
Бальный костюм: истоки, эволюция, современные тенденции

Нестеренко Е. Л.

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев



Статья посвящена комплексному исследованию такого явления как бальный костюм, который прошел путь эволюции в контексте экономическо-политических и культурно-социальных отношений западноевропейских стран. На протяжении эпох менялись не только его форма, фасон, стиль, но роль и место в искусстве и культуре общества. Следовательно, особое внимание в статье уделяется уточнению кодовых терминов бальной культуры, исследованию генезиса бального костюма, анализу эволюции этого костюма относительно других составляющих бальной культуры (моды, хореографии) в контексте специфических исторических условий европейских стран, а также России, Белоруссии и Украины. Рассматриваются основные тенденции бального костюма относительно функциональной дифференциации бальной хореографии, характеризующейся на сегодняшний день бытовым (досуговым), сценическим (эстрадным) и спортивным (конкурсным) направлениями.

Ключевые слова: костюм, бальный костюм, костюм в бальной хореографии, эволюция бального костюма.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 70-74)

Ballroom costume: origins, evolution, modern trends

Nesterenko Y. L.

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article is dedicated to the complexities of ballroom costumes, which has been revolutionized through economic, political, cultural and social standpoints within the Western European countries. Throughout time, ballroom costumes were not only changing in its form and style, but also its role within the art and culture of society. Therefore particular attention in this article is purposed at recognizing the key terms of ballroom culture, the research behind ballroom costume development, and analysis of how ballroom costumes in relation with other components of the ballroom culture (fashion, choreography) revolutionized, specifically in the context of unusual historical conditions in European countries including Russia, Byelorussia and Ukraine. This article also considers the basic trends of ballroom costume as to the functional differentiation of ballroom choreography, which is modernly characterized by domestic (leisure), stage (pop) and sports (competitive) pathways.

Key words: costume, ballroom costume, costume of the ballroom choreography, evolution of the ballroom costume.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 70-74)

Пожалуй, не будет преувеличением утверждение, что бальная хореография является одним из самых популярных видов искусства (и спорта). Свидетельство тому – возникновение научного интереса не только к самому танцу, но и к его обязательному сопроводительному атрибуту – костюму.

Но, к сожалению, предметом исследования ученых, при этом, как правило, является «костюм вообще» – как особый тип одеж-

ды. Об этом уже наполнен внушительных размеров массив литературы. Значительно меньше, однако, исследований посвящено костюму «танцевальному», не говоря уже о собственно костюме «бальном».

При этом авторы, уделяющие то или иное внимание исследованию бального костюма, по-разному трактуют его происхождение, историческую эволюцию, современные тенденции. К примеру, кандидат

Адрес для корреспонденции: e-mail: nest201285@yandex.ua – Е. Л. Нестеренко

искусствоведения Л. В. Королева, акцентируя внимание в своей диссертации на исследовании европейского мужского костюма и полагая, что главным, так сказать, детерминантом его исторической эволюции в Италии, Голландии и Англии является экономика настаивает на том, что выделение мужского бального костюма в отдельное направление одежды является следствием разграничения придворной и деловой моды в XIX ст. [1]. Историк Н. Л. Пушкарева, которая в своих статьях рассматривает, как правило, историю женского костюма в России, полагает, что его эволюция является отражением эволюции формы и силуэта в контексте европейской моды [2–3]. В фокусе интереса искусствоведа, профессора Е. В. Касьяновой особенности «бального костюма» в сравнении с «балетным костюмом» [4]. А исследователь О. М. Вакуленко рассматривает только современный костюм в бальной хореографии, не вдаваясь при этом в его истоки и эволюцию [5]. Таким образом, анализ литературы свидетельствует, что комплексного исследования бального костюма от его истоков до современных тенденций пока что нет. Этим и определяется тема исследования.

Цель статьи – выявление сущности ключевых понятий «костюм», «бальный костюм», «костюм в бальной хореографии», «эволюция бального костюма».

Генезис и историческая трансформация бального костюма. Слово «костюм», как известно, латинского происхождения – *costumia* – (отсюда фр. *costum*, ит. *costume*), которое переводится как *обычай, привычка, нравы*, а также и собственно *костюм*. Последнее чаще всего употребляется относительно театра, кино. Но явление, которое обозначается словом «костюм», разные исследователи интерпретируют по-разному. Одни подчеркивают связь *костюма с обычаям* [6]. Другие – вообще отождествляют эти два понятия, констатируя, что «костюм – это обычай», а «обычай – это костюм» [7, с. 10]. Некоторые выясняют «отношения костюма с телом человека», формулируя категорические выводы о том, что костюм является частью тела или даже «становится телом человека» [8]; представляет собою некую «культурную кожу» или «искусственное (культурное) тело» человека [9]. Схожи

в своих мнениях и исследователи, которые понимают костюм как дуальное понятие – материальную и духовную культуру [10].

Не вдаваясь в анализ исторических аспектов, автор данной статьи под термином «костюм» понимает устоявшиеся, типичные, общепринятые формы одежды (определенного народа, эпохи). И поскольку речь идет о бальном танцевальном искусстве, автор оперирует такими терминами, как «бальный костюм» и «костюм в бальной хореографии», подразумевая при этом, что «*бальный костюм*» – это «*парадный ансамбль элементов (одежда, обувь, прическа, макияж, аксессуары), который предназначен для «бала» (вечернего, как правило, собрания мужчин и женщин для отдыха, развлечений, увеселений)*», а «*костюм в бальной хореографии*» – это *гармоничный, образно решенный ансамбль подобных же элементов, который предназначен специально для бального танцевального искусства*.

Такое различие близких по звучанию терминов оправдано, как кажется и логически, и исторически, поскольку второе явление обязано своим появлением исторической эволюции первого. Иными словами, эволюцию бального костюма автор понимает, во-первых, как *временную трансформацию формы и фасона этого костюма на протяжении столетий (относительно моды и хореографии)*, а во-вторых – как *разделение бального костюма по направлениям бальной хореографии: бытовая, спортивная и эстрадная*.

Такой взгляд находит свое «оправдание» (подтверждение) в тот или иной период, начиная со времен первобытного общества, когда появились так называемые «танцы-ухаживания», или «любовные» бытовые танцы, – прапрапредшественники придворных (в будущем – светских бальных) танцев: иногда характер танца определял «стиль» бального костюма, иногда – наоборот, стиль одежды диктовал характер танца.

Истоки «бального» костюма европейского образца и начало его эволюции обнаруживаем в культуре Древнего Египта. Древнегреческое искусство, по справедливому замечанию Касьяновой, переняв танец у Египта, привело его к совершенству, гармонично соединив в нем идеалы физической и духовной красоты [11]. Сформированный на

древнегреческой почве по канонам эллинской эстетики, танец в Византии, несмотря на отдельные случаи досуговых форм эротического характера, под влиянием раннехристианской идеологии приобрел признаки благородства, сдержанности. Этим, видимо, и объясняется особенность византийского костюма – многослойность, которая впоследствии наблюдалась также и в костюме раннего средневековья.

На том этапе эволюция костюма зависела от эволюции танцевальных форм, которые, в свою очередь, зависели от моральных принципов общества. (Последние, как правило, формировались под влиянием определенных социокультурных процессов, которые происходили в определенные времена и на характер которых влияли условия бытования и окружающая среда) [11].

В эпоху Средневековья ситуация изменилась: эволюция танцевальных форм начала зависеть от изменения моды на костюм. В этот период времени, как известно, в Провансе (Франция) появился так называемый культ Прекрасной Дамы. А это стало реальной основой для появления абсолютно нового для танцевальной истории явления – парных (бальных) танцев, в которых партнерша стала символом поклонения, тогда как партнер это поклонение всячески демонстрировал. Все это «действие» сводилось к «скупым» танцевальным движениям: преклонение колена перед дамой и большое количество поклонов. Объяснить это можно особым кроем средневековых парадных костюмов, которые (по мере усиления культа Прекрасной Дамы и одновременного ослабления церковного учения о греховности плоти) стали очень сильно прилегать к телу. Дама с очень узким кроем лифа и длинным шлейфом платья практически не могла двигаться. К тому же сковывающие движения костюм дополняла достаточно объемная, чаще всего цилиндрической формы шляпа и модный в то время «животик» – специальная подушечка для имитации беременности. Мужской костюм, в отличие от женского, был более «подвижен». Однако он также характеризовался определенной сковывающей движения особенностью: обувь с длинными клювообразными носами.

Такая тенденция зависимости танца от костюма прослеживается и в Италии

XIV–XVI стст., где при дворе становятся популярными так называемые бас-дансы (на франц. *basse danse*, букв. – низкий танец) и Франции XVII столетия, где, благодаря некоторым изменениям в крое и фасоне бального костюма, хореография обогащается новыми движениями, более сложными, более изящными (чем «итальянские»), что отразилось, в частности, в таком танце, как менуэт. Зависимость танца от моды на костюм в эпоху Возрождения наблюдается и в заимствовании от крестьян танца «бранль», который, однако, при дворе из-за тяжеловесности и многослойности костюма претерпел значительные изменения: в танце появились частые реверансы дам и поклоны кавалеров. Вместо темпераментных прыжков, «выбрасывания» ног, стали выполняться медленные, величественные, «глиссирующие» шаги.

В бальном костюме того времени наблюдались тенденции, которые стали для него характерны еще в эпоху Средневековья после разделения придворного парного танца и крестьянского группового: народный танец по-прежнему оставался импровизацией, в то время как придворный стал более «стабильным» и чопорным – характеризующимся демонстрацией блеска, пышности и знатности.

С XVIII века веяния европейской бальной моды дошли и до России. Но эволюция бального костюма в России имела, кроме того, и другие источники и одновременно факторы воздействия: особенности традиционной национальной досуговой культуры (праздничные ряжения) и социально-экономические условия. Так, появление в России основного атрибута мужского бального костюма – английского фрака – и дальнейшее превращение костюма во фрачную пару происходило под воздействием социально-политических, культурно-исторических условий и своеобразного представления об идеале мужской красоты в российском обществе.

Привязанность к фракам в России изначально не была значительной. В особой чести были мундиры: в государстве, которое на протяжении последних 350 лет (из 500) воевало, значительная часть дворян-мужчин принадлежала к воинскому сословию; в форменные мундиры были одеты и госслужащие. Вероятно, именно поэтому кульминацией российских балов начала XIX века

был танец «мазурка», который наиболее выгодно смотрелся в исполнении военных. Мужская военная форма помогала возможно более реалистичнее передавать смысл и «па» танца, имитирующие битву, силу, решительность, победу не только на войне, но и в завоевании женщины.

Что же касается женского бального костюма России, то его эволюция нагляднее всего прослеживается в контексте общих для искусства тенденций и течений: «барокко» → «рококо» → «неоклассицизм» → «ампир» и т. д. Так, торжественный, несколько тяжеловатый стиль начала XVIII столетия со временем уступил место другим формам, объемам, пластике и бытовому жесту [2]. По сравнению с барочными, бальные костюмы эпохи *рококо* стали более подвижными, более изящными и «графическими» (в них женские фигуры выглядели миниатюрными и хрупкими). Революционные события во Франции конца XVIII века сделали популярными в России другой фасон – «свободный», «естественный», наподобие древнегреческого хитона. Таким образом, стиль рококо сменился так называемым *неоклассицизмом*, побудившим женщин отказаться от корсетов и фижм [2]. Укороченные и уменьшенные в объеме женские бальные платья способствовали «интимному» сближению в новом танце «вальс», а легкость и удобство костюмов позволяли паре исполнять характерные для этого танца кружащиеся движения.

Вначале XIX столетия на смену изысканной простоте тонких античных «шемиз» (в пер. с франц. «chemise» – рубашка) пришли нарядно декорированные платья из тяжелых и толстых материй стиля *ампир* [3]. «Крикливая» роскошь сложных туалетов 1860–1890-х годов была вне стилей – господствующей стала «эkleктика»: в бальном наряде россиянок причудливо сочетались элементы костюма разных народов и эпох (средневековый рукав, корсаж «ампир», греческий орнамент и т. д.) [3].

В общем же, в эволюции и женского, и мужского бального костюма России на протяжении XVIII–XIX столетий наблюдается прямая зависимость от одежных традиций социального положения. Кроме того, бальный костюм от принудительного строго регламентированного атрибута светского раз-

влечения – бала – постепенно превратился не только в развлечение, но и в приятный способ самоутверждения в обществе [12, с. 113].

Костюм в контексте современной бальной хореографии. Кроме упомянутых, существовала еще одна роль, которую исполнял костюм на балах – это «сценичность»: ведь участники костюмированного бала или бала-маскарада одевали бальный костюм, как актеры – театральный. Подобная эволюция или функциональная трансформация бального костюма стала особенно выразительной вначале XX столетия в Европе, а со временем и в СССР, когда бальная хореография дифференцировалась или разветвилась на три направления: бытовое, конкурсное (спортивное) и сценическое (эстрадное). Иными словами, *танец стал «диктовать» условия создания бального костюма, а не наоборот.* Этим обусловлено и появление такого термина как «костюм в бальной хореографии», ведь бальный костюм разделен по функциональному назначению: как обязательный атрибут на балах и официальных приемах, как строго регламентированный элемент соревнований по спортивному бальному танцу и как важный атрибут зрелищности и визуализации художественного образа на сцене.

Бытовой бальный костюм на сегодняшний день – это, как правило, неотъемлемая составляющая имиджа делового человека, средство организации досуга, источник сценических интерпретаций и т. д. Чаще всего он обозначается сегодня как «дресс-код» (англ. «dress-code» – букв. «код одежды») с присущей якобы ему изысканностью и академизмом.

Конкурсный (спортивный) бальный костюм характеризуется специфическими особенностями: в частности дифференциацией по возрастным и классовым категориям, европейской и латиноамериканской программам бального танца, программам «формейшн» (соревнования ансамблей бального танца) и «секвей» (соревнования по дуэтным постановкам).

Сценический бальный костюм в настоящее время приобретает отличительные особенности в зависимости от применения в контексте концертной, театральной или праздничной эстрады. В концертной эстраде и шоу-программах – как специфических

проявлениях масштабных концертных ревью, в которых форма доминирует над содержанием, а бальная хореография тяготеет к зрелищу, – бальный костюм становится элементом сложных трюков и яркой сценографии. В театральной эстраде (хореографические миниатюры, камерные варианты балетных спектаклей), где бальная хореография тяготеет к сюжетности в танце и органично сочетает содержание и форму в искусстве, бальный костюм, является, прежде всего, элементом передачи художественного образа, создаваемого танцовщиком. А в контексте праздничной эстрады, где бальная хореография тяготеет к академическим или развлекательным программам, бальный костюм является элементом, строго соответствующим тематике праздника и характеризующимся универсализацией европейского и латиноамериканского танцевального стиля.

Заключение. Таким образом, в результате комплексного исследования теории и истории бального костюма уточнены ключевые для данного исследования термины («костюм», «бальный костюм», «костюм в бальной хореографии», «эволюция бального костюма» и др.), отслежена эволюция бального костюма как составляющей бальной культуры в зависимости от других составляющих этой культуры (моды, хореографии) в специфических исторических условиях европейских стран, а также России, Белоруссии и Украины, проанализированы типология и основные тренды бального костюма согласно трех форм бальной хореографии – бытовой (досуговой), сценической (эстрадной) и спортивной (конкурсной).

Материалы исследования могут быть использованы для дальнейших научных «разведок», написания учебников, пособий по истории, теории и художественной практике в бальной хореографии, в сценографическом оформлении хореографических произведений, в педагогической деятельности,

а также для осуществления студентами научно-исследовательской работы по профессиональным дисциплинам. Возможно применение полученных результатов в художественной практике профессиональных и любительских коллективов бального танца разного направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Королева, Л. В. Мужской костюм в истории европейской моды: основные векторы развития (придворный и деловой): XV в. – начало XX в.: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Л. В. Королева. – СПб., 2008. – 201 с.
2. Пушкарева, Н. Л. Во всех ты, душенька, нарядах хороша. Одежда русских женщин XVIII в. / Н. Л. Пушкарева // Родина. – 1995. – № 8. – С. 76–80.
3. Пушкарева, Н. Л. «Обморок лягушки» или «бараний окорок»? Одежда русских женщин XIX – начала XX в. / Н. Л. Пушкарева // Родина. – 1995. – № 10. – С. 81–87.
4. Касьянова, О. В. Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії / О. В. Касьянова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2010. – № 2. – С. 108–115.
5. Вакуленко, О. М. Костюм у бальній та сучасній хореографії / О. М. Вакуленко // Культура і сучасність: альманах / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. – 2010. – № 2. – С. 155–158.
6. Jons, A. R. Renaissance clothing and the Materials of memory / A. R. Jons, P. Stallybrass. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. – 368 p.
7. Козлова, Т. В. Художественное проектирование костюма: монография / Т. В. Козлова. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 145 с.: ил.
8. Нестерова, М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / М. А. Нестерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rustm.net/catalog/article/1304.html>. – Загл. с экрана.
9. Давыдова, В. В. Опыт системного рассматривания костюма / В. В. Давыдова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. – СПб.: С.-Петербург. филос. об-во, 2001. – Вып. 12. – С. 287–290.
10. Кокушвили, Н. Б. Одежда как феномен культуры / Н. Б. Кокушвили // Знаки повседневности: сб. науч. ст. / Ростов. гос. акад. архит. и искусства. – Ростов н/Д, 2001. – С. 38–44.
11. Касьянова, О. В. У витоків бальної хореографії: аналіз передумов становлення танцювальної культури як форми дозвілєвої діяльності / О. В. Касьянова // Вісн. КНУКіМ. Сер. «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – 2005. – Вип. 12. – С. 42–50.
12. Кирсанова, Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р. М. Кирсанова. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2001. – 383 с.: ил.

Поступила в редакцию 23.04.2014 г.