

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Ім.І.Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

***Еволюція дуетно-акробатичного танцю***

Лекція з дисципліни

«Практикум з дуетного танцю»

для студентів V курсу факультету педагогічної освіти

Освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

Напрямок підготовки – 024 «Хореографія»

Розробив: викладач Мартинюк О. В.

Доопрацював: викладач Дідик Н.Б.

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри

хореографії та мистецтвознавства

Протокол 1 від 31 серпня 2022р. .

Зав. кафедрою, професор \_\_\_\_\_ Сосіна В.Ю.

Львів – 2022 р.

## **Еволюція дуетно-акробатичного танцю**

Дуетно-акробатичний танець завжди привносить в естрадний концерт красу пластики, сміливість і віртуозність прийомів, особливу емоційну наповненість атмосфери. Він виник на пострадянській естраді в середині 20-х років, хоч окремі його елементи зароджувались раніше.

Серед виконавців салонного репертуару були танцівники, які володіли технікою класичного танцю і підтримки. Деякі з них, як, наприклад, артисти Одеського оперного театру Віра Манжелей та Борис Серов, виконували різні варіанти танго і класичні дуети, поєднуючи вишукану томність манери з виконанням досить складних підтримок.

(З бесіди з П. П. Вірським (осінь 1967 р.)).

Ще більш ускладненими стали прийоми підтримок в номерах однієї з самих популярних танцювальних пар естради 20-х років Лідії Івер і Аркадія Нельсона. Обоє вони уродженці Києва. Нельсон займався в приватній танцювальній студії З. Г. Ланге та В. С. Лянче, яка була відкрита в Києві у 1919 р. Бажаючі виступати приходили в студію з конкретними вимогами: «Я хочу станцювати такий-то номер». Особливо часто просили показати «Джипсі» («Італійського убогого») – коронний номер Михайла Мордкіна, який давав можливість виконавцю блиснути мелодраматичними прийомами гри.

Ланге знав багато різноманітних номерів і вмів пристосовувати їх до можливостей учнів. Вечорами в студії проводились платні танцювальні вечори-бали, де можна було продемонструвати свої досягнення і, так сказати, проходити виробничу практику.

Лідія Івер, як і багато інших, починала танцювати самоучкою. На естраді у неї був образ і манери жінки-вампи: руде волосся, подовжений розріз зелених очей, холодність по відношенню до партнера, деяка відчуженість і загадкова поведінка. В дуеті Івер і Нельсона цікавим було зовнішнє, контрастне співставлення маленької тендітної жінки і кремезного чоловіка, що є завжди вирашним на сцені. Вони були, що називається «стильною парою», яка виражала у танці стриману, «благородну» пристрась.

Динамічна частина їх танцю була насичена складними підтримками, прийомами нижнього вертіння: Нельсон обертав партнерку з великою швидкістю паралельно підлозі, тримаючи її за щиколотки. Іноді застосовували різноманітні трюкові пристосування: наприклад, високу площадку з якої Івер летіла на «рибку» до партнера.

Всі номери Івер та Нельсона були ефектні. Трюки являлись самоцінним елементом і виділялись паузами. Артисти чудово «подавали» свою зовнішність (у Івер були напрочуд красиві ноги) і свою майстерність. Танцювали під різні танцювальні шлягери тих років.

Івер і Нельсон були характерним явищем естради 20-х років, а з точки зору жанру представляли собою перехідну стадію від салонного дуету (з типовою для нього естетикою) до танцювально-акробатичного.

У післяреволюційні роки на петроградській естраді активно виступали й танцівники Петроградського театру опери та балету (ГАТОБа). Особливою популярністю користувались номери О. Мунгалової та П. Гусева, які перевернули всі уявлення про канонічну форму класичного балету. Одягнуті в однакові короткі хітони з однаковими шапочками-перуками, що імітували коротку стрижку, вони були схожі на двох підлітків. Замість галантної кавалерственності чоловіка, сором'язливого кокетства дами, вишуканої заокругленості поз, у розвитку танцю, переважно у темпі *moderato*, в дуетах цієї пари (вони завжди вибирали музичний супровід сильного емоційного накалу) енергійна простота манер складала враження спортивного змагання, приголомшуючи глядача складністю підтримок, неперевершеним майстром яких був Петро Гусєв.



*«Акробатичний етюд». Л. Івер і А. Нельсон. Постановка К. Голейзовського.*



*'Вальс'. О. Люком і Б. Шавров*

У ті ж роки, на петроградській естраді, отримала популярність і інша пара танцівників, більш старшого покоління – Олена Люком та Борис Шавров. Оновлюючи мову класичного танцю, вони робили його більш простим по формі та більш насиченим «буйною радістю буття». Люком культивувала стрімкі темпи, сміливі стрибки в руки партнера, патетичні польоти... Так зародився новий тип дуету – дует рівних чоловіка та жінки, що славлять любов, щастя та життя.

Створений Люком та Шавровим тип бравурного класичного дуету, а також відверта спортивність номерів Мунгалової та Гусєва, привнесли в естрадний класичний танець і темп, і дух сучасності.

Як вже говорилося, у середині 20-х р., акробатику стали широко застосовувати на драматичній і балетній сцені, а на естраді майже ні один танцювальний номер не обходився без шпагатів, богенів, колес, складних підтримок і т. п. Таке нагромадження трюків, часом виконувалось без будь-якого урахування теми, стилю і жанру номеру, що позбавляло його перш за все осмисленості і сприяло виникненню штампа.

«Справді, — писав Фореггер, — сучасні «акробатичні» танці будуються вже по твердому шаблону. Яка рання старість! Рецепт надзвичайно простий: партнери відпрацьовують кілька акробатичних трюків з підтримками, кидками, вижимками і т. д., потім, узявши музику, з'єднують самими безглуздими і невибагливими па «для перепочинку». І нарешті, костюм у стилі «загниваючої Європи» - і танець готовий».

Протестуючи проти такої «старанності не по розуму», яка зменшує значення акробатики у розвитку танцювальної мови, Фореггер далі дає їй блискуче визначення, називаючи «курсивом і знаком оклику руху». Цілком можливо, що це визначення народилося у Фореггера під враженням творчості найбільш видатних естрадних танцюристів 20-х років - Марії Іванівни Понни (нар. 1904) та Олександра Івановича Каверзіна (нар. 1898).

Більшість великих майстрів естрадного танцю переважно працювали в сатиричному плані. Своєрідність творчості Понни і Каверзіна в тому, що вони затверджували естетичний ідеал часу.

Кожна епоха народжує свій еталон людської краси. Зовнішній вигляд Понни і Каверзіна багато в чому відповідав уявленню про прекрасне, народжене революцією: аскетична графічність ліній підкреслювалася суворою манерою їх виконання (без присмаку еротики і солодких усмішок «на публіку», властивих багатьом тодішнім естрадним парам) та простотою костюмів (невеликі пов'язки на стегнах і грудях), не заважали сприйняттю «музичної пластики» їхніх тіл.

Рухи і пози Понни і Каверзіна викликали асоціації зі скульптурою: по суті, манера їх танцю являла собою ланцюг завершених у своїй гармонійності і дивовижних по складності акробатичних поз. І все ж цей дует з повним правом міг називатися танцювальним. Постановки Каверзіна (а він майже завжди був і автором їх репертуару) відрізнялися особливим внутрішнім ритмом, плавними та м'якими переходами від одного руху до іншого, узгодженістю із змістом музичного твору, а головне, вони блискуче

виявляли переваги обох виконавців, і в першу чергу дивовижну відповідність їх фігур: майже одного зросту, майже повторюють один одного по силуету, лише у Понни він більш стрункий, від чого кожний їх рух сприймався, як подвійний пластичний акорд, що звучить в унісон. Більше того, Марія Понна являла собою виняткове явище, «в деякому роді анатомічне диво». Жінка звичайної тілобудови ніяким тренуванням не змогла б домогтися того, що робила ця танцівниця, стверджував критик В.Івінг: «Понна вигинається, згортається, скручується, розтягується. Вона злітає на руки кавалера, обмотується навколо його шиї як жива горжетка, перекидається, падає на підлогу в сміливій позі, піднімає ногу під таким жахливим кутом, що так і здається, ніби голівка стегнової кістки ось-ось вискочить із суглобу, а зв'язки не витримають напруги... Але, все це, водночас, облагороджено справжньою пластичністю, великим почуттям пози, з яких чи не кожна могла б бути відтворена скульптурою».

М. Понна не отримала жодної танцювальної освіти, вона займалася спортивним плаванням. Її виняткові природні дані розвинулися в процесі роботи над сценічним репертуаром.

Свій перший номер вони назвали просто «Спортивний танець». Поставлений на музику М.Блантера, він являв собою поєднання феноменальних акробатичних трюків. Каверзін виносив Понну, що стоїть у нього на руках на «містку». Причому у неї майже не були зігнуті коліна. Здавалося, вона складена тому вдвічі. Її права нога повільно піднімалася і завмирала перпендикулярно вгору... Потім вона вставала до нього на плечі і, захопивши лівою рукою носок правої ноги, витягувала її вгору, утворюючи своїм тілом кільце, яке замикалося у неї над головою. А потім Каверзін ловив її на «ластівку», і її ноги піднімалися майже зовсім як загнутий пташиний хвіст... А то раптом зверху вона летіла в шпагат і в силу інерції далеко прослизала по підлозі.

Все це виконувалося легко, невимушено, як би демонструючи необмежені можливості людського тіла. Вони показали свій номер А.Р.Кугелю, керівнику театру «Криве дзеркало», який оцінив їх мистецтво і дав їм дебют. Успіх і популярність були завойовані відразу, і відразу ж почалася напружена робота щодо подальшого оволодіння майстерністю і створення власного репертуару.

Широка освіченість Каверзіна, його здібність до малювання, музикальність і постановочні дані представляли собою рідкісне поєднання,

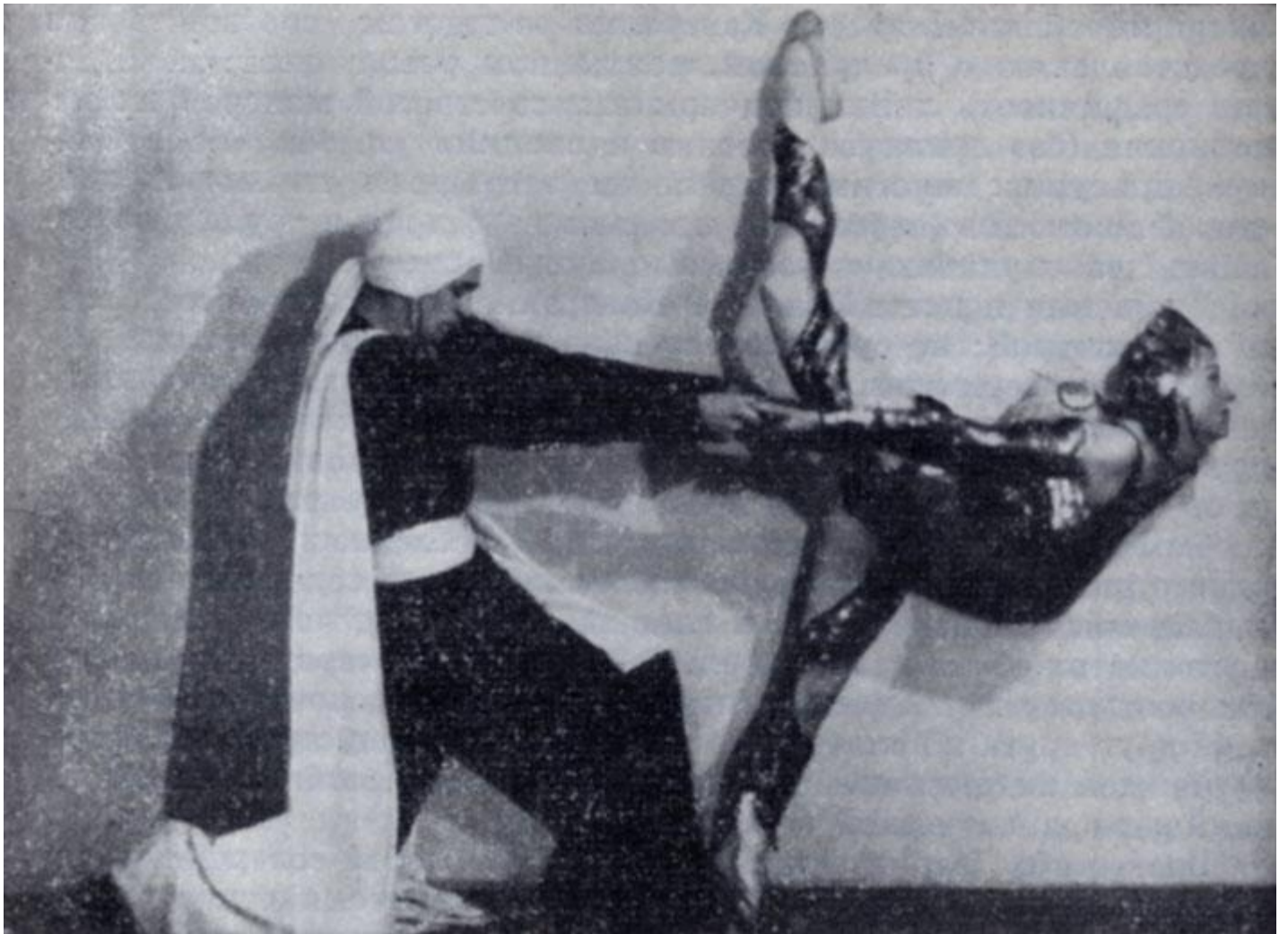
ідеальне для естрадного артиста. В той час, вони повинні були все робити самі — придумувати номери, ставити їх на свій страх і ризик, шити костюми, і лише у випадку удачі могли розраховувати на ангажування естрадними адміністраторами.

Перша значна робота Понни і Каверзіна - сюїта танців на музику Скрябіна. Вони звернулися до тих творів композитора, які були пронизані героїкою і асоціювалися з революційною тематикою. У сюїту увійшли «Друга поема», «Етюд для лівої руки», «Квазивальс», два прелюда, в тому числі чотирнадцятий (бравурний).

Вони були поставлені Каверзіним з використанням позицій класичного танцю і пластичних рухів, наведених, за його висловом, - «в скрябинський емоційний ключ» (з бесіди з А. В. Каверзінін (20 квітня 1966 р.).).

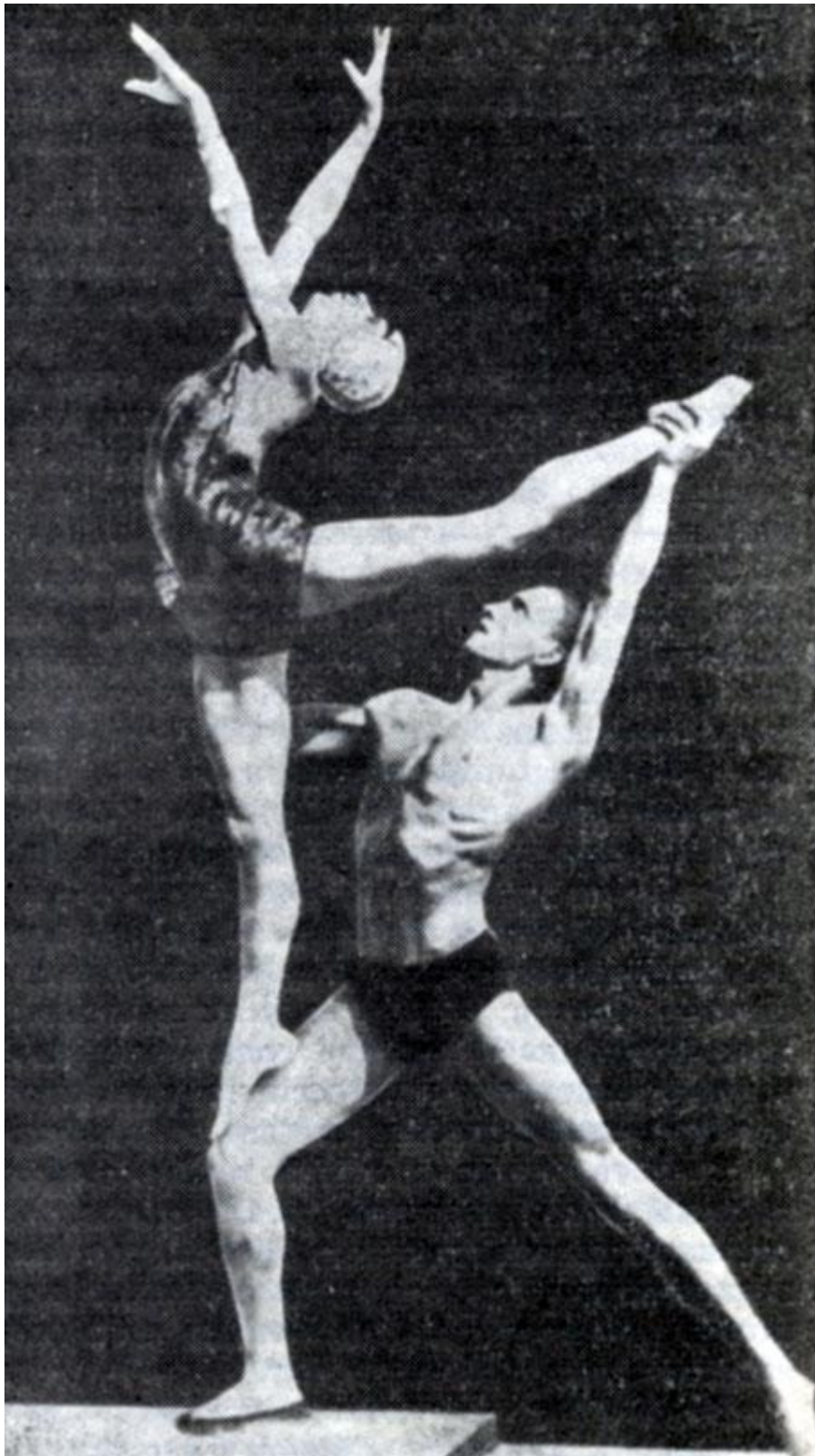
Відмовившись від надмірного захоплення акробатичними прийомами, якими вони вражали публіку у своєму «Спортивному танці», Каверзін в «Скрябініані» вдавався до них лише тоді, коли було необхідно виділити емоційні кульмінації — створити так званий «знак оклику руху».





*'Жар-птиця'. М. Понна і А. Каверзін*

Для першого періоду творчості Понни і Каверзіна характерним є відсутність конкретного змісту номерів. Однак у них завжди вимальовувався певний образ, що виникав з логічного розвитку пластичних тем.



*«Скрябініана» М.Понна і А. Каверзін*

Понна і Каверзін, створили нову естетику танцю і ввели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцюристами і балетмейстерами. Зокрема Ф. Лопухов в балеті "Крижана діва" (1927) використав деякі акробатичні прийоми Понни і Каверзіна. Пізніше їхній дует відійшов на другий план, ставши вривень з іншими танцюристами. Але

честь створення жанру танцювально-акробатичного дуету належить їм. За визначенням Сергія Образцова, естрада відноситься до такого виду мистецтва, де «талант виконавця кристалізується і його ім'я стає назвою неповторного жанру» (Образцов С. Не може бути інакше. – «Рад. мистецтво», 1945, 4 січ.).

Про сюжетне обґрунтування акробатичних прийомів думало чимало виконавців дуетно-акробатичного танцю. Так, була знайдена романтична тема поєдинку людини з хижим звіром. Зав'язаний у ній конфлікт створював драматургію номеру, надавав йому героїчного забарвлення. А танцювальне відтворення пластики тварин давало простір для демонстрації акробатичних прийомів і виявлення фізичних даних виконавиць.

Першим і найкращим номером такого плану, що з'явився на естраді, була «Змія», лєнінградців Валєнтини Петрівни Сергєєвої (1903-1985) і Олєксандра Васильовича Таскіна (1908 - 1978).

Доля звєла їх у 1-му фізкультурному театрі ЛСФК (Лєнінградського союзу фізичної культури), яким керував М. Д. Углич. Цей театр був організований в час найбільшого захоплення діячів хореографії прийомами фізкультури. Майже всі балетмейстєри країни вводили тоді у свої постановки гімнастичні і спортивні рухи. У Москві цікаво використав фізкультуру А. Мєссєрєр. Він відмінно володів багатьма видами спорту. В колективі «Драмбалет» він створив кілька фізкультурних сюїт, а для себе - дотєпний танєць «Футболіст».

Фізкультурна тематика проникла з естради і в академічні театри. У 1930 році у Великому театрі Л. Лащилін і І.Моїсєєв поставили балет В. Оранського «Футболіст», а в Лєнінградському ГАТОБі В. Вайнонен і Л. Якобсон - перший балет Д. Шостаковича «Золотий вік». Його колективним героєм була футбольна команда, а весь другий акт представляв собою фізкультурний дивертисмент. Однак досвід цих постановок довів, що, використовуючи фізкультурні прийоми, можна показати лише зовнішні ознаки дійсності, але не можна передати сутність явищ, не кажучи вже про те, що одними лише фізкультурними рухами неможливо відтворити характер сучасного героя. Надія, що фізкультура може стати головним засобом оновлення хореографії, пройшла досить скоро. Був закритий і фізкультурний театр. Але його досвід став у нагоді в подальшому Інституту фізичної культури імені Лєсгафта. Крім того, елементи фізкультури все-таки увійшли в арсенал нових виразних засобів, які збагатили хореографію.

Недовго пропрацювавши у фізкультурному театрі, Сергєєва і Таскін почали разом виступати на естраді. Як і всі найбільш видатні виконавці дуетно-акробатичного танцю, вони мали вдале поєднання фізичних даних. З атлетичними пропорціями Таскіна гармоніювала невелика, з міцною мускулатурою фігурка Сергєєвої, що справляла враження і жіночності і сили. Це поєднання чоловічої і жіночої сили надавало особливу переконливість тематичним дуетам боротьби, не випадково їх називали живими ілюстраціями до улюблених пригодницьких книг Жюль Верна.

Танець «Змія» був поставлений на музику композитора С.Фройденберга, який стилізував індійські мелодії. Початок номеру вражав своєю несподіванкою. З глибини сцени прямо на публіку виходив кремезний, оголений до пояса індус, легко несучи над головою невеликий, але щільно набитий мішок. Він без жодної напруги опускав мішок на землю, злегка відступав у бік — і раптом... мішок починав рухатися, і з нього виповзала змія.



*«Змія». В.Сергєєва і А. Таскін*



*«Змія». В.Сергєєва і А. Таскін*

Фігура Сергєєвої, затагнута в блискучу зелену сітку, передавала і мало помітне коливання новонародженої змії, і її пружне ковзання по землі, і страхітливую зібраність перед нападом на людину. Пластичним лейтмотивом танцю було вигнуте кільцеподібне положення тіла танцівниці. Зі стійки вона переходила на міст, знову на стійку і міст. Потім, тримаючись руками за пальці ніг, утворювала замкнуте кільце. У такому положенні Таскін розгойдував її і піднімав на витягнуті руки вгору. Моментами справді здавалося, що в його руках в'ються тугі кільця зміїного тіла.

При всій ілюстративності танцю він не був натуралістичним. Пози виконавців були настільки гармонійні і підпорядковані єдиному ритму, що номер вражав в першу чергу художньою виразністю, а не чисто копіюючими трюковими елементами. Танцюристам вдавалося передати і деякі риси характерів. У індусі Таскіна відчувалася спокійна владність. В змії Сергєєвої — підступність і разом з тим лінива мудрість, яка диктує необхідність підпорядковуватись сильнішому..

Номерам Сергєєвої та Таскіна були притаманні і оригінальність і високий професіоналізм, що робило їх творчість неповторною, незважаючи на те, що знайдена ними тема романтичного поєдинку людини і тварини була підхоплена іншими.

До створення сюжетно обґрунтованих танців прийшла ще одна відома акробатична пара - Анна Миколаївна Мозгова (1910) і Едуард Юхимович Тараховський (1912) — танцюристи, що мали дивовижну схожість фігур. Обидва — широкоплечі і витончені. Він - наділений атлетичною силою, вона — еластичністю зв'язок. Їх дует, сформований під впливом творчості Понни і Каверзіна, вперше постав перед публікою влітку 1935 р.



*«Акробатичний етюд». А. Мозгова та Е. Тараховський*

Мозгова та Тараховській виступали майже оголені (в плавках, вона в маленькому ліфчику), зачаровуючи красою ліній в адажіо, а в алегро — стрімким темпом підтримок, переважно комбінованих вертушок (обльотів дами навколо партнера на різних рівнях від підлоги: навколо його шиї, грудей, навскіс через плече, навколо стегон і т.д.). Кульмінаційним моментом номеру був виворотний шпагат, який так і увійшов в словник акробатичних термінів, як «шпагат Мозгової». Тараховській витискав її у вертикальному положенні, тримаючи обома руками за ліву ногу (під коліном і за щиколотку). Нагорі Мозгова утворювала колечко (змикаючи над головою вільну ногу з рукою). Потім, поступово випрямляючи цю ногу (продовжуючи притримувати її за щиколотку), вона робила вертикальний шпагат. З цього моменту Тараховський починав переводити її тіло в горизонтальне положення, опускаючи корпусом вперед до тих пір, поки пряма лінія гранично витягнутих ніг не ставала паралельною підлозі (над вигнутим дугою корпусом). Тобто тіло танцівниці утворювало в повітрі дзеркальне відображення звичайного шпагату — поза, до того небачена, вражала своєю неймовірністю. Якщо б фігура Мозгової не була настільки гармонійною, ця поза складала б не естетичне враження (як це часто траплялося у її послідовниць). Зрозуміло, для стилістики глієровського «Романсу» цей парад акробатичної віртуозності був не органічний. В даному випадку музика не виражалася в рухах танцю, а лише супроводжувала їх, як це зазвичай і буває в виступах циркових акробатичних пар. Однак, невірно було б відносити номер Мозгової і Тараховського до жанру циркової акробатики, хоча деякі паралелі тут напрошувалися.

Танцювальність номера посилювалася пластичністю виконавців, їх здатністю наповнювати свої рухи емоціями. Балетмейстер зумів узгодити ці рухи з темпоритмом, а найбільш ефектні підтримки з музичними кульмінаціями п'єси. Номер Мозгової і Тараховського був сплавом фізкультури і танцю, який вважався в той час найсучаснішою мовою хореографії.

Однак Мозгова та Тараховській не захотіли залишатися в стороні від загального прагнення танцювальної естради до конкретної сюжетності. Вони пробували свої сили і в пародійному жанрі, і у втіленні образів літературних творів. Балетмейстер Великого театру Леонід Жуков поставив їм дует Демона і Тамари на музику «Елегії» Рахманінова. Складність цього номера полягала не в акробатичній віртуозності, а в чисто акторських завданнях, з якими

артисти справлялися менш успішно. І все ж таки, дует справляв приємне враження красою пластики, оформленням та костюмами.

Паралельно з пошуками тематичного обґрунтування акробатичного танцю робилися спроби його розвитку в чистому вигляді, за рахунок технічного ускладнення акробатичних підтримок. Найпростіше було цього досягти, збільшивши кількість виконавців. Можливо, учасники «тріо» не відкривали нових сторінок естрадного мистецтва, проте ж вони створювали відмінні номери, і за задумом, і за оригінальністю прийомів, і за рівнем виконання. Вони розвивали традиції Л.Івер і А.Нельсона — майстрів акробатичного танцю, салонної форми.

В цілому ж процес стирання граней між дуетно-акробатичним жанром і сюжетно-танцювальною мініатюрою привів в кінці 30-х років до деякого звуження жанрового діапазону естрадного танцю, в результаті чого, траплялися прикрі випадки, де нехтували основним законом естрадного мистецтва — неодмінною відповідністю характеру номера характеру акторського дарування.