

ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДУЕТНОЇ ФОРМИ ТА ДЕЯКІ СПОСОБИ ТРАНСФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ПІДТРИМКИ У СУЧАСНОМУ БАЛЕТІ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ. (НА ПРИКЛАДАХ ТВОРЧОСТІ К. ГОЛЕЙЗОВСЬКОГО, Ф. ЛОПУХОВА, Л. ЯКОБСОНА, У. ФОРСАЙТА)

Погребняк М.М.

*Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка,
доктор мистецтвознавства, професор*

AESTHETIC FEATURES OF THE DUET FORM AND SOME WAYS OF TRANSFORMING ACADEMIC SUPPORT IN CONTEMPORARY BALLET OF THE XXth AND EARLY XXIst CENTURIES (ON THE EXAMPLES OF THE WORKS OF K. HOLEIZOVSKY, F. LOPUKHOV, L. YAKOBSON, W. FORSYTHE)

Pogrebnyak M.

*Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko,
Doctor of Study of Art, Professor
DOI: [10.5281/zenodo.7857896](https://doi.org/10.5281/zenodo.7857896)*

АНОТАЦІЯ

У статті проаналізовано творчі роботи найяскравіших балетмейстерів-новаторів у галузі дуетного танцю першої третини ХХ ст. і сьогодення – К. Голейзовського, Ф. Лопухова, Л. Якобсона, У. Форсайта. *Виявлено*, що у процесі реформування академічного балету та виникнення нових стильових напрямів театрального танцю (танцю «модерн», неокласичного танцю) замість класичної дуетної форми па-де-де виникає *нова форма дуету*, а саме: танцю – діалогу з використанням нестандартних пластичних рішень та *віртуозних акробатичних підтримок*. *Виявлені естетичні особливості* дуетної підтримки, а саме: 1) використання акробатичної техніки; 2) трансформованих підтримок дуетно-класичного танцю, що створені на основі підтримок двома руками за талію, у падаючі пози і положення за обидві руки, за одну руку (перекидання танцівниці з арабеска через плече; підкидання вгору з подвійним поворотом у повітрі) та ін. *Конкретизовані способи* створення нових лексичних новоутворень (трансформації підтримок дуетно-класичного танцю): 1) зміщення центру ваги і дестабілізації тіла; 2) використання підтримок у русі; 3) різких і несподіваних переходів з «високої» фігури в «низьку»; 4) використання інерції руху партнерки та ін.

ABSTRACT

Relevance of research. At the beginning of the XX century since the emergence of the need to reform academic ballet and, as a consequences, the emergence of new directions of contemporary theatrical dance, there are changes in the aesthetics of the duet form. The author's modern dance theatre abandons the traditional classical form pas de deux in duet dance, and priority is the form of dance – dialogue with non-standard plastic solutions and virtuoso acrobatic support, starting with the first experiments of K. Holeizovsky, F. Lopukhov, L. Yakobson in 1920–1940s, and continuing experiments with shifting the centre of gravity of the partner from the equilibrium point of W. Forsythe in contemporary ballet today. Among the most pressing problems in the field of theory and practice of new directions of theatrical dance is the study of aesthetic features of the duet form of dance, lexical innovations, in particular, and ways of their creations.

The purpose of this scientific exploration is identification of a new form of duet in contemporary ballet, new aesthetic features of duet support and specification of ways to create it on the example of works by K. Holeizovsky, F. Lopukhov, L. Yakobson, W. Forsythe.

The research methodology is based on the using of the biographical and source method to study the creative works of choreographers K. Holeizovsky, F. Lopukhov, L. Yakobson, W. Forsythe; analysis and synthesis – to identify a new form of duet, aesthetic features of duet support and concretization of ways of it's creation in ballet works of the mentioned artists.

The scientific novelty lies in the identifying of a new form of duet, aesthetic features of duet support and concretization of ways to create it in the ballet works of K. Holeizovsky, F. Lopukhov, L. Yakobson, W. Forsythe.

Results. As a result of the analysis of K. Holeizovsky, F. Lopukhov, L. Yakobson, W. Forsythe creative works are found that in the process of reforming academic ballet and the emergence of new stylistic trends in theatrical dance (modern dance, neo-classical dance) instead of the classical duet form pas de deux there is a new form of duet, named: dance-dialogue using non-standard plastic solutions and virtuoso acrobatic supports. Aesthetic features of duet support are revealed, namely: 1) using of acrobatic technique; 2) transformed support of duet – classical dance, were created on the basis of support with two hands at the waist; in falling poses and positions; for both hands; for one hand (rolling the dancer from the arabesque over the shoulder; throwing up with a double turn in the air), ect. Concretized ways of creating new lexical neoplasms (transformation of duet classical dance support): 1) shift of the centre of gravity and destabilization of the body; 2) the using of support in motion; 3) abrupt and unexpected transitions from «high» figure to «low»; 4) the using of inertia of the partner's movement, ect.

Ключеві слова: сучасний театральний танець, балетмейстер, дуетна форма, підтримка, естетичні особливості.

Keywords: contemporary theatrical dance, choreographer, duet form, support, aesthetic features.

Постановка проблеми. На початку ХХ ст. з моменту виникнення потреби реформування академічного балету і, як наслідку, виникнення нових напрямів сучасного театрального танцю, відбуваються зміни і в естетиці дуетної форми. Авторський сучасний танцтеатр відмовляється від традиційної класичної форми «pas de deux» в дуетному танці, а пріоритетною стає форма танцю-діалогу з використанням нестандартних пластичних рішень та віртуозних акробатичних підтримок, починаючи від перших експериментів К. Голейзовського, Ф. Лопухова, Л. Якобсона в 1920–1940-х рр., і продовжуючи експериментами зі зміщенням центру ваги партнерки від точки рівноваги У. Форсайта у сучасному балеті сьогодення. Серед найактуальніших проблем у галузі теорії та практики нових напрямів театрального танцю є вивчення естетичних особливостей дуетної форми танцю, зокрема, лексичних новоутворень та способів їхнього створення.

Аналіз досліджень. Окремі науковці на сторінках своїх монографій (Г. Добровольська; М. Погребняк; О. Суриць) [1; 2; 3] торкаються творчості окремих новаторів у галузі нових напрямів театрального танцю, його дуетної форми зокрема. Але поза межами уваги даних наукових розвідок залишається конкретизація нових естетичних особливостей дуетної підтримки та способів її створення у сучасному балеті, що посилює актуальність і є **метою** даної статті.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні біографічного та джерелознавчого методів у вивченні особливостей творчої праці зазначених хореографів; аналізу і синтезу – для виявлення естетичних особливостей дуетної підтримки у сучасному балеті та конкретизації деяких способів її створення.

Виклад основного матеріалу. Дуетна форма театрального танцю ХХ ст. все частіше (за винятком безконтактних дуетів) наповнюється складними підтримками, іноді партерними, іноді повітряними, в залежності від фантазії, індивідуального стилю балетмейстера і побудови твору. У танцювальних дуетах танцівниця повинна знати руку партнера, її силу, чуйність, спритність, довіряти їй; в момент сценічного життя вона повинна відчувати настрій свого партнера, реагувати на будь-яку його «репліку», на несподівані, миттєво народжувані від натхнення деталі. Розвиток сучасного театрального танцю протягом ХХ століття, безперечно, змінив канонічні академічні форми підтримок. Переосмислення та переінтонування сталих, традиційних форм руху розширило й образно-дійову амплітуду підтримок у дуетній формі танцю.

Ще у 1920-х рр. К. Голейзовський повстав проти використання в одному й тому ж самому балеті однакових «па» і комбінацій, а також проти «...припасування їх до будь-якого костюма», що «...позбавляє рух стилю і виразності» [4, с. 4].

Визнаючи класичний танець необхідною основою, балетмейстер трансформувалася його лексику в

бік більшої пластичної свободи, підносячи у неочікуваному ракурсі, поєднуючи у незвичайній послідовності, створюючи сміливі різновиди традиційних поз, використовуючи різні рівні сценічного простору для виконання «arabesques» та «attitudes» (сидячи, лежачи, на руках партнера, у повітрі). Він примусив ногу «жестикувати», одержуючи від переплетення ліній ніг та рук нові незвичайні ефекти [5, с. 6]. Так, «Пролог», навіяний віршем М. Лермонтова «По небу полуночи ангел летел», був побудований на повітряній пластиці, і складалось враження «душі, що дійсно злітає у небо» [3, с. 173]. Це був дует, на музику М. Метнера, у якому чоловік у червоному вбранні, яке майоріло, ніби крила, вів за собою жінку, підносив її до неба. Незвичайно високі на той час підтримки сприймалися не як силовий трюк, а як спрямованість угору. За їхньої допомоги створювалася ілюзія польоту. У фіналі танцівник, піднявши партнерку, відносив її за куліси, а шарф продовжував витися за ними по сцені і тоді, коли артистів вже не було видно.

Для практики Ф. Лопухова початку 1920-х років також були характерні активні пошуки нових танцювальних форм, зокрема, у дуеті. Діяльність Ф. Лопухова була головним чином експериментальною, в своїх пошуках він пройшов через захоплення акробатикою, ексцентрикою, гротеском, застосовував в балеті слово і спів. Але, при всій різноманітності нових форм, провідним для Ф. Лопухова залишався класичний танець. Балетмейстер розширював діапазон і характер класики, вводячи в танець нові прийоми, в тому числі акробатичні.

Пошуки Ф. Лопухова в області класичного танцю та акробатичні підтримки, введені ним до обігу, згодом підхоплять і блискуче розвинути: Д. Баланчин – в США, Ю. Григорович – в Радянському Союзі.

Л. Якобсону виявиться ближчою інша сторона творчості Ф. Лопухова – пошуки нових форм *поза класикою*. Л. Якобсон почав свою концертно-постановочну діяльність в 1920-і роки з номерів, в яких широко використовував складні акробатичні рухи і підтримки. У концертних номерах Ф. Лопухова танцівники підкидали партнерок високо вгору, ловили біля самої землі, змушуючи глядачів завмирати, як в цирку. У репетиційній залі артисти балету вчилися робити «шпагати», згинатися «кільцем», ходити «колесом» і т. д. У концертних номерах Л. Якобсона всі ці нові прийоми знаходили широке застосування. Партнер міг перекинути танцівницю з арабеска через плече («Фізкультурний етюд»), підкинути вгору з подвійним поворотом у повітрі («подвійна рибка» в «Східному танці»). «Східний танець» починався зі складної підтримки: танцівниця ковзала по спині партнера – з його плечей до підлоги [1, с. 10].

На матеріалі спортивно-акробатичних знахідок в ранніх концертних номерах Л. Якобсон створив свою першу велику роботу – другий акт в балеті Д. Шостаковича «Золотий вік», у якому Л. Якобсон на відміну від Ф. Лопухова, використав

спортивні елементи в іншій якості. Він не намагався зробити їх непомітними і органічними в танці, а, навпаки *акцентував* специфічні фізкультурні прийоми, *підкреслював* спортивну енергію, динаміку, напругу, щоб створити ілюзію стадіону, безпосередності змагань. Втім, на думку Г. Добровольської, художня образність в танці дівчини і чотирьох спортсменів змикалася з тією, яку шукав Ф. Лопухов: ризиковані підтримки стали кульмінаційними моментами прояву радості, молодості, сміливості і енергії. «Танцівники пересувалися динамічним пружним кроком; прямі лінії рук ламали класичні позиції і були взяті безпосередньо зі спорту. Танцівницю піднімали і перекидали то в вертикальному положенні, то в горизонтальному. Піднята над головами двох партнерів, вона падала навзнік, поверталася в повітрі, приземляючись на руки двох інших танцівників» [1, с. 13].

На рубежі 1930–1940-х років Л. Якобсоном були створені «Птах і мисливець», «Роздуми» і «Сліпа». В «Птахові і мисливцеві» пластика птиці немов виткана з прямих ламких ліній, гострих кутів. Витягнуті руки, прямі кисті, спрямовані вперед, немов точені арабески. Дама в «Віденському вальсі» чепуриться на пальцях, нетерпляче постукує пуантами, а акробатичні підтримки мініатюри висловлюють не тільки підйом, повноту сил і почуттів героїв, але також їх грайливість і легковажність. «Роздуми» на музику П. Чайковського – найяскравіший приклад танцю-діалогу: «герої поруч: нога дівчини плавно переходить з аттітюда-тірбушон в арабеск і назад; плавне м'яке погойдування; корпус відхиляється від юнака, щоб знову наблизитися до нього. Тільки руки порушують гармонію ліній класичного танцю: зігнуті в ліктях, вони утворюють гострий кут, кисті пасивно опущені. Потім руки танцівниці стають активними. Вони простягаються вперед, немов просячи про щось. Ланцюг арабесків ускладнюється повільними поворотами; малюнок танцю послідовно розвивається в плавних, закруглених, замкнутих формах. Тривожне занепокоєння музики отримує відображення в пластиці: діалог переривається, танцівники роз'єднуються, стурбовані. Але – ось вони знову разом, і музичний кульмінації відповідає танцювальна: танцівник стрімко крутиться у вальсі, а танцівниця в його руках немов розгойдується до злітаючи вгору, то опускаючись до самої підлоги. Так віртуозність звучить торжеством любові, стає ключем всієї мініатюри, концентрує в собі максимум її змісту» [1, с. 117].

На Московській естраді 1940-х рр. кращими виконавцями *акробатичних дуетів* стали солістка Великого театру Людмила Володимирівна Мержанова (1916-й р.) і М. Лихачов. Не відмовляючись від виконання фрагментів класичних балетів («*pas de deux*» з «Дон Кіхота» і «Лускунчика»), де вони могли блиснути віртуозною технікою, танцюристи виконували і концертні мініатюри на музику Й. Штрауса та І. Дунаєвського. Але Л. Мержанова вміла внести в репертуар і стихію веселощів, яка відчувалася в безпосередній легкості її танцю, партнерного і «повітряного». Виконувані нею

підтримки вражали не тільки елементами акробатики, а також темпом, динамікою і технікою обертання.

Принісши на естраду культуру академічного балету і міцно завоювавши репутацію одного з найкращих дуетів в області *віртуозного класико-акробатичного танцю*, Л. Мержанова і М. Лихачов також віддали данину *сюжетно-ігровій мініатюрі*. Разом з К. Голейзовським вони створили «Розповідь про корейську дівчину», у якій довелося подолати протиріччя між умовністю танцювального руху і побутоподібного пантомімічного жесту.

Надалі, з іншим партнером, Б. Зданевичем (1931-й р.), Л. Мержанова продовжила пошуки поєднання прийомів *акробатичного танцю* з перенасиченим дією сюжетом. Найбільшим успіхом у її репертуарі продовжувала користуватися жартівливо-ігрова мініатюра «На прогулянці» (музика Й. Штрауса, постановка Б. Фенстера) і віртуозний «Концертний вальс» (на музику А. Мадери). Вальс був поставлений В. Вайноненом, в якійсь мірі за схемою па-де-де з «Дон Кіхота»: бравурні вихід обох партнерів з їхніми сольними варіаціями (причому танцівниця робила тридцять два фуєте), з темповою ходою, яка закінчувалася надзвичайно ефектними *верхніми підтримками, так званими «завісками»* [6, с. 408–409].

Розглянемо деякі способи трансформування підтримок дуетно-класичного танцю на прикладі творів Уільяма Форсайта «*Artifact*», «*Septex*», «*In the Middle, Somewhat Elevated*».

Найяскравіший хореограф дуетної форми у сучасному балеті сьогодення Уільям Форсайт для створення необхідних для конкретного образу новоутворень з лексики класичного танцю використовує оригінальний творчий метод – «*Технологію імпровізації» («Improvisation Technologies»)*. Використання ряду технологічних прийомів, а саме: переорієнтація підлоги («*floor reorientation*»); призначення лінії («*assignment to a line*»); стиснення часу («*time compression*»); падіння по кривій («*dropping curves*»); паралельний зріз («*parallel shear*»); екзерсис на м'якість частин тіла («*soft-body-part exercise*») [7], дозволяє балетмейстеру створювати безмежну різноманітність лексичних новоутворень.

Несподівані лексичні новоутворення зі словника класичного танцю У. Форсайт створює, починаючи малювати уявні фігури в повітрі, використовуючи всі частини тіла – ноги, руки, голову, коліна, вуха, підборіддя і т. ін. Так він створює різноманітну геометрію танцю, «яка графічними засобами креслить повний об'єм потенціальних рухів людського тіла...» [8, с. 12–13]. Хореографічний текст танцівників у дуеті побудований на трансформованих підтримках. При побудові хореографічного тексту «механіка» танцю виходить на перший план. Тіло танцівника знаходиться у стані «колапсу» згідно технічного принципу стилю «модерн», що дозволяє створювати нескінченні нові лінії руху у просторі. Імпульс руху може зароджуватися в будь-якій частині тіла (у лікті, коліні,

тазі, нозі і т. ін.). Зміщення центру ваги і дестабілізація тіла перетворюється на стратегію «розкриття моментів згасання руху». В його дуетній формі танцю є характерною особливістю ясно виражена кругова динаміка і постійна трансформація різних підтримок класичного танцю (двома руками за талію, падаючі пози за обидві руки, за одну руку). При підйомах як швидких, так і плавних, звертають на себе увагу «grand battements» і «grand rond de jambe jete» зі зміщенням осі рівноваги [2, с. 177].

Так, на основі підтримок в «падаючих» позах і положеннях виявлені такі нові лексичні новоутворення як: підтримка зі зміщенням назовні центру ваги від точки рівноваги; з сильним розтягом корпусу при прогині назад тіла партнерки і прогині вбік тіла партнера, рівновага яких досягається завдяки їхнім зімкнутим рукам; з розворотом корпусу будь-кого з партнерів в різні сторони: плечі – в одному напрямку, стегна – в іншому, тощо.

Виконання обводок, поворотів і обертів навколо продовжної вісі («турів і піруетів») відбувається з постійною зміною трансформованих поз «arabesques» і «attitudes» класичного танцю: на *demi plie* опорної ноги, так званих, скошених «arabesques» і «attitudes», з використанням «grand battements» і «grand rond de jambe jete» зі зміщенням осі рівноваги, та інше. Класичні пози варіюються змінами положень ніг та рук партнерки і різноманітними нахилами її корпусу, можуть ускладнюватися згинанням обох ніг партнерки в колінному суглобі. Всі різновиди партнерних підтримок, створених балетмейстером, виконуються у швидкому темпі. Активно використовуються ним, так звані, «динамічні підтримки» типу обертів. Партнер швидко обертається навколо продовжної вісі, а партнерка (яку він тримає) під дією відцентрової сили робить в цей час безперервний круговий політ в повітрі, який ускладнюється, наприклад, закінченням у «шпагат» на підлозі [9; 10; 11; 12].

Таким чином, використовуючи різноманітні варіанти підтримок і складаючи їх в комбінації, У. Форсайт створює оригінальний хореографічний текст. При цьому він використовує наступні способи трансформації підтримок дуетно-класичного танцю: 1) зміщення центру ваги і дестабілізацію тіла; 2) використання підтримок у русі; 3) різкі і несподівані переходи з однієї пози в іншу; 4) зміну положень ніг та рук партнерки; різноманітні положення та нахили її корпусу; 5) використання інерції руху партнерки та ін.

Все сказане дає змогу зробити висновок, що у процесі реформування академічного балету та виникнення нових стильових напрямів театального танцю (танцю «модерн», неокласичного танцю, джаз-танцю) замість класичної дуетної форми паде-де виникає, перш за все, нова форма дуету, а

саме: танцю – діалогу з використанням нестандартних пластичних рішень та віртуозних акробатичних підтримок. По-друге, нові естетичні особливості дуетної підтримки у сучасному балеті проявилися у використанні: 1) акробатичної техніки; 2) трансформованих підтримок дуетно-класичного танцю, що створені на основі підтримок двома руками за талію, у падаючі пози і положення, за обидві руки, за одну руку (перекидання танцівниці з арабеска через плече; підкидання вгору з подвійним поворотом у повітрі) та ін. Способами створення нових лексичних новоутворень (трансформації підтримок дуетно-класичного танцю) стають: 1) зміщення центру ваги і дестабілізації тіла; 2) використання підтримок у русі; 3) різких і несподіваних переходів з «високої» фігури в «низьку»; 4) використання інерції руху партнерки та ін.

Література

1. Добровольская Г. А. Балетмейстер Якобсон. Ленинград: Искусство, 1968. - 125 с.
2. Погребняк М. М. Нові напрями театального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава: ПП Астроя, 2021. - 327 с.
3. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва: Искусство, 1979. - 358 с.
4. Голейзовський К. Я. Старое и новое. Письма о балете//Журнал «ЭКРАН», № 32, 1922.
5. Львов Н. Голейзовский и Лукин//Журнал «ЭРМИТАЖ», № 11, 1922.
6. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. Русская советская эстрада. 1946--1977. Очерки истории / от. ред. Е. Д. Уварова. Москва: Искусство, 1981. - С. 392–450.
7. William Forsythe, Improvisation Technologies. A tool for the Analytical Dance Eye. 1999: веб-сайт. URL: <https://vimeo.com/252617587> (дата звернення 20.07.2020).
8. Чепалов А. Сага о Форсайте//Журнал «ТАНЕЦ В УКРАИНЕ И МИРЕ», №2(10), 2015.
9. Steptex / William Forsythe: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ja5gyP0XjPs> (дата звернення 24.01.2020).
10. In the Middle, Somewhat Elevated» – Marta Romagna, Roberto Bolle, Zenaida Yanowsky: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NghGmjtxeak> (дата звернення 24.01.2020).
11. In the Middle, Somewhat Elevated» – Sylvie & Laurent Pas De Deux: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/HqS4Gh1IMGA> (дата звернення 24.01.2020).
12. In the Middle, Somewhat Elevated»/William Forsythe: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/3knW29Yad8Q> (дата звернення 24.01.2020).