

УДК 792.82

*Перова Ганна Олексіївна,  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри народної та класичної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
mukoseeva@ukr.net*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮ НА ПУАНТАХ У ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯ**

**Мета роботи** – виявити роль балетмейстерів ХІХ – ХХ ст. у розвитку техніки танцю на пуантах. **Методологія.** Поєднання методів аналізу та синтезу, хронологічного принципу розгляду подій дало змогу провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні концепції провідної ролі балетмейстерів в еволюціонуванні техніки танцю на пуантах у ХІХ – ХХ ст. **Висновки.** Одним з головних чинників розвитку танцю на пуантах у ХІХ – ХХ ст. була творчість балетмейстерів. Техніка танцю на пуантах, визначального елементу класичної хореографії, еволюціонувала у прагненні до віртуозності як важливого чинника розвитку балету від перших спроб піднятися на кінчики пальців (на реалізацію художніх концепцій Ш. Дідло преромантичної доби) та формування нового стилю романтичного балету через ствердження танцю на пуантах (Ф. Тальоні), кризь розширення його можливостей, ускладнення та збільшення кількості пальцевих рухів (М. Петіпа), оновлене прочитання (М. Фокін), до реформування техніки виконання у творчості апологета неокласики та завзятого прибічника пальцевої техніки – Дж. Баланчина.

*Ключові слова:* танець на пуантах, балетмейстер, балет, хореографія.

*Перова Анна Алексеевна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Эволюция танца на пуантах в деятельности балетмейстеров ХІХ – ХХ века**

**Цель работы** – выявить роль балетмейстеров ХІХ – ХХ вв. в развитии техники танца на пуантах. **Методология.** Сочетание методов анализа и синтеза, хронологического принципа рассмотрения событий позволило провести научно объективное исследование. **Научная новизна** статьи заключается в обосновании концепции ведущей роли балетмейстеров в эволюционировании техники танца на пуантах в ХІХ – ХХ вв. **Выводы.** Одним из главных факторов развития танца на пуантах в ХІХ – ХХ вв. было творчество балетмейстеров. Техника танца на пуантах, определяющего элемента классической хореографии, эволюционировала в стремлении к виртуозности как важного фактора развития балета от первых попыток подняться на кончики пальцев (на реализацию художественных концепций Ш. Дидло в преромантическую эпоху) и формирование нового стиля романтичного балета через утверждение танца на пуантах (Ф. Тальони), через расширение его возможностей, усложнение и увеличение количества пальцевых движений (М. Петипа), обновленное прочтение (М. Фокин), к реформированию техники исполнения в творчестве апологета неоклассики и упорного сторонника пальцевой техники – Дж. Баланчина.

*Ключевые слова:* танец на пуантах, балетмейстер, балет, хореография.

*Perova Hanna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Folk and Classical Choreography Department, the Kiev National University of Culture and Arts*

**The evolution of dancing on pointe shoes in the activities of the ballet masters of the XIX – XX century**

**Purpose of the Article** – to reveal the role of ballet masters of the nineteenth and twentieth centuries in the development of dance techniques on pointe shoes. **Methodology.** The combination of methods of analysis and synthesis, the chronological principle of the consideration of events made it possible to conduct a scientifically objective study. **Scientific novelty.** The scientific innovation of the article is to justify the concept of the leading role of choreographers in the evolution of dance techniques on pointe shoes in the XIX-XX centuries. **Conclusions.** One of the main factors of the development of dance on pointe shoes in the XIX-XX centuries was the work of choreographers. The dance technique on pointe shoes became the defining element of classical choreography, evolved on the way to virtuosity – an essential factor in the development of ballet: the first attempts to rise to the fingertips (realization of the artistic concepts of Ch. Didlo in the pre-romantic era); the formation of a new style of romantic ballet through the statement of dance on pointe shoes (F. Taglioni); expansion of its capabilities, complication and increase in the number of finger movements (M. Petipa); renewal (M. Fokine); reforming the technique of performance in the works of the apologist neoclassic and stubborn supporter of finger technique – J. Balanchine.

*Key words:* dance on pointe shoes, ballet master, ballet, choreography.

Актуальність теми дослідження. Танець на пуантах упродовж багатьох десятиліть залишається символом балетного театру. Сягаючи своїми витокami доби античності та середньовіччя, він зазнав оформлення лише у добу романтизму. Переважна більшість досліджень з історії балету лише побіжно торкається проблеми становлення та розвитку техніки танцю на пуантах, вона в основному розглядається крізь призму діяльності видатних балерин та педагогів класичного танцю. Однак саме балетмейстери стали ідейними натхненниками появи та розвитку пуант-техніки, реалізуючи потребу у створенні витонченого, невагомого, великою мірою нереального, по-справжньому романтичного художнього образу, що, на перший погляд, поза межами людських можливостей. Розгляд еволюції танцю на пуантах крізь призму діяльності балетмейстерів XIX – XX ст. є науково об'єктивним та актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема виникнення та розвитку техніки танцю на пуантах хвилювала багатьох теоретиків та практиків хореографії. У відповідності до методологічних підходів до розгляду теми праці можна диференціювати на історико-мистецтвознавчі та хорео-педагогічні. Фундаментальною в аспекті тематики нашого дослідження вважаємо монографію Л. Блок [3], що виклала власний погляд на еволюцію танцю на пуантах до 40-х рр. XX ст. Низка дослідників продемонстрували застосування пальцевої техніки для створення художніх образів в балеті, в основному, у діяльності балерин, меншою мірою – балетмейстерів (В. Красовська [5], Дж. Хоманс [10] та ін.). Останнім часом з'явилась низка праць, де в контексті розгляду хореографічних шкіл приділяється увага розвитку пуант-техніки (П. Силкін [6], Т. Філановська [8], С. Шорер [9] та ін.). У підручниках, посібниках, методичних рекомендаціях вітчизняних (Г. Березова [2] та ін.) та зарубіжних (А. Ваганова [4] та ін.) фахівців-практиків подано методику викладання танцю на пуантах. Однак, комплексної наукової розвідки, присвяченій означеній проблемі, проведено не було.

Мета дослідження – виявити роль балетмейстерів XIX – XX ст. у розвитку техніки танцю на пуантах.

Виклад основного матеріалу. Першу появу на балетній сцені піднімання балерини на кінчики пальців пов'язують з ім'ям балетмейстера Ш. Дідло. Це відбулося 1796 року в Лондоні під час його вистави «Зефир та Флора», де танцівницям допомагала дротяна система з тросиків і блоків, що підтримувала їх у танці. Саме Ш. Дідло реформував естетику балету в Росії, де викладав на початку XIX ст. Вирішальним моментом реформування, на думку Ю. Бахрушина, була поява «положення на пальцях». Першою танцівницею, що його виконала в Росії, імовірно була М. Данилова у балеті «Зефир та Флора» (1808). За ствердженням Ю. Бахрушина, всі перші зображення стояння на пальцях відносяться саме до вистави «Зефир та Флора», також авторство Ш. Дідло у створенні цієї пози підтверджується не лише іконографічними джерелами, а й згадками в літературі [1, 66].

Але справжній танець на пуантах як художньо завершений феномен був втілений пізніше. Багато суперечок точиться з приводу того, хто ж перший винайшов принцип танцювати на кінчиках пальців у спеціальному взутті з твердим носком (пуантах) в умовах балетної сцени. Більшість фахівців схилиються до думки, що це була славетна Марія Тальоні (1804 – 1884). Л. Блок вважає, що «Тальоні зробила для танцю стільки, скільки не судилося нікому ані до неї, ані після. Вона – вищій індивідуальний творчий порив, який ми знаємо на шляхах хореографії» [3, 238].

Тальоні вважається законодавицею пальцевого танцювання, першою, хто по-справжньому став на пуанти і розвинув цю техніку. Довга і вузька ступня балерини підсилювала це враження, а у глядачів виникала ілюзія того, що танцівниця поступово зависала в повітрі. За допомоги батька, балетмейстера Філіпо Тальоні (1777 – 1871), відбулося реформування танцю та створення на сцені героїні нового типу. Саме завдяки наполегливості Ф. Тальоні, який був суворим вчителем, створив довготривалий і виснажливий урок, що знесиловав Марію до непритомності, балериною було досягнуто великих успіхів. Щодня батько проводив з донькою виснажливі тренування, відпрацьовуючи нову методику викладання. Усі зусилля було спрямовано на максимальний розвиток витривалості, природної легкості та невимушеного виконання рухів. М. Тальоні згадувала: «З шести годин щонайменше дві присвячувалися вправам для ніг, по тисячі для кожної. Вони надзвичайно болісні, сухі та нудні, але це єдиний спосіб укріпити сухожилля та, зробивши їх гнучкими, спрямувати до досконалості» [5, 132].

Ф. Тальоні розробив новий стиль танцю – повітряний, легкий, що відповідає духу романтизму. Саме в романтичному балеті ствердилась пальцева техніка, суттєво оновилась функція і завдання танцю на пуантах, який в наступних епохах став досконалішим.

Видатною подією для розвитку балету стало створення Ф. Тальоні з лібретистом А. Нуррі на музику Ж. Шнейцхоффера першої романтичної вистави «Сильфіда» (прем'єра відбулася 12 березня 1832 року у Великій Паризькій опері). Безумовно, балетмейстер оформив центральний образ у повній відповідності до можливостей М. Тальоні. Рецензент писав: «Її танець

подібний до польоту птаха; вона належить небу, не залишаючи при цьому землі; вона легка, гнучка, жвава і граціозна, вона чарівна» [5, 175].

Таким чином, танець на пуантах ствердився на балетній сцені в добу романтизму. Створенням технічних прийомів та естетичних принципів танцю у твердих туфельках (пуантах) балет завдячує Філіпу та Марії Тальоні. Завдяки сценічній діяльності М. Тальоні танець на пуантах поступово стає обов'язковою складовою балетної вистави середини – кінця XIX ст. в Європі та Росії. Винахід пуантів спричинив еволюцію методики викладання у балетних школах по всьому світу, оскільки необхідно було ретельніше підходити до тренування стопи та ноги в цілому через збільшення технічної складності під час виконання танцю на пуантах (цей аспект потребує окремої уваги).

Техніка танцю на пуантах проникала в Росію досить повільно. Лише з приходом М. Петіпа 1848 року у балетну школу до програми навчання був введений танець на пуантах. Але не тільки у навчальному закладі, а на великій сцені видатний реформатор балетного театру кінця XIX – початку XX ст. М. Петіпа розширяв можливості танцю на пуантах. Він здійснив трансформацію творчої форми балетного спектаклю, естетика граціозного балетного дійства, створеного ним, вирізнялася складним симетричним малюнком, масовими кордебалетних танцями, тому вимагала суттєвого вдосконалення техніки виконання. Розроблялася стрибкова техніка, для якої була потрібна «елевація» і «балон». Ефектна техніка «заносок» вимагала гнучко розвиненої стопи. Ускладнився танець на пуантах, носок яких став квадратним і твердішим, що давало балерині змогу вільно танцювати на пальцях [8, 38].

У постановках М. Петіпа поступово визначалися роль і місце танцювальних форм. Класичний танець відокремився від характерного, танець у цілому відокремився також від пантоміми, його рухи абстрагувалися від побутових. Значно зросла кількість рухів на пуантах. Якщо раніше підняття на пальці були миттєвими, не акцентувалися, слугували перехідними рухами, то при М. Петіпа виробляються рухи, які вимагають від танцюриста *aplomb* – стійкості. Жіночий танець збагатився *pirouettes*, *fouettes*, усілякими турами, що виконувались на пальцях.

Прагнення до віртуозності було важливим чинником розвитку балетного мистецтва. Без цього етапу неможливе подальше збагачення лексики, без якої в майбутньому балет не зміг би продовжувати сходження до вершин академізму.

Оновленого прочитання танець на пуантах зазнав у діяльності реформаторів початку XX ст. О. Горського, М. Фокіна. Яскравим проявом імпресіоністичності у творчості М. Фокіна став «Лебідь» (1907) на музику К. Сен-Санса. Короткий номер був побудований на пальцевій техніці (*pas de bourree*, *arabesques*, *attitudes*). Окрім складної техніки на пальцях використані також рухливі позиції рук: то схвильовані, то плавні, задумливі. Мініатюра «Лебідь» стала одним з символів класичної хореографії.

Центр розвитку танцю на пуантах перемістився з Європи, де на початку XX ст. спостерігалася криза класичного балету, народжувався танець модерн, експресивний вільний танець, що заперечував традиції балетного театру, не

використовував принципи класичного танцю, наполягав на відмові від його неприродності, у тому числі, і пуантів, до Росії.

Збереження, поширення та оновлення класичного танцю в його російському варіанті відбулося завдяки «Російським сезонам» та «Російському балету» С. Дягілева. Саме у співпраці з С. Дягілевым розквітнув талант одного з реформаторів балету ХХ ст. Джорджа (Георгія) Баланчина (Баланчивадзе).

У ХХ ст. Дж. Баланчин розвинув та потужно використав пальцеву техніку у власній неокласичній творчості. За власним зізнанням хореографа, він закохався у балет завдяки тому, що побачив танець на пальцях. Особливо приємно було споглядати балерин з красивими ногами в пуантах. Згадуючи роки навчання і початок роботи в Маріїнському театрі, він говорив, що там заохочувалися крихітні стопи. Однак йому подобалися більш довгі, які витягають ногу і укрупнюють рух. Усе творче життя Дж. Баланчин прагнув до досконалого знання пальцевої техніки, цього ж він вимагав і від своїх танцівниць.

Наочно осягаючи закони пальцевої техніки в Імператорській театральній школі і в Маріїнському театрі, Дж. Баланчин в американському класі запровадив принципово новий прийом підйому на пальці. Його особливість полягає не в тому, щоб «вскочити» на пальці, а у «вижиманні». «Плавно відриваючи п'яти від підлоги, вона (балерина – Г. П.) піднімається на пуанти, поступово залучаючи у процес підйому вгору всю стопу, ніби прокатує рух через зв'язки», – пояснює П. Сілкін [6, 114].

Апологет неокласичної хореографії Дж. Баланчин велику увагу приділяв роботі над технічною досконалістю танцю на пуантах. Як педагог, він «вимагав максимальної віддачі від своїх виконавців, що знемагали від незліченних батманів тандю, що згодом і визначало знамениту баланчинівську легкість і дивовижну тренованість ніг. Проте передусім він хотів навчити артиста думати про сенс кожного руху, що народжувало гостро чутливе відношення до музичного тла спектаклю, спаяність ритмів тіла і звуків», – зазначає Ю. Ткаченко [7].

У трупі Баланчина професійно чітка робота на пуантах вже в 1960-ті рр. перестала бути привілеєм лише обмеженої кількості провідних танцівниць і стала обов'язковою для усіх артисток «New York City Ballet» («Нью Йорк Сіті Белей»). Як пише С. Шорер, «Баланчин узяв за основу своєї методики пуантову техніку балерин Маріїнського театру в ті роки, коли був вихованцем театального училища і пізніше на початку 20-х рр. – артистом трупі Маріїнського театру. Він розробив і постійно удосконалював в класі нову «артикуляцію» стопи при підйомі на пуант і подальшому поверненні її в звичайне положення. Метр домагався підйому «перекатом» або «витискуванням», при якому танцівниця встає на пуант або опускається за допомогою перекочування вгору або вниз через плеснові суглоби і суглоби кінчика пальця ноги. У класі він відмовлявся від «пружинного» підйому, який він бачив в юності, і при якому танцівниця встає на пуант або опускається за допомогою невеликого підскоку або стрибка... Якою б важливою не була техніка підйому перекатом для досягнення найвищих рівнів техніки танцю на пуантах, її не можна розглядати окремо від усієї техніки Баланчина» [9].

Захоплення Дж. Баланчина роботою на пуантах і різноманітне використання цієї техніки надає його танцям вигляду блискучої віртуозності. Оскільки всі його танцівниці працювали на пуантах уміло і виразно, балетмейстер змусив цю штучну техніку здаватися природною, і те, що в іншому місці могло виглядати трюком, у нього сприймається як органічний елемент. Про важливість пальцевої техніки він говорив щодо мюзиклу «Навшпиньках!», поставленому в 1962 р. за книгою Уолтера Тері: «Коли б не пуанти, я не став би хореографом. Імовірно, мене переманила б музика. Саме пуанти і створили мене» [9].

Майстерне використання пальцевої техніки надало роботам Дж. Баланчина блискучої віртуозності і заворожливої простоти. За спогадами учениць, зовнішній вигляд пальцевого взуття надзвичайно турбував балетмейстера, адже від цього залежав вигляд стопи. Поступово стопи балерин розвивали достатню еластичність, і в *relevé* вони могли менше покладатися на жорсткість туфель: зусилля гомілки використовувалися при цьому тільки на половину або на три чверті: завдяки виробленій шкірі, близько трьох чвертей довжини туфлі залишалися жорсткими.

За ініціативою Дж. Баланчина в дизайн туфель вводилися деякі корисні зміни. Наприклад, балетмейстер помітив, що підметка туфлі часом занадто коротка і запропонував її подовжити, що і було зроблене майстрами. Також він не бажав чути стук пальцевих туфель об підлогу або скрип каніфолі, якою танцівниці натирали туфлі, щоб не ковзати. Таким чином зникла з куліс підставка з каніфоллю. Скрип і стук туфель заважали публіці насолоджуватися музикою, порушували атмосферу спектаклю.

«Серенада», наприклад, уся побудована на перебіганнях, при цьому її пальцева техніка відносно проста. У танцях Метеликів («Сон літньої ночі») брязкання туфель кордебалету руйнувало невагому, легку атмосферу хореографії. Тоді Дж. Баланчин перевзв Метеликів у м'які туфлі і всі учасниці, окрім солістки, танцювали саме у них.

Поступово склався ідеал балерини Дж. Баланчина, яка, крім витонченої пуантової техніки, мала подовжені пропорції тіла, природну музикальність та артистизм, здатність бути переконливою в адажіо та алегро.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні концепції провідної ролі балетмейстерів в еволюціонуванні техніки танцю на пуантах у XIX – XX ст.

Висновки. Одним з головних чинників розвитку танцю на пуантах у XIX – XX ст. була творчість балетмейстерів. Техніка танцю на пуантах, визначального елементу класичної хореографії, еволюціонувала у прагненні до віртуозності як важливого чинника розвитку балету від перших спроб піднятися на кінчики пальців (на реалізацію художніх концепцій Ш. Дідло у преромантичну добу) та формування нового стилю романтичного балету через ствердження танцю на пуантах (Ф. Тальоні), крізь розширення його можливостей, ускладнення та збільшення кількості пальцевих рухів (М. Петіпа), оновлене прочитання (М. Фокін), до реформування техніки виконання у творчості апологета неокласики та завзятого прибічника пальцевої техніки – Дж. Баланчина.

Дослідження не вичерпує усіх аспектів проблеми ролі балетмейстерів в еволюціонуванні техніки танцю на пуантах, передбачає подальшу різновекторну розробку на концептуальному та практично-прикладному рівнях.

### *Література*

1. Бахрушин Ю. История русского балета. М. : Просвещение, 1973. 255 с.
2. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К. : Муз. Україна, 1990. 272 с.
3. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность. Любовь Дмитриевна Блок. М. : Искусство, 1987. 556 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца : учеб. пос. / Агрипина Яковлевна Ваганова. Л.–М. : Искусство, 1963. 180 с.
5. Красовская В. Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : Романтизм. – М. : АРТ СТД РФ, 1996. 432 с.
6. Силкин П. А. Джордж Баланчин – учитель (1904 – 1983). Петр Афанасьевич Силкин. Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 5. С. 106–115.
7. Ткаченко Ю. Возвращение «Мистера Би». *Зеркало недели*. 2004. № 11. URL: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/vozvrashchenie\\_mistera\\_bi.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/vozvrashchenie_mistera_bi.html)
8. Филановская Т. А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII – XX веков : автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» Татьяна Александровна Филановская. СПб., 2011. 49 с.
9. Шорер С. Пальцевая техника у Баланчина / Сьюки Шорер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – СПб. : АРБ им. А. Я. Вагановой. 2006. Вып.15. С. 28 – 32.
10. Homans J. Apollo's Angels : A History of Ballet / Jennifer Homans. New York : Random House Trade Paperbacks, 2010. 643 p.

### *References*

1. Bahrushin, Ju. (1973). History of Russian Ballet. Moscow: Prosveshhenie [in Russian].
2. Berezova, H. O. (1990). Classical dance in children's choreographic collectives. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Blok, L. D. (1987). Classical dance: history and modernity. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Vaganova, A. (1963). Basics of classical dance: a tutorial. Leningrad–Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Krasovskaja, V. (1996). Western European Ballet Theater: Essays on History: Romanticism. Moscow: ART STD RF [in Russian].
6. Silkin, P. A. (2013). George Balanchine is a teacher (1904 – 1983). Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta, 5, 106–115 [in Russian].
7. Tkachenko, Ju. (2004). Return of "Mr. Bi". Zerkalo nedeli,11. Retrieved from [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/vozvrashchenie\\_mistera\\_bi.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/vozvrashchenie_mistera_bi.html) [in Russian].
8. Filanovskaja, T. A. (2011). Dynamics of choreographic education in the artistic culture of Russia of the XVIII – XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
9. Shorer, S. (2006). Balanchine's technique. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. St. Petersburg: ARB im. A. Ja. Vaganovoj, 15, 28–32 [in Russian].
10. Homans, J. (2010). Apollo's Angels: A History of Ballet. New York: Random House Trade Paperbacks [in English].