

RU

«Балетное тело»: между каноном классики и вызовами современности

Горвиц Э. М.

Аннотация. Цель исследования – выявить механизмы формирования, ключевые характеристики и эволюцию восприятия балетного тела в контексте современных дискуссий в профессиональной исследовательской среде. Статья представляет феномен «балетного тела» как дисциплинированного социокультурного конструкта, сформированного историческими канонами (вертикаль, выворотность, пуанты) и многолетней выучкой, несмотря на позднюю концептуализацию термина (лишь в конце XX – начале XXI века). Анализируя балетное тело как габитус балетного танцовщика (П. Бурдьё) и инструмент виртуозности, автор раскрывает парадокс: противоречие между эстетическим идеалом, сопряженным с физической «ценой», и вызовами современных дискурсов бодипозитива и инклюзивности. Научная новизна работы заключается в комплексном междисциплинарном анализе балетного тела как исторически сложившегося, но динамичного социокультурного феномена, постоянно переосмысляемого в поле искусства и культуры. В результате исследования установлено, что балетное тело определяется как дисциплинированное тело, формируемое многолетней выучкой, а не только врожденными данными; выявлена триада принципов его конструирования: вертикаль корпуса (философский символ и техническая основа), выворотность, пуантовая техника; показано, как балетные нормы инкорпорируются в габитус, определяя повседневность танцовщика; проанализированы современные дискуссии: противопоставление балетного тела «свободному» телу современного танца.

EN

“Ballet body”: between classical canon and modern challenges

E. M. Gorvits

Abstract. The research aims to identify the formation mechanisms, key characteristics, and evolution of the perception of the ballet body in the context of modern discussions in the professional research environment. The article presents the phenomenon of the “ballet body” as a disciplined socio-cultural construct, formed by historical canons (verticality, turnout, pointe work) and years of training, despite the late conceptualization of the term (only in the late 20th – early 21st centuries). Analyzing the ballet body as the habitus of a ballet dancer (P. Bourdieu) and an instrument of virtuosity, the author reveals a paradox: the contradiction between the aesthetic ideal, associated with the physical “price”, and the challenges of modern discourses of body positivity and inclusivity. The scientific novelty of the work lies in a comprehensive interdisciplinary analysis of the ballet body as a historically established, but dynamic socio-cultural phenomenon, constantly reinterpreted in the field of art and culture. As a result of the research, it was found that the ballet body is defined as a disciplined body, formed by years of training, and not only by innate data. A triad of principles for the construction of the ballet body was identified: the verticality of the torso (a philosophical symbol and technical basis), turnout, pointe technique. It is shown how ballet norms are incorporated into the habitus, determining the dancer’s everyday life. Modern discussions are analyzed: the opposition of the ballet body to the “free” body of modern dance.

Введение

Актуальность данного исследования заключается в том, что проблема телесности входит в число наиболее обсуждаемых тем современной культурологии. Особое место в этой дискуссии занимает вопрос профессионального дисциплинированного тела, в том числе тела спортивного и тела танцевального. Вместе с тем проблема балетного тела по-прежнему мало изучена. В российской исследовательской среде термин «балетное тело» использует исследовательница танца Ирина Сироткина (2020), однако ее фокус внимания сконцентрирован на проблеме тела в современном танце, а балетное тело рассматривается в значительно меньшей

степени и лишь в качестве оппозиции. При этом вопрос «идеального тела» классической танцовщицы волновал русских интеллектуалов уже с начала XX века. В частности, о теле балерины размышлял еще в двадцатые годы XX века балетный критик Аким Волынский (1925). В современном российском исследовательском пространстве дискуссии на тему профессионального тела артистов балета особенно актуальны, что связано с растущей популярностью современного танца на российской театральной сцене. По этой причине многие исследователи задаются вопросом о том, в чем разница между телом артиста балета и телом исполнителя современного танца.

Для достижения вышеуказанной цели нужно решить следующие задачи:

- проследить генезис и историческую эволюцию балетного тела как профессионального феномена;
- концептуализировать термин «балетное тело» (анатомо-эстетические и социокультурные аспекты);
- выявить и обосновать основополагающие принципы конструирования балетного тела (вертикаль, выворотность, пуантовая техника);
- показать оппозицию «балетного тела» телу современного танца в исторической и современной перспективе;
- Раскрыть парадокс балетного тела: противоречие между каноном и вызовами современности (бодипозитив, инклюзивность, self-care).

В основе методологии лежит историко-культурный анализ, который позволяет включить поле классического балета в более широкий исторический контекст. Это дает возможность рассматривать тело артиста балета в связи с повседневными практиками разных эпох, в том числе учитывать культуру повседневности и историю моды.

Помимо этого, в исследовании используется концептуальный аппарат Пьера Бурдьё, изложенный в ряде его работ, в том числе в книге «Практический смысл» (2001). Триада Бурдьё (поле, габитус и капитал) показывает, что тело человека, и тем более профессиональное, всегда конструируется социально. Такой взгляд позволяет анализировать тело балерины за рамками ее профессиональной деятельности и учитывать больше индивидуальных контекстов.

Также в исследовании используется дискурс-анализ академических и медийных текстов. Обращение к текстам разных языковых регистров (публицистическому и академическому) расширяет взгляд на проблему балетного тела. Благодаря личному интервью с балериной можно увидеть частный взгляд на проблему «изнутри» профессии. Это особенно актуально в современном медиатизированном обществе, где балерина представлена не только как артистка на сцене, но и как частный человек, который имеет голос как на сцене, так и за ее пределами, в том числе в массовых медиа и социальных сетях. Тексты популярных (ненаучных) новостных изданий важны для исследования в связи с тем, что не отражают академический взгляд на проблему, а погружают нас в более широкую культурную повестку. Академические же тексты создают концептуальную рамку исследования и включают работу в поле исследования балета.

Материалом для исследования послужили личные воспоминания Айседоры Дункан; интервью с первой солисткой Московского академического Музыкального театра (МАМТ) им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко – Анфисой Ощепковой; личный сайт солистки Американского театра балета (АВТ) – Мисти Коупленд; статьи о балетном теле на сайтах популярных новостных журналов “The New York Times” и “The Washington Post”.

Теоретическую основу исследования составили работы отечественных и зарубежных исследователей балета, в том числе книга Любови Блок «Классический танец. История и современность» (1987), где автор приводит основные принципы классического танца и описывает, каким образом изменяется тело человека в результате регулярных занятий балетом.

«Книга ликований» (1925) Акима Волынского также посвящена описанию основ классического танца, но, помимо этого, автор приводит философские обоснования принципов классической хореографии.

В труде «Волшебный мир танца» (2021) Валентина Пасютинская дает обзор истории мирового балета, а также приводит определения балетных терминов.

Юлия Яковлева в книге «Создатели и зрители: русские балеты эпохи шедевров» (2018) представляет читателю историю русского императорского театра, но что важнее для нашего исследования, балетовед рассматривает истоки формирования классического балета во Франции, ссылаясь на указы и архивные записи.

Монография российского балетоведа Инны Склиаревской «Тальони. Феномен и миф» (2017) включает фигуру балерины – Марии Тальони – в более широкий контекст становления романтического балета.

Кроме того, значительную часть теоретической базы статьи составили работы современных антропологов, культурологов и социологов. В частности, Британская исследовательница танца Хелен Томас в книге «Тело, танец и культурная теория» (Thomas, 2003) в одной из глав рассматривает тело классического балетного танцовщика с точки зрения гендерных исследований, а также проводит сравнительный анализ тел балетных артистов с телами исполнителей современного танца.

Статья Билли Лепчик (Lerczyk, 1990) – профессора танца Колумбийского университета – посвящена анализу разных стилей танца по «системе анализа движений» Рудольфа Лабана. Лепчик уделяет большое внимание вопросу кинестетики и разбирает специфику разных типов профессиональных тел в танце.

Современная российская исследовательница танца и двигательной культуры Ирина Сироткина также поднимает вопрос тела в современном танце. В книге «Танец: опыт понимания...» (Сироткина, 2020) автор представляет философские труды исполнителей раннего танца модерн, разбирает их ключевые постановки и описывает контекст, в котором те или иные формы современного танца сформировались, подспудно указывая на ключевые сюжеты в истории классического балета тех времен.

Антропологическое исследование Анжелы Пикард «Нарративы балетного тела. Боль, удовольствие, совершенство...» (2018) представляет собой анализ глубинных интервью учеников двух балетных школ Англии.

Также в статье используются работы, посвященные исследованиям тела, в том числе третий том «Истории тела» (2018). Книга состоит из множества статей ведущих европейских исследователей тела и двигательной культуры. Каждая статья раскрывает одно из проблемных полей, связанных с историей телесной повседневности XX века.

Кроме того, важной для исследования становится книга французского социолога и историка тела Жоржа Вигарелло «Искусство привлекательности. История телесной привлекательности от Ренессанса до наших дней» (2023). В этой работе показано, что стандарты телесной красоты и дискурсы, возникающие в культуре по отношению к телу, появляются в связи с множеством социальных и культурных факторов.

Практическая значимость статьи заключается в том, что концептуализация термина «балетное тело» позволит ввести малоиспользуемое российским исследовательским сообществом понятие в научный оборот. Комплексное понимание термина даст возможность современным российским исследователям танца и двигательной культуры системно изучать феномен профессионального тела в балете. Работа создает концептуальную базу для конструктивного критического диалога о будущем балета в контексте современных ценностей и открывает новые направления для междисциплинарных исследований телесности в искусстве.

Обсуждение и результаты

Термин “ballet body”, что на русский переводится как «балетное тело», начал концептуализироваться в англоязычной среде исследователей танца в конце XX века (Пикард, 2018, с. 17), но к его активному использованию гуманитарии пришли лишь к началу XXI века (Thomas, 2003). Тем не менее по сей день термин в значительной степени замкнут рамками английского языка. Несмотря на это, проблема «идеального тела» классической танцовщицы волновала русских интеллектуалов уже с начала XX века. В частности, о теле балерины с эстетической точки зрения размышлял еще в двадцатые годы XX века балетный критик Аким Вольнский (1925). В рамках данного исследования представлена англо-американская традиция использования термина балетное тело. Этот взгляд предполагает, что балет изучается в более широком контексте и выходит за рамки истории и теории исключительно классического танца. Такой подход вписывается в оптику современной российской культурологии, где каждый феномен культуры и каждая культурная практика рассматриваются с междисциплинарной точки зрения.

При обращении к истории классического танца видно, что балетное тело как феномен существует гораздо дольше, а именно – со второй половины XVII века. 30 марта 1661 король Франции Людовик XIV издал указ об открытии в Париже Королевской академии танца (Яковлева, 2018, с. 13). Эта дата стала определяющей в становлении классического танца, потому что именно с нее начинается история балета как профессионального, институционально оформленного искусства. До этого момента балет существовал как придворное празднество, которое включало в себя песни, танцы, угощения и другие развлекательные практики. Дллись такие балеты целыми днями, а участвовали в них не профессиональные танцовщики, а придворные и члены королевской семьи. Вместе с указом Людовика XIV у балета не только появилось первое профессиональное учебное заведение, но и сформировались первые документально зафиксированные балетные движения. Так, во времена Людовика были закреплены базовые позиции ног, которые сохраняются в балете и по сей день, а также некоторые движения, позы и прыжки. В том числе «*руаяль*» (от франц. *royal* – королевский) – прыжковое движение с двух ног на две из V позиции в V» (Пасютинская, 2021, с. 353). Свое королевское название прыжок получил в честь Людовика XIV, который эталонно исполнял этот элемент.

Несмотря на более чем трехсотлетнюю историю классического балета, только недавно в академическом сообществе начались активные дискуссии на тему балетного тела как тела профессионального. Исследовательница танцевального тела Хелен Томас приводит цитату балетного критика Октавио Рока, который называет тело балетного танцовщика необходимым для работы инструментом. Автор пишет: «В отличие от современного танца, классический балет “требует сверхчеловечной технической подготовки и способностей... Тело балерины – это инструмент в балете, который необходим ей так же, как зрение художнику”» (Thomas, 2003, p. 163) (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – Э. Г.). Это противопоставление балета современному танцу можно наблюдать и дальше. Оно часто встречается у исследователей танцевального тела, поскольку представляет две крайности профессионального тела в танце. С одной стороны, видно дисциплинированное, идеально выверенное и специально сформированное балетное тело, а с другой стороны, тело свободное, не подчиненное конкретным физическим и эстетическим требованиям тело исполнителя современного танца.

Идея соотносить балетное тело с телом исполнителя современного танца, в русле которой работает ряд российских и зарубежных современных исследователей (Сироткина, 2020; Thomas, 2003; Lepczyk, 1990) и др. возникла вполне закономерно и вписывается в исследовательскую традицию. В каждую эпоху профессиональное балетное тело видоизменялось в соответствии с требованиями моды, в результате развития виртуозности и под воздействием других внешних культурных факторов. Как менялось балетное тело в разные эпохи наглядно было показано на выставке «Русский балет. Первая позиция», которая прошла в 2023 году в Санкт-Петербургском Манеже (Выставочный проект..., 2023). Так, в XVII веке балетное тело почти не отличалось от обыденного тела придворного, поскольку тяжелый костюм с корсетом и неэластичной тканью не позволял выполнять сложные элементы. Поэтому балетное тело той эпохи уместно рассматривать в контексте придворного бального танца.

В XIX веке, когда Европа переживала эпоху романтизма, а в балете в 1832 году случилась переломная для профессионального искусства премьера «Сильфиды», в моде был S-образный силуэт «как у Sylphe» (Вигарелло, 2023). Эпоха романтизма – это несомненный рывок в развитии профессионального академического танца и большой шаг на пути к формированию современного типа балетного тела, что связано с появлением первых пуантов и газовых тюников, которые впоследствии станут главными атрибутами классического танца. Однако рассматривать тело романтической танцовщицы без внимания к истории моды и истории повседневности не вполне честно.

В XXI веке классический балет конкурирует с разными формами современного танца. Этот конфликт можно наблюдать с начала XX века, с возникновения свободного танца Айседоры Дункан, но ближе к концу тысячелетия вопрос тела в танце стал особенно острым и связан он с возросшим интересом к здоровью. Как пишет профессор философии и историк науки Анн Мари Мулен: «Если главным словом XVIII века было “счастье”, а XIX века – “свобода”, то главное слово XX века – это “здоровье”. Утвердив в 1949 году право на здоровье и признав его предметом заботы всех государств, Всемирная организация здравоохранения в XX веке подарила миру новое право человека» (История тела, 2018, с. 13). В результате балет, который требовал от артистов сильных физических нагрузок и строгих диет, начинал восприниматься просвещенной общественностью и философами танца все более враждебно.

Обращаясь к ситуации сегодняшнего дня, надо сказать о еще одной тенденции, которая провоцирует дискуссию о балетном теле в связи с телом современного танца. Эта проблема вписывается в общекультурную повестку, где все большую популярность набирает self-care литература. Жанр self-care подразумевает публицистику, которая пропагандирует идею «заботы о себе» и бережное отношение к своему ментальному и физическому здоровью. Так описывает этот феномен российский социолог эмоций Полина Аронсон: «Поп-психологи, блогеры и колумнисты непрерывно повторяют нам мантру о “кислородной маске”, идею, что, только позаботившись о себе, мы сможем позаботиться о других» (Аронсон, 2020, с. 31).

В разговоре о балетном теле идеи «заботы о себе» часто возникают в связи с движением боди позитива. В таком контексте балетное тело, как правило, выступает примером тела травмированного, подчиненного архаическим нормам и идеалам балетной красоты. В частности, Хелен Томас описывает ситуацию, которая случилась в двухтысячном году в США, где мать восьмилетней девочки подала в суд на балетную школу при балете Сан-Франциско за дискриминацию своей дочери «по принципу роста и веса» (Thomas, 2003, p. 162). Причиной этому стал отказ ее дочери в поступлении с формулировкой «неподходящее для балета телосложение» (Thomas, 2003, p. 162). Будучи профессиональной танцовщицей (в книге не указано направление танцев), мать возмущалась тем, что академия требует от ребенка специфического тела. Этот инцидент одним из первых получил широкую огласку в печатных и интернет-СМИ. Простые читатели и профессиональные танцевальные критики тогда разбились на два лагеря. Одни говорили, что балет обладает особой эстетикой и для ее соблюдения необходим строгий отбор по физическим параметрам, другие же ссылались на современный танец, утверждая, что «танец не обязательно должен основываться на модели Баланчина»: толстые танцоры, низкорослые танцовщицы и так далее могут «также интерпретировать музыку своим телом» (Thomas, 2003, p. 162).

Сегодня подобные дискуссии об инклюзивности в танце и в балете в частности – уже вполне обыденное дело. Однако первые попытки критически осмыслить балетное тело встречались еще в начале XX века. В частности, основоположница «свободного танца» Айседора Дункан в своем выступлении «танец будущего» говорила: «Найти для человеческого тела те простые движения, из которых вечно меняющейся, бесконечной и естественной последовательности разовьются все движения будущего танца, – вот задача балетной школы наших дней» (1989, с. 20). Она была первой, кто громко и открыто критиковал балетную школу за то, что та «обезображивает женские тела» (Дункан, 1989, с. 19). Она хотела придать движениям своих учениц ту свободу, которую балет позволить не мог. Так, она не раз высказывалась в защиту балетных тел, говоря, что «под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные мышцы; а если мы заглянем еще глубже, то под мышцами мы увидим такие же обезображенные кости: уродливое тело и искривленный скелет» (Дункан, 1989, с. 19).

Российская исследовательница танца Ирина Сироткина, противопоставляя балету современный танец, пишет: «В свободном танце телосложению придается меньше значения, чем в балете. Гораздо важнее эмоциональная включенность» (Сироткина, 2020, с. 185). В свою очередь балет предполагает, что на первый план выходит тело выносливое, натренированное, работающее как идеальный механизм. Движение каждого мускула в балете выверено, а чрезмерная эмоциональность может нарушить художественную ценность балета, где главная задача артистов – абсолютное соблюдение замысла хореографа.

Несмотря на возросший во второй половине XX века интерес исследователей к телу, большая часть культурологических, социологических и антропологических текстов обходит вопрос танца стороной. Как пишет Анжела Пикард (2018) – исследовательница танца, хореограф, а в прошлом профессиональная артистка балета, – до ее книги «Балет. Нарративы балетного тела. Боль, удовольствие, совершенство в воплощении идеала» существовало всего три работы, целиком посвященные балетному телу. Среди них: «этнографическое исследование Хелены Вульф (1998) четырех балетных компаний..., антропологическая и эмпирическая работа о дискурсах и практиках тела взрослых профессиональных балерин в Нидерландах Анны Аальтен (1997), а также работа Стивена Вэйнрайта и Брайана Тернера (2006) о стареющем теле танцовщика» (Пикард, 2018, с. 17).

Особое место в популяризации термина «балетное тело» занимает сама Анжела Пикард, которая вносит этот термин в заглавие своей книги. Применяя этнографические методы исследования, автор рассматривает весь процесс становления балетного тела: от поступления в балетную академию до выпуска учеников. Особая

ценность работы Пикард заключается в том, что она исследует социальное влияние балетного тела на повседневную жизнь учеников вне балетной школы. Английское (оригинальное) издание ее книги вышло в 2015 году, а за прошедшие десять лет термин «балетное тело» стал использоваться за пределами академического сообщества. Так, этот термин активно интегрируют в свои тексты популярные англоязычные новостные издания, например, “The New York Times” (Kourlas, 2021) и “The Washington post” (Plastic surgeons say..., 2024).

Вслед за Анжелой Пикард отметим, что ключевой критерий балетного тела – это выучка. «“Выучка” – это обучение танцовщика в возрасте от 3 до 18 лет, и она становится частью его габитуса» (Пикард, 2018, с. 77). Многие термины, которыми пользуется А. Пикард, взяты из понятийного аппарата Пьера Бурдьё, в том числе слова «габитус», «поле» и «капитал». Так, габитус, по словам Бурдьё, «как предполагает само слово, является чем-то приобретенным, но глубоко инкорпорированным в тело в форме перманентных диспозиций» (Цит. по: Пикард, 2018, с. 37).

В связи с этим важно заметить, что балетное тело сохраняется за пределами профессиональной среды театра и репетиционного зала. Ежедневные многочасовые тренировки настолько глубоко проникают в тело танцовщика, что вне класса артист не может избавиться от своего балетного тела. Анжела Пикард приводит слова своей респондентки, шестнадцатилетней Анны: «Да, я сижу, выпрямившись вертикально, а все другие – сутулятся на своих стульях. Мне кажется, так удобнее. По манере того, как я хожу и делаю все остальное, мои друзья замечают: “О, сразу видно, что она танцовщица”. Даже повседневные дела я выполняю так же. Так происходит благодаря тому, что я занимаюсь этим и усваиваю, привыкаю к движениям долгие годы, поэтому теперь – это просто естественно и проявляется даже тогда, когда ты об этом и не думаешь, потому что ты привык к этому» (Пикард, 2018, с. 80).

Таким образом, под балетным телом мы будем понимать тело артиста балета, сформировавшееся в результате многолетнего обучения в профессиональном балетном учебном заведении. Важно, что балетное тело – это дисциплинированное тело, которое имеет специфические стандартизированные атлетические формы, формирующиеся у человека путем ежедневного выполнения балетного класса. За пределами танцевального сообщества можно часто услышать мнение о том, что балетное тело – это тело ребенка, предрасположенное к занятиям балетом. В действительности же это не совсем так. Отсутствие физических данных для балета в детском возрасте может стать главной причиной в отказе к поступлению в профессиональное балетное учебное заведение, но наличие подходящих данных не является наличием балетного тела. Другими словами, врожденная хорошая выворотность, высокий подъем, длинные линии тела – это еще не балетное тело. Балетным тело начинает становиться только после нескольких лет обучения в балетной академии и продолжает формироваться на протяжении всей профессиональной жизни танцовщика.

Анжела Пикард приводит пример того, как в балетную школу взяли девочку с заведомо «неподходящим» для балета телом. Мама ученицы говорит: «Я не думала, что она пойдет так далеко, ведь у нее по-африкански выгнутая спина и прическа... это на самом деле не очень вписывается в стиль, но в ней столько дисциплины и решимости. Она действительно усердно трудится, чтобы сделать спину ровной» (Пикард, 2018, с. 89). Этот пример показывает, что балетное тело конструируемо и на первое место выходят дисциплина и ежедневные занятия, которые вкупе способны придать телу танцовщика необходимую форму. В случае с этим примером нельзя не остановиться на том, что речь идет о девочке смешанного происхождения, что является отдельной темой в разговоре о балетном теле. Сама Пикард, говоря об атмосфере, в которой формировалось ее балетное тело, пишет: «Мир балета, в котором я обитала, был преимущественно белым, феминизированным» (2018, с. 12).

В частности, на тему цвета кожи в балете активно высказывается Мисти Коупленд – артистка Американского балетного театра (ABT). Она стала первой ведущей солисткой афроамериканского происхождения за всю историю этой труппы. Балерина ведет собственный сайт (Copeland. <https://mistycopeland.com/>), социальные сети и пишет книги о балете, в том числе для детей. Главный посыл высказываний Коупленд заключается в том, что балетное тело в XXI веке могут сформировать люди разного происхождения. На первое место она ставит дисциплину и целеустремленность.

Теперь обратимся к причинам, по которым артистам балета нужно иметь специфическое тело. Первая причина чисто эстетическая и связана со зрителем, который хочет видеть на сцене одинаковые тела, которые гармонично выглядят в ансамбле. Именно поэтому во многие балетные труппы артистов отбирают не только по принципу данных и умений, но и по принципу роста. Это делается с целью того, чтобы артисты кордебалета образовывали ровные ряды и четкие орнаменты. Гармонично подобранный кордебалет позволяет оказать сильное воздействие на зрителя. Это же касается и телосложения, которое должно быть как бы «невидимым», чтобы не отвлекать зрителя от спектакля.

Вторая причина связана со сложной техникой. Балет – это очень специфический вид сценического танца, который требует от танцовщиков не только самовыражения, но и четкого выполнения всех элементов классического балета: прыжков, вращений, шагов и поз. При этом от исполнителя требуется такая техничность и целенаправленно созданная легкость, чтобы зритель в зале не заметил стараний артиста и той усталости и боли, которую балетные артисты могут испытывать во время выступлений. «Красота балета заключается не в репрезентации человека как материального тела – его потенция, борьбы, напряжения в процессе формирования – но в соблазнительности стилизации эстетики совершенства в физическом, театральном и социальном перформансе» (Пикард, 2018, с. 14).

В отличие от разного рода современного танца, классический балет ограничен своей формульностью. Он лишен хаоса и случайных движений. Каждый танец, основанный на классической хореографии, составлен из ограниченного набора поз, прыжков, шагов, позиций и вращений. Исследовательница балета Любовь Блок пишет:

«Хаос движений уже приведен в порядок...; пусть этот танец еще далек от стадии музыки, поверившей “алгебраической гармонии”, приводя в порядок хаос музыкальных звуков: все же система классики уже наметила некоторые ноты, из которых должна сложиться ее гамма» (1987, с. 26). Этот почти алгебраически выверенный танец требует четкости движений, которые способен исполнить только человек, чье тело привыкло к сильным нагрузкам на конкретные группы мышц. Кроме того, для исполнения некоторых движений необходимо определенное телосложение. В особенности это касается вращений, сложность которых неизменно возрастает.

На протяжении всей своей истории в балете существует постоянное требование виртуозности, что заставляет танцовщиков совершенствовать свои тела: делать их более выносливыми, более пластичными, более легкими. Еще в 30-е годы XX века Л. Блок писала: «То, что в танце кажется верхом в 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони... Пусть делалось *меньше*, но делалось *хорошо*. У наших танцовщиков и танцовщиц в моде темпы, количественные рекорды» (Блок, 1987, с. 26). В XXI веке эта тенденция сохранилась, и современные балерины с легкостью делают то, что для исполнительниц первой половины XX века было немыслимо.

Возвращаясь к вопросу специфики балетного тела выделим три принципа, которые отличают тело балерины. Первый принцип – это вертикаль корпуса. «Корпус удерживается в вертикальном положении; это очень “неестественно”, инстинкт требует обратного – сжаться, собраться; но этот прямой корпус продолжает прямую линию ноги или двух ног» (Блок, 1987, с. 26). Вертикаль корпуса «служит символом идеализированной красоты в западной культуре» (Пикард, 2018, с. 18). Аким Волынский в «Книге ликований» описывал философское значение вертикали, которое существовало в западной культуре еще со времен Древней Греции. Так, он говорит: «Греки четко определяли вертикаль, как противоположное согнутому и скрюченному ... Видеть прямо, говорить прямо – все это одновременно живописно и героично. Только в балете мы обладаем всеми аспектами вертикальности в ее математически точной форме, универсально понимаемом выражении ... все ... является прямым наследием, переданным нам от возвышенной, величавой и натуральной античности» (Волынский, 1925, с. 16). Таким образом, каждое движение в балете стремится вверх. Это касается в том числе и наклонов вперед, которые важно делать с прямой спиной, избегая аркообразного изгиба, визуально создающего горб.

Вертикаль корпуса имеет не только философское значение. Она также необходима танцовщикам с точки зрения техники. Билли Лепчик пишет, что «направленная вверх вертикальная ось тела подчеркивается и приобретает выразительное значение. Особенность вертикальности в балете выражается в том, что танцовщица делает акцент на работе на пуантах и сосредоточенности на движении в воздухе» (Lepczyk, 1990, p. 83). Акцент на удлинении тела и вывернутых ногах дополняет визуальное стремление фигуры оторваться от пола. Ключевая динамика движений – это «легкость и прямолинейность», которые в сочетании с вертикальностью создают ощущение стабильности и сосредоточенности на теле» (Thomas, 2003, p. 101). Пуанты в этом смысле одновременно продлевают вертикаль и вынуждают тело стремиться вверх. Работа на пуантах требует от исполнителей сильных мышц спины и ног, которые позволяют удерживать весь корпус на кончиках пальцев. Только наличие собранных и удлинённых мышц позволяет балеринам исполнять пуантовые партии.

Отдельно остановимся на том, что «удлиненные мышцы» – это специфическое балетное требование. В интервью с первой солисткой Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Анфисой Ощепковой обсуждался ее переход из художественной гимнастики в балет, где затронули тему балетных мышц (Интервью с Анфисой Ощепковой..., 2025). В отличие от спортивной гимнастики, где требуются очень закачанные мышцы, в художественной гимнастике необходимо иметь максимально мягкие и эластичные мышцы. Балет же требует мягкие-растянутые, но при этом сильные мышцы. Эта идеальная компиляция называется удлиненными мышцами, они позволяют выполнять сложные балетные элементы и соответствовать балетной эстетике.

Второй принцип, на котором основан классический танец, – это принцип выворотности. В. Пасютинская определяет выворотность как «способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев. При этом стопа должна находиться параллельно линии плеч. Выворотность может быть врожденной или приобретенной в результате специальных упражнений для тазобедренных суставов» (Пасютинская, 2021, с. 332). В этом определении нас особенно интересуют два утверждения. Первое касается того, что выворотность – не только выворотность стоп, но и способность разворачивать свои ноги в тазобедренном суставе. Это принципиально важный момент, поскольку даже в профессиональной среде практиков балета бытует мнение, что существует два вида выворотности: «верхняя» – от тазобедренного сустава до колени и «нижняя», которая касается только стопы. Понимание того, что выворотность начинается с тазобедренного сустава важно, потому что именно эта особенность строения тела танцовщика позволяет задействовать дополнительную плоскость – фронтальную. Вторая значимая для нас мысль заключается в том, что выворотность можно приобрести путем специальных упражнений. Однако это возможно только при условии, что развитием данных начнут заниматься в раннем детстве, когда скелет ребенка еще не до конца сформировался и можно деформировать верхнюю часть вертлужной впадины. Таким образом, «цель выворотности – освободить движение ноги в тазобедренном суставе... и обогатить выразительность тела новой плоскостью ноги» (Блок, 1987, с. 27).

Третий принцип, который отличает классический балет от всех остальных видов танца, – необходимость владеть пуантовой техникой. Пуанты в балете возникли по двум причинам. Первая причина исключительно художественная. Одна из наиболее ранних версий пуантов создавалась специально для Марии Тальони, чтобы помочь ей передать образ парящей над землей девы воздуха – Сильфиды (Скляревская, 2017). Вторая причина эстетическая, но тесно связанная с телом танцовщика. В балете, где все неестественно и доведено до схематизма, пуанты служат продолжением линий тела балерины: «Как высоко ни вставай на полупальцы, нога все же образует

ломаную линию. Чтобы получить ту же линию, которую мы можем иметь в воздухе, в прыжке, – надо вставать на пальцы» (Блок, 1987, с. 29). В указанной выше цитате Л. Блок под «пальцами» понимаются пуанты. Важно заметить, что умение стоять на пуантах – очень сложное умение, которое требует правильно натренированных и укрепленных мышц. Впервые ученицы балетных академий встают на пуанты в возрасте 10-12 лет, когда их стопы достаточно подготовлены к сильным нагрузкам. Аким Волынский так описывает труд балерины на пуантах: «Стоять на пальцах можно только в течение одной какой-нибудь секунды, непоколебимо и неподвижно. Это не просто стояние спокойное и безмятежное. Оно является результатом сознательного героического усилия, при котором дышишь грудью и задерживаешь настроение в мгновенном замирании» (Волынский, 1925, с. 18).

Пуанты – это, пожалуй, самый мифологизированный атрибут балета. Он одновременно отсылает к воздушности балерины и ее эфемерности, но в то же время провоцирует дискурс насилия в балете. Положение ноги в пуантах неестественно для человека. Часы занятий и выступлений на пуантах не только влекут за собой многочисленные повреждения, вроде мозолей и волдырей, но и деформируют стопу. Респондентки Анжелы Пикард говорят о том, что балет требует «замалчивания боли» (2018, с. 145). Пока балерины на сцене или в балетном классе, они не должны подавать виду, что им больно. Однако как только они приходят в раздевалку, то «вовлекаются в ритуализированное поведение: они “меряются” и хвастаются своими ранами» (Пикард, 2018, с. 147).

Таким образом, детальный анализ позволил выявить и теоретически обосновать неразрывную триаду принципов, конституирующих балетное тело как уникальный профессиональный феномен. Эти принципы отличают балет от иных форм танцевального искусства: вертикаль корпуса, выступающая одновременно как философский символ возвышенного идеала (восходящий к античным канонам) и как фундаментальная техническая основа устойчивости; выворотность, расширяющая возможности тела в пространстве за счет специфического разворота ног от тазобедренного сустава, достигающаяся длительной выучкой и формирующая узнаваемую пластику; пуантовая техника, являющаяся высшим выражением виртуозности и эфемерности балетного образа, технически обеспечивающая иллюзию парения и требующая особой подготовки мышц стопы и корпуса.

Эта триада – вертикаль, выворотность, пуанты – образует структурное ядро балетного тела. Их взаимосвязь и взаимообусловленность формируют ту самую специфическую телесность, которая, инкорпорируясь в габитус танцовщика через многолетнюю выучку, и определяет сущностные характеристики дисциплинированного балетного тела как инструмента классической хореографии.

Заключение

Настоящее исследование достигло поставленной цели, выявив механизмы формирования, ключевые характеристики и эволюцию восприятия «балетного тела» как сложного социокультурного феномена. В статье показан генезис и эволюция балетного тела от его институционализации в XVII веке (Королевская академия танца Людовика XIV) до концептуализации термина на рубеже XX-XXI веков. Работа показывает, что специфические черты балетного тела формировались историческими канонами, развитием техники и социокультурным контекстом задолго до терминологического оформления. Это историческое измерение подчеркивает глубокую укорененность феномена в практике классического балета.

Комплексная концептуализация термина «балетное тело» выявила его сущность как дисциплинированного социокультурного конструкта. Ключевым выводом является положение о том, что оно конструируется прежде всего многолетней выучкой, а не только врожденными данными, инкорпорируясь в габитус танцовщика. Это тело синтезирует: специфические *анатомо-эстетические характеристики*, глубоко усвоенные *диспозиции и практики*, функцию *инструмента виртуозности* в рамках классической хореографии.

Также в ходе исследования была выявлена и обоснована триада основополагающих принципов конструирования балетного тела:

- вертикаль корпуса (философский символ возвышенного идеала и техническая необходимость);
- выворотность (расширение выразительных возможностей тела в пространстве);
- пуантовая техника (высшее выражение виртуозности и эфемерности, сопряженное с неизбежной физической «ценой»).

Эта неразрывная триада образует фундаментальную основу классического балета, отличает балетное тело от других форм танца и обеспечивает его уникальную эстетику и технику.

Анализ исторической и современной оппозиции «балетного тела» «свободному телу» современного танца выявил устойчивую линию критики. Она прослеживается с начала XX века: от выступлений Айседоры Дункан до острых дискуссий сегодняшнего дня, инициированных движением бодипозитива и инклюзивности (иллюстрируемых случаем судебного иска в США). Суть этого противостояния заключается в конфликте между дисциплиной, формульностью и строгим эстетическим идеалом балета, с одной стороны, и ценностями свободы экспрессии, естественности и телесного разнообразия, ассоциируемыми с современным танцем, с другой.

Этот конфликт отражает ключевой парадокс балетного тела сегодня. Суть парадокса – в неразрешимом пока противоречии. С одной стороны, балет требует сохранения исторического канона. С другой стороны, на балет давят современные ценности: бодипозитив, инклюзивность и этика заботы о себе (self-care). Именно это противоречие делает современные дискуссии о будущем балета столь напряженными.

Таким образом, балетное тело предстает как динамичный социокультурный феномен, сформированный многовековой историей, жесткой дисциплинарной выучкой и глубоко инкорпорируемый в габитус исполнителя.

Неизменная основа балета – триада принципов (вертикаль, выворотность, пуанты) – сохраняет уникальность классического танца. Но именно эта неизменность сегодня сталкивается с новыми ценностями. Это столкновение – причина острых споров о будущем балета.

В качестве перспектив дальнейшего исследования предполагается раскрыть гендерный аспект балетного тела, рассмотрев специфику женского и мужского балетного тела.

Материалы исследования | Research materials

1. Выставочный проект «Первая позиция. Русский балет» (22.02.2023 – 21.05. 2025) // Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург. 2023. <https://manege.spb.ru/events/10953/?ysclid=mdlh2a5w1x951782573>
2. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным / ред.-сост. С. П. Снежко. К.: Мистецтво, 1989.
3. Интервью с Анфисой Ощепковой: путь в балет, академия Эйфмана и дружба в балете / интервьюер Э. М. Горвиц; интервьюируемый А. С. Ощепкова. 2025. https://vk.com/video-228822211_456239026
4. Copeland M. Official website. <https://misticopeland.com/>
5. Kourlas G. What is a ballet body // The New York Times. 2021. <https://www.nytimes.com/2021/03/03/arts/dance/what-is-a-ballet-body.html>
6. Plastic surgeons say the 'ballet body' is in. Here's what that means // The Washington Post. 2024. <https://www.washingtonpost.com/wellness/2024/10/01/ballet-body-trend-thinness-athletic/>

Источники | References

1. Аронсон П. Любовь: сделай сам. Как мы стали менеджерами своих чувств. М.: Индивидуум, 2020.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и повседневность. М.: Искусство, 1987.
3. Бурдые П. Практический смысл / пер. с фр. А. Т. Бикбова, К. Д. Вознесенской, С. Н. Зенкина, Н. А. Шматко; отв. ред., пер. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 2001.
4. Вигарелло Ж. Искусство привлекательности. История телесной красоты от Ренессанса до наших дней. Изд-е 2-е / пер. с фр. А. Лешневской. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
5. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Хореографический техникум, 1925.
6. История тела: в 3 т. Изд-е 2-е / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3. Перемена взгляда: XX век / пер. с фр. А. Гордеевой, Ю. Романовой, Д. Николаева, Д. Жукова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
7. Пасютинская В. М. Путешествие в мир танца. СПб.: Алетейя, 2021.
8. Пикард А. Балет. Нарративы балетного тела. Боль, удовольствие, совершенство в воплощении идеала / пер. с англ. А. А. Галкина. Хабаровск: Изд-во «Гуманитарный центр», 2018.
9. Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. М. – СПб.: Бослен; Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
10. Складневская И. Р. Тальони. Феномен и миф / послесл. В. М. Гаевского. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
11. Яковлева Ю. Создатели и зрители: русские балеты эпохи шедевров. Изд-е 2-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
12. Lepczyk B. F. A Contrastive Study of Movement Style in Dance through the Laban Perspective // Proceedings of the 5th Hong Kong International Dance Conference: Conference Papers. Hong Kong: Hong Kong Academy for Performing Arts, 1990. Vol. 2.
13. Thomas H. The body, dance, and cultural theory. Basingstoke – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2003.

Информация об авторах | Author information



Горвиц Эмма Марковна¹

¹ Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва



Emma Markovna Gorvits¹

¹ Russian State University for the Humanities, Moscow

¹ gorvits.emma@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.07.2025; опубликовано online (published online): 05.08.2025.

Ключевые слова (keywords): балетное тело; габитус балетного танцовщика; балетная выучка; классический балет; танцевальное тело; ballet body; habitus of a ballet dancer; ballet training; classical ballet; dance body.