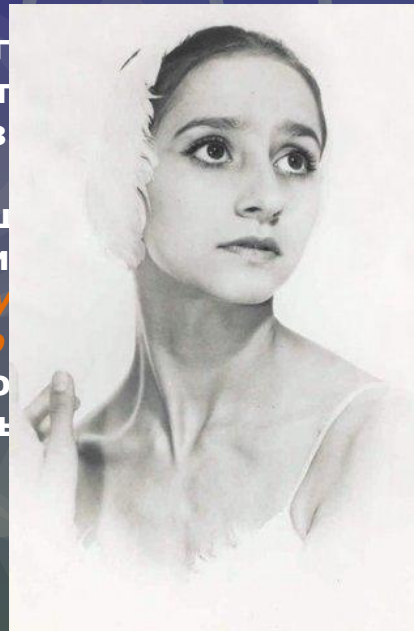
Это **период новых идей** и взглядов на жизнь, перемен и реформ, когда каноны и традиции подвергались сомнению. **Просвещение**, противопоставив себя предыдущим эпохам и течениям, **оказало серьезное влияние** на развитие всех сфер художественной культуры.

Балетные постановки того времени еще опирались на каноны минувших столетий, которые определяли тематику и форму балета. А Просветители предлагали **отойти от норм классицизма с его стремлением к идеальному представлению действительности и обратиться к жизни «естественного человека»**. Тем самым они по их мнению, давали возможность развитию содержательности балета и соответственно его независимости в театральном искусстве.

Ведь в то время **балет не был самостоятельным спектаклем**. Опера сопровождалась балетными выходами, как правило, не связанными с действиями оперы.

Но все же **балетные постановки XVIII века** дали много давшие балету, сохранились до **начала XIX в.**

Эта двойственность повлияла на развитие балетного искусства на протяжении XVIII века.

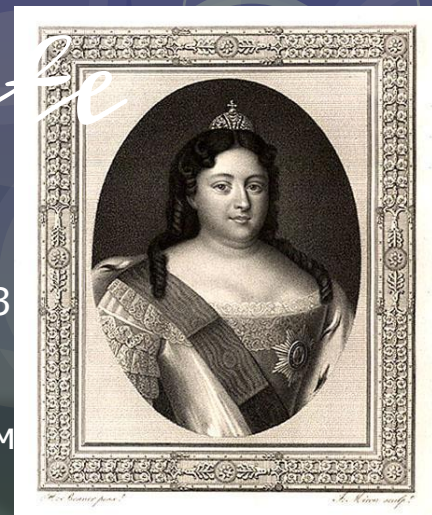


L'émergence du ballet en Russie tsariste

Появление балета в царской России

Первым хореографическим спектаклем в России был "Балет об Орфее", показанный в "комедийной хороmine" царя Алексея Михайловича в его вотчине - подмосковном селе Преображенском (13 февраля 1675).

С 1-й половины 18 в. балет прививался балетмейстерами и учителями танцев из Италии и Франции. Обладавшая своим богатым танцевальным фольклором.



**Императрица Анна Иоанновна -
основательница системы
хореографического
образования в России.**



**Жан Батист Ланде - основатель Академии
Русского балета имени А.Я.Вагановой**

Россия оказалась весьма благодатной почвой для развития балетного театра. Постигая преподаваемую иностранцами науку, русские, в свою очередь, вносили в иноземный танец собственные интонации. В 1730-х гг. в Петербурге балетные сцены в придворных оперных спектаклях ставили Ж.-Б. Ланде и А. Ринальди (Фоссано). В 1738 открылась Петербургская балетная школа (ныне Санкт-Петербургская академия танца им.А.Я.Вагановой), создателем и руководителем которой был Ланде. В 1773 в моек.

Воспитательном доме открылось балетное отделение - предтеча и основа Московского хореографического училища. Одним из первых его педагогов и хореографов был Л. Парадиз. К концу 18 в. получили развитие крепостные труппы в подмосковных имениях графов Шереметевых (Кусково, Останкино) и др.

К тому времени Петербург и Москва имели придворные и публичные театры. В них работали крупные иностранные композиторы, балетмейстеры и многие русские исполнители - А. С. Сергеева, В. М. Михайлова, Т. С. Бубликов, Г. И. Райков, Н. П. Берилова.



Шарль Луи Дидло - основатель современной методики классического танца

Иван Вальберх - первый русский балетмейстер



На рубеже **XVIII - XIX** веков в школе работал И.И. Вальберх (Лесогоров) - первый русский балетмейстер, воспитавший немало талантливых артистов, среди которых - яркая танцовщица и драматическая актриса Евгения Колосова. Вальберх подготовил школу и труппу театра к приезду французского балетмейстера Ш. Дидло (1767-1837).

С 1756 года, после указа императрицы Елизаветы Петровны о создании русского театра, учебное заведение, созданное Ланде, постепенно преобразовывалось в «Театральную школу». Начался второй (1756-1829 гг.) период в истории школы, когда обучение всем видам искусства (балету, драме, музыке, живописи) велось интегрированного с постепенной специализацией на основе анализа достигнутых успехов в одном из них. С этого времени вплоть до начала XX века танцевальное образование развивалось в тесном контакте с подготовкой специалистов других видов театрального дела: драматическими актерами, художниками, музыкантами, артистами цирка.



Благодаря деятельности **Дидло** балетное образование достигло достаточно высокого уровня прежде всего потому, что Дидло включил русскую балетную педагогику в пространство актуального балетного искусства Европы, где складывалась **новая система театрального пуантного классического танца**, в корне отличавшаяся от прежней, близкой к системе бального и бытового танца. **Дидло требовал от учеников не только совершенной техники, но и актерской выразительности.** Не случайно А.Пушкин говорил, что в балетах Дидло больше поэзии, чем во всей французской литературе. В 1816 году школу окончила **А.Истомина** – ученица Дидло. Для Дидло, как впоследствии и для его **соотечественника М.Петипа** Россия стала второй родиной, а русский балет на рубеже XVIII-XIX веков во многом превосходил крупнейшие иноземные театры.

В 1816 году школу окончила А.Истомина – ученица Дидло.

Оформились три цикла дисциплин: специальный, вспомогательный и общеобразовательный. Стержнем программы специальных дисциплин стал классический танец, чему способствовала педагогическая **деятельность французского балетмейстера Ш. Дидло.** Продолжительность освоения программы занимала семь лет. Установились принципы **приема на обучение танцу** (неизменное ограничение возраста приема и требование особых природных данных) и **аттестации учащихся** (ежегодный конкурсный перевод из класса в класс).

Провозвестницей романтической эры в русском балете стала Мария Тальони – первая «Сильфида», посетившая Петербург в **1837** году. **Балет «Сильфида»** принес ей мировую славу.

Деятельность Дидло способствовала насаждению и закреплению в России французской школы классического пуантного танца. Деятельность Дидло способствовала **началу третьего (1829-1917 гг.)** периода в истории училища, когда началось организационное развитие балетного образования. Его основной целью стало обеспечение качественной профессиональной подготовки артиста балета, постепенно стали увеличиваться объемы общего образования. С **1829 года** обучение танцовщиков отделилось **от подготовки артистов других видов искусств.** В этот период сложилась структура программы обучения танцовщиков, образованная сочетанием профессионального и общего образования.

l'arrivée du grandré formateur

Приход гениального реформатора



к.в. Глюк



Ж.Ж. Новерр

На рубеже веков придворный *балет открывает двери профессиональным танцовщикам постепенно становится общедоступным*. В это время обогащается техника танца, создается система его записи. Точно не установлено, кому принадлежит авторство системы записи танца.

Известно, что его оспаривали *французский балетмейстер и теоретик танца П. Бошан и танцовщик-балетмейстер Р.о. Фейе*.

Работа Бошана осталась неизданной, а книга Фейе «хореография, или искусство записывать танец» вышла в свет в 1701г.

Уже в первой половине **XVIII** в. В Англии *хореограф и теоретик балетного театра Д. Ливер создал пантомимные спектакли*, которые явились началом осмысленного, целостного балета.

К середине **XVIII** в. Идеи преобразования в искусстве выражали многие писатели, композиторы, артисты и балетмейстеры.

Так, например, термин «действенный танец» впервые упомянул теоретик танца, писатель Луи де Каюзак, в **1754 г.**

Реформаторские идеи касались конечно же и музыки.

Реформаторство проявилось в музыке К. В. Глюка, который брал уроки у Богуслава Черногорского.

Но легендарной личностью стал **Ж.Ж. Новерр (1727- 1788)**. Балетную реформу он начал на хорошо подготовленной почве. Результатом работы нескольких лет станет издание 1760 г. «Письма о танце и балетах».

Л. Дюпре преподаватель теперь уже признанного деятеля искусств, во многом повлиял на личность будущего реформатора.

Liberté de

Свобода движению

circulation



В 1758 году Жан Жорж Новерр ставит свой первый балет в Лионе и пишет свои теории про танцы. В 1760 году он публикует книгу *Lettres sur la danse et les ballets* (Письма о танце и балете), которая концентрировалась на выработке балета действия, в котором перемещения танцоров разрабатывались для выражения смысла и передачи рассказа. Эта продуктивная книга была важной, благодаря ей 18-й век был периодом усовершенствования технических норм балета и периодом когда балет стал серьёзной драматической формой искусства наряду с оперой.

Чтобы всё происходящее на сцене было как можно правдивее, Новерр основным способом избрал пантомиму.

К середине 18-ого века многие монархические дворы в Европе старались быть похожими на Версаль. Оперные театры открывались в разных местах. Танцоры и преподаватели легко находили себе работу.

В это время женщины играли вспомогательную роль как танцоры балета, так как они были одеты в кринолины, корсеты, парики и носили высокие каблуки. В таких костюмах, надетых на балерин той эпохи, танцевать им было трудно, и так как они носили кожаные маски, им было трудно действовать. Новерр внёс вклад в изменение традиционного костюма балерин и в 1763 году он поставил *Jason et Medea* без масок. Выражения лиц танцоров были видны, и огромная выразительность спектакля иногда сильно впечатляла зрителей балета.

Костюмы требовали изменений, видение и отношение к танцу ждали перемен...

Мир в ожидании семьи Тальони....

Père et fille

Отец и дочь Тальони

Этот балетмейстер, как и Доберваль, остался в истории автором одного балета — «Сильфида», хотя поставил немало спектаклей. Но еще больше чем хореографией, он прославился тем, что был отцом знаменитой балерины **Марии Тальони**.

Филипп Тальони родился в Милане в 1777 году. Он был старшим сыном пьемонтского танцовщика Карло Тальони. Свою танцевальную карьеру он начал в Неаполе, в 1795–1798 годы стал первым танцовщиком в театрах Ливорно, Флоренции, Венеции, Турина и Милана. В 1799 году приехал в Париж и там успел потанцевать, но надолго не задержался. Его пригласили в Стокгольм – танцевать в Королевской опере, и там он провел три года.



В марте **1831 года директором Оперы стал Луи Верон.** Он понимал вкусы публики, которая постоянно требовала обновления репертуара, и он отлично видел, как входит в моду романтизм с его фантастическими персонажами – привидениями, сильфидами, злыми и добрыми духами. С этим следовало считаться – и вот **21 ноября 1831 года состоялась премьера оперы Мейербера «Роберт-Дьявол»** с мрачным демоническим сюжетом. Главный герой, рыцарь Роберт, проникал ночью в заброшенный монастырь, чтобы добыть магический талисман. Там его окружали призраки грешных монахинь, поднявшиеся из могил. **Партию их предводительницы – аббатисы Елены – танцевала Мария Тальони.**

Тальони, поставивший эту сцену, показал себя истинным романтиком – среди поросших лесом развалин в таинственном лунном свете зрителю явились бесплотные белые тени, сплели вокруг Роберта призрачный хоровод. Этот танец наблюдал из-за **кулис юный танцовщик Жюль Перро** – и воспоминания о «Роберте-Дьяволе» десять лет спустя ожили в балете «Жизель». Танец монахинь был одним из первых эскизов «белого балета» в мировой хореографии.



Сильфида и Пуанты

В лунную ночь зимой 1835 карета Мари Тальони была остановлена русскими разбойниками, Тальони была вынуждена танцевать для них на шкуре пантеры, развернутой на снегу под звездами. От этого реального события и возникла легенда... чтобы сохранить память о приключении, Тальони взяла в привычку класть кусочки искусственного льда в свою шкатулку на столике с зеркалом перед которым она одевалась... где тая среди блестящим камней, пробуждался намек атмосферы звездных небес над пейзажем, покрытым льдом.

Первая Сильфида в пуантах



Мария Тальони (итал. Maria Taglioni; 23 апреля 1804, Стокгольм — 22 апреля 1884, Марсель) — знаменитая итальянская балерина, центральная фигура в балете эпохи романтизма.

Мария родилась в семье балетмейстера и хореографа Филиппа Тальони. Девочка не обладала ни балетной фигурой, ни особой внешностью. Несмотря на это ее отец решил сделать из нее балерину. Мария училась в Вене, Стокгольме, а затем в Париже у Франсуа Кулона. Позже отец занимался с Марией сам, в 1822 году он поставил балет «Прием молодой нимфы ко дворцу Терпсихоры» с которым Мария дебютировала в Вене.

Танцовщица отказалась от присущих балету тяжелых нарядов, париков и грима, танцевала только в скромном легком платье. Парижскую публику Мария покорила в 1827 году в «Венецианском карнавале», с тех пор она часто танцевала в парижской Гранд-Опера. Там же в марте 1832 года состоялась премьера балета Сильфида, ознаменовавшего начало эпохи балетного романтизма. Именно она тогда ввела в балет пачку и пуанты.



Следующие пятнадцать лет Мария Тальони гастролировала по всей Европе: от Лондона до Берлина и от Милана до Санкт-Петербурга. Большое количество балетов написал для нее Мариус Петипа. По свидетельству очевидцев, танцы Тальони были воплощением грации и изящества. Лучшие роли ее были в балетах: «Спящая красавица», «Бог и баядерка», «Сильфида», «Зефир и Флора», «Золушка», «Тщетная предосторожность».

Вклад Марии в жизнь балета неоценим. Тальони вывела балет на совершенно новую высоту. Были балерины и до нее, которые встали на пуанты в частности, Истомина в России. Но именно Тальони научилась не просто подниматься и спускаться с пальцев, но танцевать на пуантах легко, органично, оставаясь грациозной, подвижной. Ее **отец на занятиях с ней говорил, что просто умрет от стыда!**

Могила Тальони



Отдых балерины (1968). Рисунок Нади Рушевой, гениальной девочки-художницы, умершей в 17 лет.

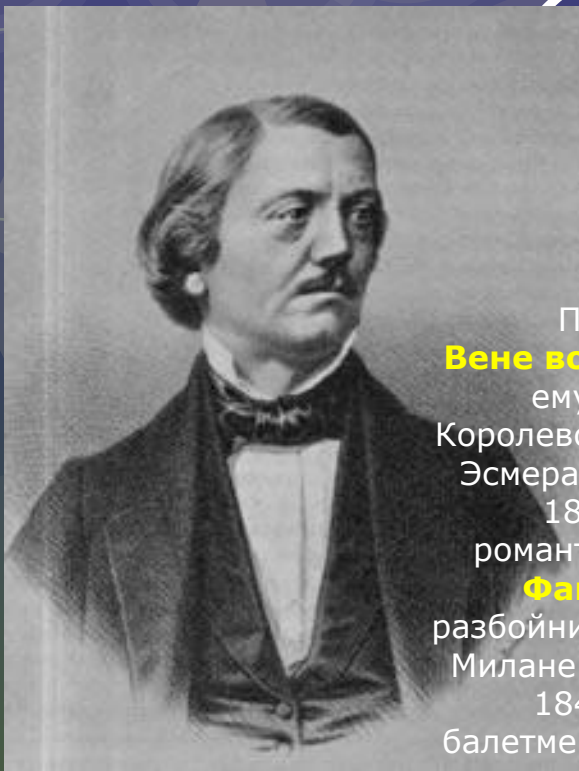
Балет балерины (1968). Рисунок Нади Рушевой



Однако наибольшего влияния на русскую балетную школу романтическое искусство достигло в период работы в России французского **танцовщика и балетмейстера Жюля Перро** (с 1848 по 1859 годы). Он прибыл в Петербург по приглашению Дирекции императорских театров. В эпоху, когда в романтическом балете безраздельно царствовала женщина, Перро был одним из редких исключений как танцовщик-мужчина. Ставил спектакли для балерин, в частности, участвовал (вместе с Ж. Коралли) в работе над балетом Жизель (музыка А.Адана, 1841) в Парижской опере, где заглавную роль исполняла его ученица и жена Карлотта Гризи (Перро поставил



Жюль Перро (1810— 1892)



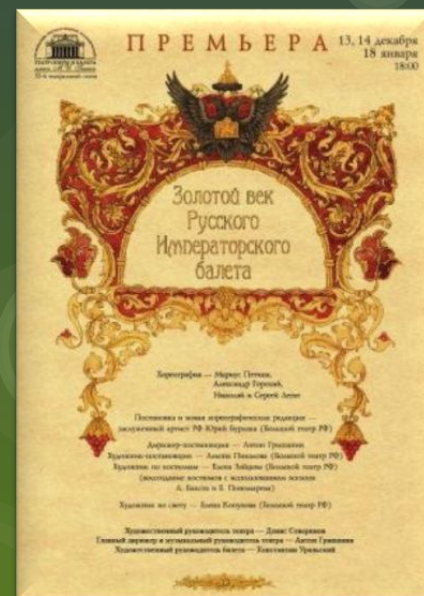
Saint-Petersbourg

9

В ожидании француза из Петербурга

Первые значительные **постановки Перро осуществил в Вене во второй половине 1830-х годов**, но наибольшую славу ему принесли балеты, созданные на сцене Лондонского Королевского театра: **Ундина, или Наяда** (музыка Ц.Пуни, 1843), **Эсмеральда** (музыка его же, 1844) и **Па де катр** (музыка его же, 1845), где участвовали одновременно четыре великие романтические балерины: **Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран**; балет Катарина, дочь разбойника (музыка Пуни, 1846); а также поставленный впервые в Милане балет **Фауст** (музыка Дж.Паниццы, М.Косты и Дж.Байети, 1849). В 1848-1859 Перро был танцовщиком и главным балетмейстером в Большом театре в Петербурге. Сюда он перенес многие ранее поставленные им балеты.

Перро считается крупнейшим балетмейстером эпохи романтизма. Сильной его стороной были спектакли в жанре социально-любовной драмы. Перро нередко обращался к сюжетам известных **литературных произведений** (Эсмеральда, Фауст и др.). Артист был мастером сольного классического танца, который всегда служил у него выражением внутреннего состояния персонажа, одновременно преуспел и в постановке массовых сцен и ансамблей. Многие балеты Перро продолжают сохраняться в репертуаре современного театра, но, как правило, в позднейших переделках. В тоже время следует отметить, что **педагогическая деятельность Перро изучена очень мало.** В развитие русской балетной педагогики большой вклад внес шведский танцовщик и балетмейстер Пер **Христиан Йогансон, приехавший в Петербург в 1841 году.**



Несмотря на то, что **Сен-Леон** многое изменил в сказке П.П. Ершова, заменив русского царя ханом, а также введя "верноподданническую" сцену, где все народы славят превратившегося в царя Иванушку (что вызвало нарекания прогрессивной критики), **балет имел немало достоинств, прежде всего танцевальное богатство**, а также те возможности, которые его образы открывали актерам, не только **классическим** (Царь-девица, танцовщики в фантастических сценах на дне морском и на острове русалок), но особенно характерным (народные танцы) и мимистам (роли Иванушки, Хана и др.). Не случайно **спектакль многократно возобновлялся и** держался в репертуаре петербургского (позднее ленинградского) театра и московского Большого театра **с 1860-х до 1930-х** годов, шел во многих других театрах страны.



Артюр Сен-Леон

Балеты Сен-Леона, где нередко **внешние феерические эффе́кты** выступали на первый план за счет содержательных мотивов, знаменовали упадок романтического балета, расцвет которого пришелся на предшествующие 1830-1850-е годы. В то же время они содержали богатые хореографические находки, обогатившие лексику балетного танца, способствовали развитию его техники. Тем самым они готовили наступление **новой эпохи** — **"большого балета" Мариуса Петипа**, по-своему не менее значительного и принесшего балету России мировое признание. К сожалению, роль Сен-Леона в развитии русской балетной педагогики практически не изучена. Однако определяющее воздействие на развитие методики в училище оказала **балетмейстерская и педагогическая деятельность** Мариуса Петипа, приехавшего в Петербург **в 1847** году по приглашению Дирекции Императорских театров. Вся вторая половина XIX столетия – это эпоха М. Петипа. Великий балетмейстер создал множество оригинальных спектаклей, сохранил и обогатил балеты своих предшественников.



Библиографический список:

1. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Глюк, Кристоф Виллибальд>
2. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Новер, Жан Жорж>
3. http://belcanto.ru/taglioni_filippo.html
4. http://step-journal.ru/?page_id=1603
5. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Тальони, Мария>
6. http://www.arcadja.com/auctions/en/haytley_edward/artist/3111
7. <http://www.vaganova.ru/page.php?id=7&pid=6>

