

5. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288с.
6. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол. : П.М. Жолтовський, О. О. Чарновський, М. З. Гладкий та ін. – Львів : ВЛУ, 1969. – 191 с.
7. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – нач. XX ст.) / Ф. С. Петрякова ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). – К. : Наукова думка, 1985. – 222 с.: ил.
8. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство / А. Б. Салтыков. – М. : Просвещение, 1968. – 296 с.: ил.
9. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского / Э. Б. Самецкая. – М. : Интербук-бизнес, 2010. – Т. 1. – 424 с.: ил.
10. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX – початку XX ст. / О. В. Школьна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. – Харків : ХДАДМ. – 2008. – № 8. – С. 119–134.
11. Школьна О. Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби / О. Школьна // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2009 : зб. наук. праць / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-в України ; наук. керівник теми і голов. ред. І. Д. Безгін. – К. : ІПСМ АМУ ; Софія, 2009. – Вип. 2 (11). – С. 295–304.
12. Школьна О. Український художній фарфор від супрематизму до постпостмодернізму (1920–1990-ті рр.): сучасний погляд / О. Школьна // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5–6. – С. 806–810.
13. Щербак В. А. Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки / В. А. Щербак // УАМ : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2005. – Вип. 12. – С. 205–213.
14. Petryakova Faina. Z dziejów manufaktury porcelany w Korcu (1790– 1831) / Faina Petryakova // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. – 1989. – № 3–4. – S. 513–547. – Польською та французькою мовами.

References

1. Alpatov, M. (1949). General History of Arts: V. 2. [Art of the Renaissance and Modern Times], 410. Moscow-Leningrad: [in Russian].
2. Bolshakov, L. (1986). A picture on faience: an unreasoned story about the story of the Budyanskiy Rooster. Kharkov: Prapor [in Russian].
3. Vipper B. (1962). Several theses to the problem of style. Creativity No. 9. Moscow [in Russian].
4. Dolinsky, L. (1963). Ukrainian Art Porcelain. Kiev [in Ukrainian].
5. Losev, A. (1994). The problem of artistic style. Kiev: Kiev Academy of Eurobusiness [in Russian].
6. Zholovsky, P., Charnovsky, O., Gladky M. (1969). Essays on the history of Ukrainian arts and crafts. Lviv [in Russian].
7. Petryakova, F. (1985.). Ukrainian art porcelain (end of XVIII – early XX century). Kiev: Naukova dumka [in Russian].
8. Saltykov, A. (1968). The closest art. Moscow: Education [in Russian].
9. Sametskaya, E. (2010.). Porcelain factory A. Miklashevsky. Moscow: Interbuk-business [in Russian].
10. Shkolna, O. (2008). Artistic features of porcelain of Baranovsky porcelain factory of the end of XIX – beginning of the XX century. Kharkiv [in Ukrainian].
11. School, O. (2009). Ar Deko as a phenomenon of art of porcelain of the Soviet era. Sofia [in Ukrainian].
12. Shkolna, O. (2009). Ukrainian art porcelain from suprematism to post-postmodernism (1920-1990-th years): contemporary view. Kiev [in Ukrainian].
13. Shcherbak, V. (2005). Ukrainian porcelain of the twentieth century: peculiarities of development, artistic characteristics. Kiev [in Ukrainian].
15. Petryakova, F. (1989). Z dziejów manufaktury porcelany w Korcu (1790– 1831). Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. [Polish and French].

Стаття надійшла до редакції 27.06.2017 р.

УДК 796.41:792.8 "20"

Шалапа Світлана Віталіївна

майстер спорту, доцент кафедри хореографії
Інституту сучасного мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
svitlanashalapa@ukr.net

ВПЛИВ СПОРТИВНО-ГІМНАСТИЧНОГО РУХУ НА МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ: початок XX століття

Мета дослідження – висвітлити основні аспекти впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво початку XX ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-історичного, проблемно-хронологічного та структурно-системного методів, а також загальнонаукових методів (аналіз і синтез, індукція і дедукція тощо). Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та проаналізувати вплив спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії. **Наукова новизна** роботи в тому, що вона є першою спробою системного аналізу впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії початку XX ст. **Висновки.** Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії на початку XX ст. мав неоднозначні результати, що збагатило лексику танцю акробатичними прийомами, підтримками, розширило тематику творчої діяльності балетмейстерів. Результатом синтезу хореографії та спорту стало підвищення видовищності, ексцентричності номерів і под., що сприяло загальній популяризації мистецтва танцю.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, спортивно-гімнастичний рух, фізична культура, акробатика.

Шалапа Светлана Витальевна, мастер спорта, доцент кафедры хореографии Института современного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Влияние спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии: начало XX века

Цель исследования – освещение основных аспектов влияния спортивно-гимнастического движения на хореографическое искусство начала XX века. **Методология** исследования заключается в применении сравнительно-исторического, проблемно-хронологического и структурно-системного методов, а также общенаучных методов (анализ и синтез, индукция и дедукция и т.д.). Указанный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать влияние спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии. **Научная новизна** работы в том, что она является первой попыткой системного анализа влияния спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии начала XX века. **Выводы.** Процесс влияния спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии начала XX века имел неоднозначные результаты, обогатил лексику танца акробатическими приемами, поддержками, расширил тематику творческой деятельности балетмейстеров. В результате синтеза хореографии и спорта, это привело к повышению зрелищности, эксцентричности номеров и способствовало общей популяризации искусства танца.

Ключевые слова: хореографическое искусство, спортивно-гимнастическое движение, физическая культура, акробатика.

Shalapa Svetlana, Associate Professor of the Department of Choreography of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, master of sports.

Influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography of the beginning of the XX century

The Purpose of article is to cover the main aspects of the influence of the gymnastic movement on the art of choreography of the early twentieth century. **Methodology** of the research consists in using comparative-historical, problem-chronological and structural-system methods, as well as general scientific methods of theoretical research (analysis and synthesis, induction and deduction, etc.). This methodological approach allows us to reveal and study the influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography. The **scientific novelty** of the work is that it is the first attempt of systematic analysis of the influence of gymnastic movement on the art of choreography at the beginning of the twentieth century. **Conclusions.** The process of influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography in the early twentieth century had mixed results. It enriched the vocabulary of dance with acrobatic techniques, supports and expanded the scope of creative activity of choreographers. The synthesis of choreography and sports has led to the increase of visual appeal, eccentricity of acts and general promotion of dance art.

Keywords: art of choreography, sports-gymnastic movement, physical culture, acrobatics.

Актуальність теми дослідження. Початок XX ст. змінив погляд людини на дійсність, а особливо на саму себе. Саме в цьому столітті зростає потреба в самопізнанні. Людина стає першочерговим об'єктом наукових досліджень вчених з фізіології, анатомії, медицини тощо. Повертаються ідеали "еллінізму" Стародавньої Греції, що культивують красу людського тіла, його стрункість та грацію. У суспільстві стає популярним спортивно-гімнастичний рух та виникають системи фізичного виховання гармонійно розвиненої людини.

У Європі в цьому напрямі працюють і знаходяться в постійних творчих пошуках Мирослава Тирша (1832-1884) – чеська сокольська гімнастика; німецька Фрідріха Людвіга Яна (1778-1852) – "Турнкунст" і Адольфа Шпісса (1810-1858) – снарядова гімнастика; Пера-Генріка Лінга (1776-1839) – шведська гімнастика; французів Жоржа Сбера (1875-1957) – "Кодекс сили" та Франциско Амороса (1770-1847) – "оригінальна гімнастика"; датчанина Нільса Бука – "основна гімнастика". Серед фахівців у галузі фізичного виховання, які працювали над науковим обґрунтуванням форм рухів, були Георг Демені (1850-1917) та Петро Францевич Лесгафт (1837-1909) [1,108]. Американський Союз християнської молоді (СХМ) впроваджував гімнастику, що була запозиченням шведської й німецької систем з додаванням видів спорту та ігор. Одночасно поширюється досвід гімнастики Сходу, що має вікові традиції в порівнянні з іншими системами фізичного виховання й заснована на триаді "рух, дихання, свідомість" – це йога, ушу, цигун та інші. Першим у Європі П.-Г. Лінг розробляє гімнастичний напрям, який враховує життєдіяльність організму на основі фізичної культури давнього та середньовічного Китаю.

Спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище вплинув і на хореографію, зумовлюючи органічний синтез мистецтв. Мистецьке бачення постановника під впливом нових тенденцій прагне враховувати не тільки форму, а й емоційно-духовне забарвлення в танцювальному дійстві. Існувала думка, що будь-який рух залежить від емоції, це виправдовує його природність, доцільність і виправданість. Відбуваються психофізичні та педагогічні дослідження теоретика сценічного руху Франсуа Дельсарта (1811–1871), виникає Вальдорфська педагогіка Рудольфа Штейнера (1861–1925), танцювальна гімнастика Жоржа Демені (1850–1917); ритмічна гімнастика Еміля-Жака Далькроза (1865–1950). Здобутки зазначених фахівців науково обґрунтовують та забезпечують виникнення нового стилю в мистецтві хореографії – танцю модерн, а у фізичній культурі – художньої гімнастики.

Спортивно-гімнастичний рух як загальносуспільне явище початку XX ст. мав різноманітний вплив на мистецтво, але окремого дослідження в даному ракурсі потребує хореографічне мистецтво, що й обумовлює актуальність даної статті.

Мета дослідження. Висвітлення основних аспектів впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво початку XX ст.

Аналіз досліджених публікацій. Питання впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії початку ХХ ст. розглядалось у працях багатьох науковців. Фахівець з фізичної культури і спорту Тетяна Діба оглядає становлення систем фізичного виховання [1]. Історик балету Віра Красовська розкриває творчу діяльність танцівника й балетмейстера Вацлава Ніжинського, який здійснив постановку балету "Ігри" про пластичну красу спорту [2]. У своїй монографії Серж Лифар ділиться спогадами про театрального й художнього діяча, критика, організатора "Російських сезонів" Сергія Дягілева, який уважав, що мистецтву необхідно рухатись уперед разом з часом, а заради цього потрібно шукати нові форми виразності. Такою формою виразності в балеті "Блакитний експрес" стає тема спорту [3]. Майстер балетної справи Ассаф Мессерер зазначає, що фізкультурна тематика все більш проникла до академічних театрів [4]. Рамола Ніжинська згадує творче життя Вацлава Ніжинського – великого танцівника, що надихав композиторів, балетмейстерів, художників і продюсерів на створення нових ритмів, несподіваної пластики й абсолютно фантастичних образів нового мистецтва. Мистецтва, що прагнуло не тільки тематично, але й лексично відтворити новітні захоплення спортом [5]. Мистецтвознавець, провідний фахівець із сучасної хореографії Вадим Нікітін зазначив, що новий стиль хореографії, акробатичний, у подальшому все більш зближувався зі спортом [6]. Балетовед Євген Суріц розглядає творчість хореографів у період першого післяреволюційного десятиліття, десятиліття, коли спортивно-гімнастичний рух охопив усі провідні верстви суспільства, підкреслюючи принципове значення цього періоду на подальший розвиток хореографічного театру [7]. Мистецтвознавець Наталія Чернишова-Мельник описує постановчий процес балету "Блакитний експрес", у якому балетмейстер Броніслава Ніжинська за основу хореографії використала різні ігри та види спорту [8]. Історик Наталія Шереметьєвська робить огляд широкого кола явищ минулого й сьогодення танцювальної естради, намагаючись розглянути процес історичного розвитку естрадного танцю в максимально тісному зв'язку з явищами суспільного й культурного життя країни, прагнучи показати на прикладах живої практики, як реагував естрадний танець на сучасну дійсність того часу, своєю чергою, сучасною дійсністю того часу був спортивно-гімнастичний рух [9].

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. незаперечним фаворитом хореографічного мистецтва був класичний танець. На той час він уже мав сталу та апробовану систему рухів, визнану традиційністю балетних вистав, що приваблювало велике коло шанувальників. Але мистецький авангард, що вже відчував необхідність змін, прагнув сучасного оновлення в хореографії. Нова хореографія щойно дебютувала, умовно поділяючись на декілька стилів: "дунканізм", пластичний танець, ексцентричний, естрадний і акробатичний. Останній у подальшому все більше зближувався зі спортом [6, 173].

Естрадний танець стає експериментальною базою, на якій відбуваються пошуки нової танцювальної мови [9, 9]. Жанровий різновид естрадного танцю, відповідно до лексики та техніки виконання, поділяється на класичний та народний танець, танець пластичний, ритмічний (чечітка, степ), побутовий і акробатичний [9, 8]. Різноманіттям творчих пошуків у естрадному танці стають спроби міжжанрового поєднання. Найбільш популярним танцем на естраді була чечітка. Особливо точно простежується злиття чечітки з російськими та українськими народними танцями в творчості Миколи Александрова. Партнерка Н. Боярська, виконуючи український танець з елементами чечітки, невимушено сідала на шпагат [9, 26-27], який є спортивно-гімнастичним елементом.

У середині 20-х років ХХ ст. акробатику, яка за свою сутність є складовою спортивних видів гімнастики, стали широко застосовувати на драматичній і балетній сцені, а на естраді не один танцювальний номер не обходився без шпагатів, коліс, складних підтримок тощо [9, 156]. Одним з основних різновидів танцювальної естради був акробатичний танець [9, 9]. Згодом танець, відмінною лексичною особливістю якого стають акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики, отримує назву "акробатичний танець".

В академічному балеті того часу підтримка не йшла далі обережного підйому дами за талію. Спочатку акробатичні підтримки в естрадному танці були досить примітивні: кидання партнерки на землю, підкидання її вгору й таке інше, але сприймалось це, як нововведення. Акробатична техніка все зростала, костюм полегшувався, і з часом виник абсолютно новий жанр естрадного танцю – акробатичний дует [9, 25]. Це можна вважати одним із видів впливу спортивно-гімнастичного руху на академічний балет.

Дуетно-акробатичний танець виникає на естраді в середині 20-х років, хоча окремі його елементи зароджувалися раніше. Серед виконавців були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і танго з виконанням досить складних підтримок. Найбільш ускладнені прийоми підтримок у естрадних номерах того часу демонструвала пара з Києва – Лідія Івер і Аркадій Нельсона. У цьому дуеті цікавим було контрастне зіставлення маленької тендітної жінки й великого чоловіка, що завжди є виграшним на сцені. Динамічна частина "Акробатичного етюд" у постановці радянського балетмейстера Касьяна Гойлезовського була насичена складними підтримками, прийомами низових круток: Нельсон крутив партнерку з величезною швидкістю паралельно до підлоги, тримаючи її за стопи ніг. Іноді вони застосовували різні трюкові пристосування, наприклад, високий майданчик, з якого Івер летіла "рибкою" до партнера. Трюки були цінним елементом і виділялись паузами. Івер і Нельсон були характерним явищем естради 20-х років, а з огляду на жанр, були перехідною стадією від салонного дуету до танцювально-акробатичного [9, 153-154]. У назвах танцювальних номерів, як і в лексичних уподобаннях, усе більше використовуються складні елементи гімнастичної спрямованості.

На естраді активно виступали і танцівники Петроградського театру опери і балету (ГАТОБа). Особливо популярними були номери О. Мангулової і П. Гусєва, що перевернули уявлення про канонічну форму класичного дуету. Енергійна легкість виконання створювала враження спортивного змагання, не приголомшуючи складності підтримок [9, 155]. Прем'єри академічного виду довели можливість поєднання хореографічної та спортивної лексики виконання постановочних номерів.

Марія Понна й Олександр Каверзін стверджували естетичний ідеал часу. Рухи й пози Понни і Каверзіна викликали асоціації зі скульптурою, манера їх танцю створювала ланцюг завершених у своїй гармонійності дивовижних за складністю акробатичних поз. Понна не мала ніякої танцювальної освіти, вона займалася спортивним плаванням. Її виняткова природна гнучкість розвинулася в процесі роботи над сценічним репертуаром. Каверзін був спортсменом, але, захопившись балетом, вступив на курси Петроградської академічної школи. Свій перший номер вони назвали "Спортивний танець", на музику М. Блантера. Номер являв собою поєднання феноменальних акробатичних трюків. Наприклад, Каверзін виносив Понну, що стояла у нього на руках у "містку", її одна нога повільно піднімалася й замирала перпендикулярно вгору. Потім вона ставала до нього на плечі й, захопивши лівою рукою носок правої ноги, витягала її вгору, утворюючи своїм тілом кільце, яке замикалося в неї над головою. Потім партнер ловив її на "ластівку" так, що її ноги піднімалися, як загнутий пташиний хвіст. Раптом зверху вона летіла в шпагаті, і в силу інерції далеко прослизала по підлозі [9, 157-158]. Понна й Каверзін створили нову естетику танцю й ввели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцівниками й балетмейстерами. Так Федір Лопухов у балеті "Крижана діва" (1929) використовував деякі акробатичні прийоми Понни й Каверзіна [9, 161]. Творчість Понни й Каверзіна доводить зворотність впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографію, прийшовши зі спорту, цей дует став провідним у мистецтві танцю.

З подальшим розвитком дуетно-акробатичного танцю гостро постає питання сюжетного обґрунтування акробатичних прийомів. Так була знайдена цікава тема боротьби людини з хижаком. Конфлікт створював драматургію номера, а танцювальне відтворення тваринної пластики давало простір для демонстрації акробатичних прийомів і виявлення фізичних можливостей виконавців. Першим і найкращим номером цього плану, що з'явився на естраді, був номер "Змія" В. Сергєєвої й О. Таскіна. Пластичним лейтмотивом танцю було вигнуте кільцеподібне положення тіла танцівниці. З стійки вона переходила на міст, знову на стійку й міст. Потім, тримаючись руками за пальці ніг, утворювала замкнуте кільце [9, 163]. Опис танцювально-спортивної лексики показує поступове ускладнення акробатичних прийомів, що вимагає більш розвинених фізичних можливостей виконавців. Використовуючи акробатичні прийоми спорту, танцівники й хореографи почали використовувати й методику розвинення фізичних якостей, таких як гнучкість, спритність, витривалість тощо.

Естрадний номер "Романс" Р. Глієра у виконанні відомої акробатичної пари Ганни Мозгової й Едуарда Тараховського (1935) зачаровував красою ліній у адажіо, а в алегро – стрімким темпом підтримок, переважно комбінованих вертушок. Кульмінаційним моментом номера був виворотний шпагат, який так і увійшов у словник акробатичних термінів, як "шпагат Мозгової" [9, 166]. Запозиченням стає й спортивна традиція давати назву елементам за прізвиськом першого виконавця.

Виникали й танцювально-акробатичні тріо. Харків'яни Лідія Долохова, Костянтин Гнутий і Вадим Сілін виконували номер "Єгипетський танець". Зміна поз танцюристів, переважно партерно-акробатичних, як би розгортала перед глядачами сувій з єгипетськими ієрогліфами [9, 167]. "Тріо Кастель" виникло у Москві, до нього входили □ В. Плісецький, О. Козирьков і випускниця Ленінградського хореографічного училища Лідія Бродська. У "Фізкультурному" номері вони найближче підійшли до вимог того часу: у бадьорому маршеподібному ритмі артисти розігрували веселі спортивні ігри, у яких партнерка уподібнювалась живому м'ячику [9, 167-168]. Це доводить, що вплив спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво було багатозаровим: від елементів до тематично-драматургічного наповнення постановочних номерів.

У 30-х роках усі види мистецтва пропагували еталон ідеальної людини, поняття про красу асоціювалось із зовнішністю, що випромінювала спортивність і бадьорість. Відповідала цьому ідеалові танцювально-акробатична пара Ганна Редель і Михайло Хрустальов. Номери цих артистів були різноманітні й за темами, і за засобами виразності, але основною для них завжди залишалась акробатична, віртуозна, темпова підтримка. Спортивна тематика постановок "Танець з м'ячем", "Акробатичний вальс", "Танець ковзанярів", "На катку" представляла собою акробатичне "pas de deux", яке починалося ніжно й несміливо, а закінчувалося різко й навіть відчайдушною "кодою" [9, 171-176]. Творчий шлях А. Редель і М. Хрустальова показує еволюцію акробатичного жанру хореографічного мистецтва від безсюжетних номерів, що виражають лише певний настрій, до передачі конкретного змісту і створення реалістичних характерів [9, 178], використовуючи й запозичену спортивно-гімнастичну лексику.

Пошуком осучасненої пластики руху займалися і в приватних студіях танцю. Віра Володимирівна Майя, піаністка за освітою, протягом трьох років займалася в "Студії вільного танцю" Франчески Беата, вихованки та помічниці Айседори Дункан. З часом Майя стала прагнути особисто створювати танцювальні композиції, намагаючись розширити "дунканівський" перелік "природних" рухів. Вона шукала нові танцювальні форми, намагаючись створити більш раціональну, ніж у "пластичок", систему тренування вихованців своєї студії (1917). Для цього вона ретельно вивчає анатомію й механіку руху

людського тіла, виявляючи безліч "забутих" м'язів, тих, що зазвичай мало розвинені, і придумує для їх розробки спеціальні вправи. Згодом її учні навчилися майстерно володіти м'язами тіла [9, 43]. Багато елементів для свого тренажу Віра Майя запозичила з акробатики, розвиваючи сміливість і спритність своїх учнів. Акробатичні прийоми навчання використовувались при освоєнні "партерної гімнастики", підтримок. Так вперше були створені ефектні акробатичні підтримки "рибка", "ластівка", які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками [9, 44-45]. З часом студія В. Майї отримала статус професійної школи підготовки майбутніх фахівців нової хореографії. Система виховання в "Майстерні мистецтва руху Людмили Алексєєвої" також базувалась на експериментах злиття пластичного танцю з елементами фізичної культури [9, 174].

Інтенсивний розвиток танцю на естраді, завдячуючи елементам з акробатики, пов'язаний і з іменем Миколи Михайловича Фореггера – режисера, балетмейстера, театрального художника і публіциста [9, 53]. М. Фореггер з ексцентричністю хореографічного мислення поставив новий варіант "Вмираючого лебедя" Сен-Санса. Балетмейстер зберіг схему фокінської постановки: той же вихід танцівниці спиною до глядачів, але не на пуантах, а босоніж на півпальцях. Однією рукою танцівниця "вспівувала" округлу пластичну мелодію змаху крила. Інша рука, підстрелене крило, гойдалася як маятник – це складний прийом координації різних рухів. Танцівниця йшла традиційним па-де-бурре по колу й раптом робила кульбіт по косій у глиб сцени. "Птах перед смертю перекидається," – стверджував Фореггер. Далі йшов хід па-де-бурре по рампі й кульбіт в іншому напрямку. З емоційною кульмінацією мелодії збігалось швидке вертіння танцівниці на місці посеред сцени. Потім танцівниця-птах робила декілька спроб злетіти, і її рухи починали затухати. Танцівниця повільно роз'їжджалася на шпагаті зі схиленим вперед корпусом. Кульбіти Тетяни Баташової спершу приголомшували публіку, як будь-який ексцентричний прийом, але потім у зовнішньому алогізмі дії починала встановлюватися своя закономірність: кульбіти відтворювали плутаний, нерівний політ підстреленого птаха, чи могли викликати у глядача й більш опосередковані асоціації [9, 74-75]. Елементи акробатики використовуються балетмейстером, не як окраса номеру, а як засіб відтворення кульмінаційного моменту драматичного задуму постановочної роботи.

Під час найбільшого захоплення діячів хореографії прийомами фізичної культури був організований 1-й фізкультурний театр "Ленінградський союз фізичної культури". Майже всі балетмейстери країни стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. У московському колективі "Драмбалет" Асаф Мессерер, який відмінно володів багатьма видами спорту, створив кілька фізкультурних сюїт: "Дитячі ігри", у яких були танці зі скакалками, м'ячами, обручами; "Футбол" – колективна гра двох команд; танець для двох пар – "Теніс"; "Бокс"; "Ковзанярі"; "Наїзниця". Мессерер вважав, що в мистецтві взагалі багато від спорту – сила, здоров'я, мужність. Цим видатний хореограф хотів наділити балет. Наприклад, у танець "Вільні рухи" входили елементи художньої гімнастики [4, 42]. Художня гімнастика, маючи загальне джерело виникнення з танцем модерн, найбільш вдало й органічно доповнює хореографічну лексику новітніми елементами спорту.

Фізкультурна тематика все більше проникає й до академічних театрів. Лексика як чоловічого, так і жіночого танцю ускладнюється та збагачується віртуозними стрибками й обертами, технічними "акробатичними" підтримками [4, 164]. Так, у Великому театрі Л. Лещілін й І. Моїсеєв поставили балет В. Оранського "Футболіст" (1930), а у Ленінградському театрі опери та балету імені С. М. Кірова В. Вайнонен і Л. Якобсон – перший балет Д. Шостаковича "Золотий вік", колективним героєм якого була футбольна команда. У другому акті балету було показано фізкультурний дивертисмент [9, 161; 4, 121]. Досвід Фізкультурного театру було використано в Інституті фізичної культури імені П. Ф. Лесгафта, а елементи фізичної культури ввійшли в арсенал нових виразних засобів, що осучаснило мистецтво танцю [9, 162]. Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю призвело до поступового оновлення лексики, тематики та засобів розкриття хореографічного задуму.

Так, у балеті "Жар-птиця" 1923 року, поставленого Ф. Лапуховим, танцювальні рухи відбиралися балетмейстером з таким розрахунком, щоб створити відчуття могутності: великі напористі стрибки, сильні кидки ніг, а в дуєті з Іваном-царевичем акробатичні підтримки, високі підйоми, стрибки танцівниці на груди партнера, різкі повороти її вниз головою [8, 373; 7, 39]. Лексичні засоби виразності балетного дійства запозичують спортивні прийоми виконання рухів з метою підвищення емоційної напруги сприйняття хореографічного спектаклю.

Тенденції оновлення прагнув і маєстро Сергій Павлович Дягілев, який стверджував, що "Російські сезони" – це найпередовіший балет у світі, який не може тупцювати на місці, не може жити тільки вчорашнім і навіть сьогоднішнім днем, а повинен передбачати й завтра, повинен вести за собою натовп і відкривати те, що ще ніхто не відкрив. Новому балету Дягілев надавав великого значення й вимагав відповідного ставлення до цього всієї трупі [8, 362-363; 3, 30]. У рамках Дягілевського проекту виникає низка балетів, що відображає загальносуспільне захоплення спортивно-гімнастичним рухом. Так, Вацлав Ніжинський, який також мріяв про сучасний балет, говорив, що людина, яку він перш за все хоче бачити на сцені, – це сучасна людина в костюмі з пластикою рухів, характерною сьогоднішню. Вацлав уважно вивчав поло, гольф, теніс і був переконаний, що ігри це не просто корисне дозвілля, а й творці пластичної краси. В. Ніжинський хотів скласти партитуру рухів, де все визначалося б не стрибками й піруетами, а рухом кожного пальця, модуляцією будь-якого м'яза, де проявилася б нескінчен-

ність можливостей, відкритих людському тілу. Віра Красовська так описує показ майбутнього задуму балету В. Ніжинським: "Міцно й прямо поставивши ноги, Ніжинський зігнув руку, стиснув кулак, щоб під тканиною літнього костюму напружився біцепс; іншу \square підняв, ніби тримаючи тенісну ракетку. Не рухаючись з місця, він раптом пропустив крізь тіло силовий струм, почергово скорочуючи м'язи. І дійсно, "розклавши на елементи" образ граничного зльоту сил, сконцентрував у напруженій шиї цей нерухо- мий "ривок спортсмена", що відбив м'яч". "Ігри" – це балет про пластичну красу спорту", – так визначив основну концепцію нового дійства Леон Бакст. Клод Дебюссі погодився скласти музику, а ескіз костю- мів розробив ведучий модний паризький кравець Пакен [2, 127-129]. У мистецтві хореографії, як в дзеркалі, відображалось захоплення суспільства спортом як засобом досягнення бажаної пластики й краси людського тіла.

Новий балет задалегідь вселяв цікавість глядачів, що гомоніли висловами ще до початку ви- стави: "Сучасний балет", "Балет про теніс", "Кінематографічний балет, де рухи розкладаються на складові частини, зазвичай недоступні погляду", "Цікаво побачити солістів без гриму й одягнених у одяг спортсменів" [2, 145; 5, 195]. Тема спорту збуджувала увагу прихильників балетоманів.

Спортивний юнак у балеті "Ігри" відрізнявся від "громадянської" поведінки спортсменів 1910-х років. Ніжинський-хореограф подає спорт не як забаву, не як модне проведення часу, а як систему виховання. Спорт як професія повинен був утворювати лите й легке тіло, де кожен м'яз миттєво відпо- відає вольовому імпульсу, де грація сили нагадує про ідеали античності. Атлет прийдешніх змагань, витривалий у грі й натренований для змагань, стояв у "класичній" позі: розподілив вагу тіла на одній нозі, відставивши іншу, підняв і зігнув у лікті руку, підібравши пальці на розгорнутій до глядача кисті, схилив голову на плече, показуючи міцну струнку шию. Поза атлета античності, що виявляє внутрішню сутність [8, 146]. Повернення до ідеалів Стародавньої Греції стимулювало балетмейстерське бачення на постановку балетних спектаклів за спортивною тематикою, яка вимагала відповідної лексики рухів.

С. Дягілев вважав, що мистецтву необхідно рухатись вперед разом з часом, а задля цього пот- рібно шукати нові форми виразності [8, 268]. Новими формами виразності була спортивно-гімнастична тематика. Балет "Блакитний експрес" на музику Даріус Мійо, сценографія Пабло Пікассо й Анрі Ло- ран, модні пляжні й спортивні костюми змодельовала Габрієлла Шанель [8, 262]. Броніслава Ніжинська працювала над хореографією, основою якої стали різні ігри та види спорту. Вона досить успішно ви- користала англосаксонську спортивність Анатолія Доліна, прими нового балету. На постановчих репе- тиціях Долін "занурилася" у власну природну стихію: ходив на руках, робив сальто, ставав на голову, щоб легко перекинутись назад і приземлитись на коліна. Різноманітні трюки слідували один за іншим. Учасники дії дивилися на свої уявні годинники, щоб зрозуміти, скільки часу їм відпущено на трюки. Був використаний чисто кінематографічний прийом: танцівники виконували "плавно", повільно трансфор- муючи, один за одним рухи [8, 263]. Мистецтво хореографії того часу було просочене ідеалами спор- тивно-гімнастичного руху.

Процес багатрівневого впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю сприяв зба- гаченню хореографічної лексики акробатичними прийомами, підтримками, тематичною наповненістю, підвищуючи видовищність танцювальних номерів, їх ексцентричність, що сприяло популяризації мис- тецтва танцю початку ХХ ст.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто аспекти впливу спортивно- гімнастичного руху на мистецтво танцю початку ХХ ст.

Висновки. Наукові дослідження початку ХХ сторіччя з фізіології, анатомії, медицини та повер- нення культу "еллінізму" Стародавньої Греції популяризували у суспільстві спортивно-гімнастичний рух, що сприяло активізації розвитку систем фізичного виховання М. Тирша, Ф. Яна, А. Шпісса, П-Г. Лінга, Ж. Єбера, Ф. Амороса, Н. Бука, П. Лесгафта.

Спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище чинив вплив і на хореографічне мистецтво, що, своєю чергою, обумовило органічний синтез мистецтва танцю й спорту. Дослідження новаторів на межі вивчення психофізичних властивостей людини з огляду на педагогічні дослідження новаторів Ф. Дельсарта, Р. Штейнера, Ж. Демені, Е-Ж. Далькроз науково обґрунтували та забезпечи- ли появу творчої платформи в мистецтві хореографії – танцю модерн як нового мистецького стилю, а у фізичній культурі – художньої гімнастики.

З досліджень літературних джерел Т. Діби, В. Красовської, С. Лифаря, А. Мессерера, Р. Ніжинсь- кої, В. Нікітіна, Є. Сурица, Н.Чернишової-Мельник, Н. Шереметьєвської, зрозуміло, що спортивно- гімнастичний рух початку ХХ ст. мав декілька аспектів впливу на хореографічне мистецтво: від танцю на естраді до драматичної й балетної сцени.

Одним з основних різновидів танцювальної естради стає акробатичний танець, відмінною ле- ксичною особливістю якого є акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики. Танцівники Л. Івер і А. Нельсон, з огляду на естрадний жанр, представляли собою перехідну стадію від салонного до танцювально-акробатичного дуету. Естрадно-акробатичний дует О. Мангулової й П. Гусєва пере- вернув уявлення про канонічну форму класичного дуету. М. Понна й О. Каверзін створили нову есте- тичну танцю, увели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцівниками й балетмейстерами. Так, В. Сергєєвою й О.Таскіним було оригінально вирішене питання сюжетного об- ґрунтування акробатичних прийомів у постановці номерів. Дуєт Г. Мозгова й Е. Тараховський показу-

вали сюжетно обґрунтовані акробатичні танці, враховуючи своєрідність особистих фізичних можливостей. Еволюцію акробатичного жанру від безсюжетних номерів, що виражали лише певний настрій, до передачі конкретного змісту й створення реалістичних характерів продемонстрували танцівники Г. Редель і М. Хрустальов. Акробатичне тріо В. Плісецький, О. Козирьков і Л. Бродська у "Фізкультурному номері" розігрували веселі спортивні ігри, у яких партнерка уподібнювалась живому м'ячику.

Виконавцями номерів були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і спорту з виконанням досить складних підтримок. Спортивна тематика постановок відповідала й назвам номерів: "Спортивний танець", "Танець з м'ячем", "Акробатичний вальс", "Танець ковзанярів", "На катку". Акробатичні елементи – трюки, вертушки й підтримки – були як спортивним запозиченням, так і новими знахідками. Наприклад, "рибка", "ластівка" (В. Майя), які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками. "Шпагат Мозгової" увійшов до словника акробатичних термінів після вдалого виконання виворотного шпагату танцівницею Г. Мозговою.

Захоплення спортивно-гімнастичним рухом відчувалось і в творчості діячів драматичної й балетної сцени: "Акробатичний етюд" К. Гойлезовського, "Вмираючий лебідь" М. Фореггера, фізкультурні сюїти "Дитячі ігри", "Футбол", "Теніс", "Бокс", "Ковзанярі", "Наїзниця", "Вільні рухи" А. Мессерер. Майже всі балетмейстери стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. Фізкультурна тематика все більше проникала й до академічних театрів. Лексика чоловічого й жіночого танцю в балетах ускладнювалась і збагачувалась віртуозними стрибками й обертами, технічними "акробатичними" підтримками, прикладом чого була постановка "Футболіст" Л. Лещілін і І. Моїсеєва; балети "Золотий вік" В. Вайнонен і Л. Якобсона; "Крижана діва" і "Жар-птиця" Ф. Лопухова.

Захоплення діячів хореографії прийомами фізичної культури призвело до створення 1-го фізкультурного театру "Ленінградський союз фізичної культури". У подальшому досвід цього театру було використано в Інституті фізичної культури імені П. Ф. Лесгафта, а елементи фізичної культури увійшли до арсеналу нових виразних засобів, що осучаснило мистецтво танцю.

Тенденції оновлення прагнув і маестро С. П. Дягілев, він уважав, що мистецтву необхідно рухатись вперед разом з часом, а задля цього потрібно шукати нові форми виразності. Такою новою формою був спортивно-гімнастичний рух. Прикладом цього є балети "Російських сезонів" про пластичну красу спорту – "Ігри", "Блакитний експрес".

Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії на початку ХХ ст. мав неоднозначні результати, що збагатило лексику танцю акробатичними прийомами, підтримками, розширило тематику творчої діяльності балетмейстерів. Результат синтезу хореографії та спорту підвищив видовищність, ексцентричність номерів та сприяв загальній популяризації мистецтва танцю.

Література

1. Діба Т.Г. Становлення професійної підготовки фахівців фізичного виховання наприкінці ХІХ на початку ХХ століть / Т. Г. Діба // Професійна підготовка фахівців фізичного виховання. Науково-методичний журнал. – К: ТОВ Едельвейс, 2015. – Випуск 4(45). – С.108-112.
2. Красовская В.М. Нижинский / Красовская В.М. – Л.: Искусство, 1974. – 208с., ил.
3. Лифарь С. С Дягилевым: Монография / Лифарь С. – СПб.: Композитор, 1994. – 224 с. ил.
4. Мессерер А.Танец. Мысль. Время / Мессерер А. / Предисл. Б. Ахмадулиной. – М.: Искусство, 1979. – ил. 31 л. ил.
5. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания / Нижинская Р. /Пер. с англ. И.А.Петровской. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 412 с.
6. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / Никитин В. Ю. – М.: Российский университет театрального искусства. – ГИТИС, 2011. – 472с., ил.
7. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Суриц Е. Я. – М.: Искусство, 1979. – 360 с., 32 л. ил. – (М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания).
8. Чернышова-Мельник Н. Д. Дягилев: Опередивший время / Наталья Чернышова-Мельник. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 475 [5] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. Биограф.; вып. 1310).
9. Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде / Шереметьевская Н. В. – М.: Искусство, 1985. – 416 с., ил.

References

1. Diba T.G. (2015) The formation of professional training of specialists in physical education in the late 19th and early 20th centuries. Profesiynna pidgotovka fakhivtsiv fizichnogo vikhovannya. Naukovo-metodichnyi zhurnal. K: TOV Edyelveys [in Ukrainian].
2. Krasovskaya V.M. (1974) Nizhinskiy. L: Iskusstvo [in Russian].
3. Lifar S. S (1994) Dyagilevym: Monografiya. SPb.: Kompozitor [in Russian].
4. Messerer A. (1979) Dance. Thought. Time. /Predisl. B. Akhmadulinoy. M: Iskusstvo [in Russian].
5. Nizhinskaya R. (2005) Vaclav Nizhinsky. Memories M: ZAO Tsentrpoligraf, [in Russian].
6. Nikitin V. Yu. (2011) Mastery of choreographer in contemporary dance. M: Rossiyskiy universitet teatralnogo iskusstvaGITIS, [in Russian].
7. Surits Ye. Ya. (1979) Choreographic art of the twenties. M: Iskusstvo [in Russian].
8. Chernyshova-Melnik N. D. (2011) Dyagilev: Ahead of time. M: Molodaya gvardiya [in Russian].
9. Sheremetevskaya N. V. (1985) Dance on the stage. M: Iskusstvo. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.06.2017 р.