

УДК 796.012.35

## ВЗАЄМОДІЯ ЯК ФЕНОМЕН ТРАНСФОРМАЦІЇ СПОРТУ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

### Шалана

#### Світлана Віталіївна

здобувач НАКККиМ, майстер спорту, доцент кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ, Україна, Київ

### Шалана

#### Светлана Витальевна

соискатель НАКККиМ, мастер спорта, доцент кафедры хореографии Института современного искусства НАКККиМ, Украина, Киев

### Svitlana Shalapa

external PhD student in Academy of Managerial Staff in Culture and Arts, master of sports, Associate Professor of the Department of Choreography of Contemporary Art Institute of Academy of Managerial Staff in Culture and Arts

**Анотація:** У статті проаналізовано категорію взаємодії у наукових працях філософів, правознавців, фахівців ІТ-технологій, психологів, педагогів, соціологів, культурологів та мистецтвознавців. Досліджено взаємодію як феномен трансформації спорту та хореографічного мистецтва в історичному контексті, що обумовило виникнення інноваційного виду культурної діяльності людства. У статті розглянуто паралельність існування спорту та хореографічного мистецтва, які мають глибоко історичне коріння й взаємовплив один на одного. З огляду на особисті внутрішньогалузеві особливості, процес багаторівневої взаємодії спорту та хореографії має як спільні, так і окремі досягнення. Франсуа Дельсарт, Жорж Демени, Еміль Жак Далькроз, Рудольф Лабан — це плеяда діячів нової культури руху, дослідження яких заклали фундамент новітніх технік руху: гармонійної гімнастики, ритміки, танцю. Це стало приводом до виникнення як нового виду спорту — художньої гімнастики, так і нового виду хореографії — *modern*. Хореографічне мистецтво оперує багатим арсеналом спортивних прийомів та елементів, у користі яких танцівники встигли переконатися. Вправи спортивного типу розвивають м'язи, удосконалюючи тіло, вони роблять його більш елегантним та музичним. Тому зрозуміло, що хореографія й спорт взаємно впливають один на одного, зумовлюючи художньо-творчі відкриття у пластичному мистецтві.

**Ключові слова:** Взаємодія, взаємовплив, трансформаційні процеси, детермінізм, пластичне мистецтво, інновація, спорт, хореографія.

**Актуальність.** Початок ХХ століття визначився пошуком нових форм в усіх видах мистецтва. У пластичному мистецтві також йшов пошук новаторських засобів. Так взаємодія спорту та хореографії стала джерелом подальшого розвитку мистецтва танцю, зумовивши інноваційні відкриття на базі багаторівневості проникнення культур від методики та лексики рухів до засобів драматургії. З огляду на це у статті розглянуто певний період розвитку культури, наведено ряд історичних умов, що визначають парадигму наукового дослідження філософської категорії “взаємодія” в контексті взаємного впливу спорту та хореографії.

Необхідність поетапного дослідження взаємодії спорту та хореографічного мистецтва як феномену трансформаційних перебудов, вивчення закономірностей впливу на цей процес, визначили актуальність дослідження статті.

**Метою статті є,** по-перше, визначення поняття “взаємодія” за науковими доробками провідних фахівців, по-друге, дослідження історичних тенденцій формування аспектів взаємодії хореографії та спорту як феномену трансформації мистецтва.

Основний зміст. Науковий аналіз поняття “взаємодія” насамперед передбачає визначення самого терміну, який є широко загальним, що охоплює увесь спектр діяльності людини й дієвості процесів. Насамперед термін “взаємодія” — лінгвістичне поєднання, що позначає взаємну дію як в прямому, так і зворотному значенні з неодмінним дієвим взаємовпливом.

Сучасне словникове джерело тлумачень подає визначення поняття “взаємодія”, як взаємний зв’язок між предметами в дії, а також погоджену дію між ким-небудь [3, 85].

У ракурсі фізичних явищ український тлумачний словник подає взаємодію, як взаємний вплив тіл чи частинок, який зумовлює зміну стану їхнього руху [10].

Філософська категорія взаємодії, за енциклопедичним словником, відображає процеси впливу різних об’єктів один на одного, їх взаємну обумовленість, зміну стану, взаємоперехід, а також породження одним об’єктом іншого. Взаємодія являє собою вид безпосередніх або опосередкованих, зовнішніх або внутрішніх відносин, зв’язків. Властивості об’єкта можуть проявитися й бути пізнані тільки у взаємодії з іншими об’єктами [11].

Взаємодія є початковою, вихідною та родовою категорією філософії. Це своєрідний феномен зв’язку, впливу, переходу, розвитку різних об’єктів під впливом взаємної дії один на одного та на інші об’єкти. Світова взаємообумовленість і взаємопов’язаність дає змогу розуміння природи явищ різного плану. Взаємодія визначає дію один на одного хоча б двох об’єктів і в то й же час кожен з них знаходиться у взаємній дії з іншими [11].

Взаємодія — це поняття, що знаходиться в глибокому зв’язку з визначенням структури й виступає, як інтегруючий фактор, за допомогою якого відбувається об’єднання частин у певну цілісність. Взаємодія носить об’єктивний і універсальний характер у силу універсальності взаємодії, здійснюється взаємний зв’язок усіх структурних рівнів буття, матеріальної єдності світу. Взаємодія обумовлює розвиток об’єктів. Саме взаємодія протилежностей, протиріч є найглибшим джерелом, основою й кінцевою причиною виникнення, саморуху й розвитку об’єктів. Кожна форма руху матерії має свою свої основні та певні типи взаємодії структурних елементів [11].

Сутність категорії “взаємодія” розкривається

науковими доробками фахівців з філософії, правознавства, психології, соціології, культурології, педагогіки тощо. Філософська категорія як основа надає можливість суспільним наукам теоретично обґрунтовувати дійсність, відштовхуючись від базисного поняття “взаємодія”. Дослідження та розробки даної категорії висвітлені у наукових працях філософів М. Ю. Казарінова, В. М. Сагатовського; філософа та логіка Тадеуша Котарбинського; правознавців О. М. Ярмака, С. П. Черних, А. М. Подоляки, В. К. Колпакова, Д. Г. Заброди, О. О. Кваши; лікаря Н. М. Амосова; фахівців ІТ-технологій С. І. Довгаля, Б. Ю. Литвинова, А. І. Сбітнева; психологів та педагогів С. В. Хребина, А. А. Брудного, А. А. Бодалева, Л. П. Буєва, М. С. Кагана, Я. Л. Коломінського, І. Б. Котової, Е. С. Кузьміної, О. М. Леонтьєва, А. В. Петровського, В. А. Петровського, Е. Н. Шиянова, Г. М. Андрєєвої; соціологів Ервінга Гофмана, С. І. Довгаля, Б. Ю. Литвинова, А. І. Сбітнева; культурологів та мистецтвознавців С. Д. Безклубенка, В. В. Демещенко.

Кожна наукова галузь доводить різноплановість прояву “взаємодії”, але все це є доповненням одного цілого, що є спектром життєдіяльності світу. Це те, що інтегрує в єдине ціле, упорядковуючи, узгоджуючи й об’єднуючи структури і функції у Всесвіті. Відносно загального існування світу взаємодія є найбільш загальною закономірністю [5, 50].

Взаємодія як філософська категорія-принцип розглядається у широкому розумінні, що відображає процеси впливу різних об’єктів один на одного, їх взаємну обумовленість, зміни стану, а також породження одного об’єкта іншим [17, 31–32], та у вузькому розумінні — взаємозалежна, погоджена діяльність різних суб’єктів [14, 83–84].

Закономірність існування світу є результатом і виявом універсальної взаємодії усіх предметів та явищ і виражає внутрішню структурну єдність усіх елементів та властивостей у кожній цілісній системі, а також нескінченно різні зв’язки та відносини самої системи з іншими, оточуючими її, системами чи явищами [5, 50].

У фізичному аспекті Всесвіту взаємодія відбувається між складними й нескладними системами, їх частками крізь поля, тіло... Але є й інший аспект — інформаційний. Особливо наочно останній проявляється при взаємодії складних систем, коли вони діють одна на одну дистанційно, тобто не фізично, але все ж таки отримують інформаційний

вплив від фізичної дії протилежного, зчитуючи його. Можна сказати, що у цих випадках діє інформація, виділена з фізичної дії... Проте виділити цю інформацію із діяння може тільки складна система, здатна відобразити її у власній структурі у вигляді моделі [1, 15–16].

Категорія взаємодії є фундаментальною, ключовою для глибокого та конструктивного розуміння інших категорій, таких як “рух”, “причина”, “зв’язок”, “вплив”, “дія” тощо. Категорії “причина” й “дія” логічно відтворюють один з моментів руху й взаємодії речей на сутнісному рівні. Причина, переходячи в дію, відроджується в ній, і, навпаки. У цьому взаємному обумовленні причина й дія зливаються у взаємодію; однонаправлена детермінація переходить у симетричну, взаємну детермінацію. Відповідно, речі виступають одночасно як активні та пасивні, діють зовні й як такі, що відчують дію на собі, як рушійні та приведені в рух (але в різних взаємозв’язках). Причинність виступає як взаємна причинність, взаємодія, як виявлення саморуху матерії. Тому слід погодитись із вченими у тому, що пізнання причинності веде до розкриття сутнісного аспекту взаємодії, яка є двостороннім або навіть багатостороннім процесом, який має взаємний характер [4, 32].

Необхідно зазначити, що взаємодія тісно пов’язана з детермінізмом — філософським принципом, що стверджує об’єктивну закономірність і причинну зумовленість усіх явищ природи й суспільства [9, 163]. Детермінізм є основою складної системи, яка характеризується необхідністю чи випадковістю об’єднуючих моментів і явищ дійсності, можливості та вірогідності змін у світі, причинних і неперчинних факторів таких змін, закономірному чи довільному характері взаємозалежностей і взаємодій [4, 30]. Детермінізм уособлює результативний бік взаємодії, яка також забезпечує взаємозв’язок речей і явищ. Філософи спеціально звертають увагу на те, що детермінізм не повинен ототожнюватися зі взаємозв’язком, хоча й спирається на нього. Він представляє активну сторону взаємозв’язку, а саме взаємодію, причому не всяка взаємодія є детермінізмом. Детермінізм включає лише направлені форми взаємодії. У філософській літературі категорії детермінації й взаємодії, як правило, перша розглядається, як аспект ознаки другої. Будь-який об’єктивно існуючий зв’язок і детермінація не можуть бути реалізовані без взаємодії [4, 32].

У культурологічному аспекті поняття “взаємодія” — процес, що перебігає між елементами принаймні двох взаємозв’язаних систем. Це поняття значно ширше за своїм змістом, воно “охоплює” стосунки, пов’язані не лише з мирним, добровільним взаємопроникненням та взаємовпливом, але й протистоянням, відштовхуванням та боротьбою за одностороннє проникнення й односторонній вплив однієї культури на іншу аж до насильницького насадження, нав’язування [2, 30]. Тому два суб’єкти взаємодіють, якщо хоча б один із них допомагає або перешкоджає іншому [6, 118]. Варіативність такої взаємодії різноманітна й має різні наслідки взаємної дії сторін.

У сучасній психології категорія “взаємодія” розглядається як самостійна категорія, і як інтерактивна сторона спілкування, і як варіант діяльності індивіда, і як вид людської активності в цілому. Взаємодія — це феномен зв’язку, впливу, переходу, розвитку різних об’єктів під впливом взаємної дії один на одного, на інші об’єкти. Взаємодія □ початкова, вихідна, ортодоксально-родова категорія. Будь-яке явище, об’єкт, стан можливо зрозуміти (пізнати) тільки в зв’язку й відносно інших, бо все у світі взаємопов’язане й взаємообумовлене [12, 155].

В умовах взаємодії завжди є активність обох сторін, хоча міра її прояву може бути досить різною. Ця активність може бути ініціативною або реактивною в плані агента дії або, точніше, його суб’єкта, якщо відбувається дія. Особливо суттєва суб’єктність при соціальній взаємодії людей. З ініціальної позиції активність може бути перетворюючою або зберігаючою; вона може бути творчою, розвиваючою або руйнуючою. З реактивної позиції, з позиції того, на кого вона впливає, може бути виділена активність прийняття або неприйняття, організації відповідного впливу, протистояння небажаному впливу або участі в спільній дії [12, 155–156].

У психології всілякі види взаємодії поділяються на два протилежні види: кооперацію (співробітництво) й конкуренцію (конфлікт). Кооперація є взаємодія, що сприяє організації спільної діяльності, досягнення спільної мети. Конфлікт — це зіткнення протилежно спрямованих цілей, інтересів, позицій, поглядів суб’єктів взаємодії [12, 158].

Активність є основною характеристикою взаємодіючих сторін у процесі будь-якої взаємодії живої матерії. Чим складніша її організація, тим різноманітніші форми цієї активності. У людини,

що представляє собою вищу форму розвитку живої матерії в умовах Землі, активність проявляється на всіх організаційних рівнях. Це, по-перше, інтелектуальна активність (висування гіпотез, формування стратегій, прийом, обробка й оцінка інформації, що надходить у каналах прямого й зворотного зв'язку тощо, що особливо яскраво продемонстровано в спілкуванні). По-друге, — це моторно-ефекторна активність людини, що виявляється в процесі сприйняття при побудові моделі, що впливає на об'єкт (процесу, явища). По-третє, — це загальна активність, що виявляється у всьому різноманітті її (вербальних, невербальних) поведінкових і діяльних форм. У силу того, що активність характеризує обидві сторони взаємодії, вони мають якість суб'єктності [12, 159–560].

Взаємодія є основою й умовою встановлення найрізноманітніших зв'язків між об'єктами, включаючи причинно-наслідкові, каузальні. Це є основою будь-якої системи, яка завжди передбачає зв'язок її елементів та компонентів.

Якщо під вихованням розуміти соціальну спадщина цінностей, передачу від одного покоління іншому морального досвіду, то взаємодія має бути суб'єкт-суб'єктною, заснованою на духовному спілкуванні взаємодіючих [12, 158].

Педагогічна взаємодія не тільки двосторонній, взаємоспрямований процес, у якому здійснюється обмін діями, операціями і їх вербальними й невербальними сигналами між учасниками діяльності, це й обмін установок, емоційних станів, смислів, цінностей, тобто усього того, що впливає на внутрішній світ людини [12, 160].

Усі наведені визначення підтверджують, що взаємодія — це, насамперед, активний процес, не завжди рівно узгоджений між діючими сторонами, хоча більш результативною є узгоджена взаємодія. Тим паче, якщо вона обумовлена метою, хоча мета може бути окремою для кожної сторони загальної дії. Взаємодія — це універсальне перебування світу загалом, у якому взаємодію можливо розглянути, як феномен трансформації мистецтв співіснування хореографії та спорту.

Початок ХХ сторіччя підвищує цікавість до нових галузей знань, що виникли на межі природних і психологічних наук: біомеханіки, генетики, еволюції, психоаналізу. Це, своєю чергою, вплинуло на естетико-художню тенденції розвитку та становлення пластичного мистецтва, що спонукало до

пошуку новаторських засобів. Взаємодія спорту та хореографії стає джерелом подальшого розвитку мистецтва танцю, зумовивши інноваційні відкриття на базі багаторівневості взаємопроникнення від методики та лексики рухів до засобів драматургічного вирішення. Френсіс Бекон казав, що усі мистецтва могли б сприяти один одному взаємним змішуванням променів. Паралельність існування мистецтва танцю та фізичної культури має глибоко історичне коріння, тому взаємовплив їх один на одного закономірне явище. З огляду на внутрішньогалузеві умовності, процес багаторівневої взаємодії хореографії та спорту має як спільні, так і окремі досягнення.

Документальним фактом взаємодії хореографії та спорту став фільм 1924–1925 років “Шлях до сили й краси”, знятий режисерами Вільгельмом Прагером, Ніколасом Кауфманном [18]. Німий фільм німецького виробництва показує “шлях” від потворності людського тіла, що є наслідком сучасної урбанізації та індустріалізації суспільства, до сили й краси засобами мистецтва танцю й спорту, як найпоширеніших і провідних систем руху людства. У кінці ХІХ — на початку ХХ стріч нові школи й методи руху виникали на міжгалузевому стику: гімнастичні вправи Жака Далькроза; танцююча гімнастика Рудольфа Лабана (його номер “Живий ідол”); система виховання дітей та молоді Нейман-Нейроде, школа Анни Херманн, метод Бесс Менсдик тощо. Пошуки нової пластики руху торкнулись і мистецтва танцю: номер “Орхідея” Дусі Берізки, танцівниці школи Лабана у місті Гамбург; “Життя квітки” Нідді Імпрековен; “Біла троянда” Дженні Хассельквіст зі Стокгольму; пантоміма “В'язень” танцівника Баку Ісії з Японії; фінальна сцена танцювальної драми “Вихід” школи Мері Вігман [18].

Змінив погляди на фізичне виховання французький фізіолог Жорж Демені, який наблизив метод фізичного виховання до природних форм руху людського організму. Демені, як і російський анатом П. Ф. Лесгафт, не допускав розділення виховання людини на фізичне й розумове, стверджуючи, що природа людини єдина, а тому виховання у людини розуму, почуттів і тіла — нероздільне. Зусилля викладачів з різних спеціальностей мають бути поєднані, як і функції людського організму. Ідеї Демені набули широкого розповсюдження й практичного втілення. Найбільш відомим послідовником цих ідей став Жорж Ебер, що впровадив



природний метод фізичного виховання та розвитку здорового чоловіка в двадцятирічному віці, що був строго продуманим і чудово розробленим [16, 3–4]. У 1916 році виходить книга Ж. Ебера “Фізичне виховання за природним методом” французькою мовою, і вже у 1925 році у перекладі Фані Ріммер видання з’являється у Радянській Росії.

З’являється плеяда діячів нової культури руху: Франсуа Дельсарта, Жоржа Демені, Еміля Жак Далькроза, Рудольфа Лабана, — дослідження яких склали коріння гармонійної гімнастики, ритміки, танців. Їх ідеї збігаються в тому, що довільний, підказаний емоційним станом жест кращий за випадковий, бо він є відображенням внутрішнього душевного руху. Таким чином, наукова концепція закономірності зовнішнього прояву почуттів у поєднанні з природністю рухів людського тіла визначили побудову нового пластичного руху в пластичному мистецтві початку ХХ сторіччя. Системи Ж. Демені, Ф. Дельсарта, Ж. Далькроза, Р. Лабана і їх послідовників зробили значний вплив на виникнення й розвиток ритмо-пластичних шкіл “жіночої гімнастики” у дореволюційній Росії. У перші дні Радянської держави на заводах, фабриках, в учбових закладах почали створюватись групи жіночої гімнастики. Їх метою було зміцнення здоров’я, підвищення працездатності, розвиток фізичних якостей жінок.

Повернення до природності виховання в спорті, і в танці було ключовим моментом, що спонукало до взаємодії та, як наслідок, виникнення нових методик і технік руху, які мали науково-фізіологічне обґрунтування. Таким принципово сучасним танцювальним стилем, що ґрунтувався на естетичних засадах фізіології людського тіла, став стиль modern.

Піонерами нової форми танцю були представники Америки та Європи: Лої Фуллер, сестри Візенталь, Рут Сен-Дені, Тед Шоун, Айседора Дункан.

Усі новатори нової пластики руху кінця ХІХ — початку ХХ століття демонстрували альтернативу класичному балету. Лої Фуллер використовувала освітлення електрикою, вона була вдягнена в пишній одяг з довгими палицями в руках, що дозволяло їй демонструвати танець “метелика”, “вогоню”.

Три сестри Візенталь з Відня демонстрували новий стиль танцю, що відповідав духу вільної сучасної жінкитого часу. Постановка Грети Візенталь на музику Штрауса “Вино, жінки, пісня”, що було

ар-нуво (фр. art nouveau, досл. “нове мистецтво”) у Європі 1907 року.

У хореографії Рут Деніс відчувався вплив Сходу, релігійних і містичних танців. Разом з чоловіком Тедом Шоуном у 1915 році вони відкрили власну школу “Денішоун” в Америці, яка стала початком професійного становлення танцю modern. З цієї школи згодом вийшли такі відомі виконавці й хореографи, як Чарлз Вейдман, Доріс Хамфрі, Марта Грехем. Завдяки появі школи та творчим здобуткам Теда Шоуна в методиці й теорії виховання, танець modern поступово перетворився з експериментального напрямку в певну танцювальну систему зі своїми принципами та законами технічного виконання. Саме в “Денішоун” народився американський експресіонізм у танці, що об’єднав творчість багатьох хореографів і виконавців. Це був перший, найбільш серйозний напрям, який багато в чому спирався на теорію Зигмунда Фрейда. До середини 30-х років ідеї танцю modern розвивалися паралельно і в США, і в Західній Європі (передусім у Німеччині) [7, 5].

Першість ритмопластичних танців належить Айседорі Дункан, що запозичила грецьку пластику, вивчала вправи різних гімнастичних систем, спираючись на принцип загальнодоступності танцювального мистецтва. Уперше вона приїхала до Росії в кінці 1904 р., удруге в січні 1913 року на гастролі з ученицями своєї Берлінської школи. Новаторство-Дунканівського мистецтва танцю базувалося на трьох моментах: звернення до серйозної музики, реформа танцювального костюму та докорінна реформа пластичного образу [15, 36].

Заклики А. Дункан дати “красу, свободу й силу дітям!” були співзвучні ідеям “мусичеського виховання” (виховання мистецтвом) молодої революційної держави. У 1921 році нарком освіти Луначарський офіційно підтримав прохання Дункан про відкриття в Москві танцювальної школи під її особистим керівництвом.

Під впливом теорій Дункан про гармонійне виховання людини, під чарівливістю її мистецтва з’явилося чимало прихильників і послідовників “босоніжок” і “пластичок”, що заснували власні студії вільного, або пластичного, танцю. “Босоніжками” називали послідовниць мистецтва танцю А. Дункан, яка першою танцювала на сцені босоніж. “Пластичками” вважали танцівниць, які займалися в приватних студіях пластич-

ного танцю. Велика кількість танцювальних студій виникає в Києві, Одесі, Харкові, Ялті, Тифлісі й Петрограді [15, 39].

У Москві 1910–1920-х рр. бурхливо розвивалися класи пластики Елли Рабенек і Франчески Беати, Лідії Редеги, студії Інни Чернецької, Людмили Алексєєвої, Віри Майї, Лева Лукіна, Миколи Форреггера; у Петербурзі — студії Стефаніди Рудневої, Клавдії Ісаченко, Зінаїди Вербової та інших.

Елла (Олена) Кніппер-Рабенекі у 1910 р. відкрила Московські класи пластики. Її школа гастролює Європою: Лондон і Париж (1911), Мюнхен, Берлін, Нюрнберг, Будапешт (1912). Для закордонних гастролей у мюзик-холах на афішах Рабенек взяла псевдонім — Елен Тельс (скорочено від Бартельс). З 1912 р. гастролі студії мали назву “Tanz Idyllen” Ellen Tells. Разом зі своїми ученицями Е. Рабенек 1919 р. емігрувала до Відня, де 1920 р. відкрила школу, яка згодом давала концерти. 1927 р. переїхала до Парижа, де відкрила відому студію природного руху, що успішно діяла до 1944 р. — смерті своєї засновниці.

Франческа Беата, популярна балерина початку ХХ ст., пройшла курс ритмічної гімнастики в Німеччині й у 1909 році відкрила власну школу в Москві, яка увійшла до хореографічного відділення Театрального технікуму імені А. В. Луначарського у 1920-х рр.

Лідія Костянтинівна Лупандіна — балерина Російських сезонів С. Дягілева, виступала під псевдонімом Лідія Редега. Танцювала Головну німфу у постановці В. Ніжинського, а так само виступала в ролі Богині в балеті “Синій бог” у постановці М. Фокіна. З часом керувала студією пластичного танцю.

Інна Самойлівна Чернецька з 1910 р. навчалась за кордоном у Елізабет Дункан, Рудольфа фон Лабана. На початку 1914 р. продовжила навчання в Академії гімнастики Емілія Жака-Далькроза й влітку 1914 р. повернулася до Росії, де займалася в школі балетмейстера М. Мордіна. Того ж 1914 р. І. Чернецька відкрила власну школу-студію, де поєднувала в постановці музику, живопис і різні види сценічного руху, використовувала досягнення акробатичної фізкультури, орієнтуючись на канони дунканівського танцю. Створений нею танець отримав назву “синтетичного”. І. Чернецька розробляла теоретичні основи “синтетичного танцю”. 1915 р. вона відкрила власні класи для підготовки акторів

“синтетичного театру”, де навчали пластиці, акробатиці й жесту, 1919 р. студія була зареєстрована, як державна [19].

Віра Володимирівна Майя — професійний музикант, навчалася танцю у 1914–1917 рр. у Москві у Ф. Беати. У 1917 р. відкрила студію, яка після першого виступу 1920 р. отримала назву Студія виразного руху при Театральному відділі Наркомпросу. Надалі назви неодноразово змінювалися: Пластична секція (1924–1926); Клас пластичного мистецтва хореографічного відділення Московського театрального технікуму імені А. Луначарського (1926–1927); Ансамбль мистецтва танцю (1927–1932); Театр танцю (з 1932).

Віра Майя шукає нові танцювальні форми та намагається створити раціональнішу, ніж у “пластичок”, систему тренувань танцюристів. Вона серйозно вивчає анатомію та механіку руху людського тіла, виявляючи безліч “забутих” м’язів, і придумує для їх розробки спеціальні вправи. З часом її учні зуміють майстерно володіти м’язами ший, живота, стегон, стоп тощо. Уважно придивившись до рухів класичного танцю, Майя зрозуміла, що не слід відмовлятися від такої досконалої системи тренування ніг. Не відкидає вона стрибкові й обертальні рухи, тим самим долаючи головний недолік “пластичних” танців — їх статичність. У постановці Майя не використовувала виворотність ніг, притаманну класичному танцю, дотримуючись природності рухів. Багато елементів для свого тренажу Майя запозичила з акробатики, розвиваючи сміливість і спритність своїх учениць. Після того, як вони освоїли партерні рухи, Майя вводила придумані нею акробатичні підтримки. Так, уперше вона створила ефектні акробатичні пози “рибка”, “ластівка”, які надалі використовували всі естрадні й академічні артисти мистецтва танцю [15, 44–45]. З 1924 р. діяльність Віри Володимирівни була пов’язана з хореографічною лабораторією Державної академії художніх наук (ДАХН). З 20-х рр. значне місце в репертуарі стали посідати стилізації, засновані на стародавніх зображеннях Єгипту, Індії. Увага до фольклору, що посилювалася в 30-х рр., дала можливість Вірі Майя зберегти студію в той час, коли решту пластичних студій, курсів та інститутів ритміки було закрито. Її заклад проіснував до початку Другої світової війни.

Свій театральний гурток Лев Іванович Лукін, псевдонім Лев Сакс, створив 1917 р. в Москві, тоді

ж зайнявся танцем спочатку в балетній студії, потім — у пластичній, згодом спробував свої сили, як хореограф. Незадоволений балетною лексикою, він шукав нових рухів у танці. Провідником Лукіна на цьому шляху стала музика. Імпровізуючи за роялем, він часто зупинявся, думав, повторював фразу, ніби вдивляючись у неї, вгадуючи в ній жест (улюбленим його композитором був кумир усього покоління Олександр Скрибін). 1920 р. Лукін створив “Вільний балет”, куди увійшли талановиті й креативні танцівники, зокрема Олександр Румньов [20].

Людмила Миколаївна Алексєєва — одна з перших учениць Московських класів пластики Е. Рабенек. З 1913 р. вона почала самостійну педагогічну та режисерську діяльність, створила особисту школу руху “Студію гармонійної гімнастики й танцю”, яка швидко стала відомою та популярною.

Перелік студійного руху можна продовжити: Студія єдиного мистецтва імені Дельсарта під керівництвом Д. Мусіної та Т. Глебової; Студія пластичного руху під керівництвом Зінаїди Вербової (1923); Студія художнього руху Олени Горлової; пластичне відділення студії “Темас” О. Семенової-Найпак (1927); театральна студія-майстерня М. Фореггера “Мастфор” (1920); студія “Тептахор” під керівництвом С. Рудневої (1914); Школа пластики та сценічної виразності К. Ісаченко (1915). Хореографи студійного руху 1920-х рр. створювали цікаві роботи, які зараз вважали б танцем modern.

Дещо з хореографії тих років нагадує популярний тоді в Німеччині Ausdruckstanz (нім. — вільний танець). І це закономірно, тому що багато танцівників пострадянського простору навчалися в Німеччині, а німецькі — приїздили до нас. Наприклад, у кінці 1910-х рр. танцівниця та дослідниця танцю Ольга Десмонд виступала в Європі, а після революції за сприяння Всесоюзного суспільства культурного зв'язку із закордоном (ВСКЗ) до Москви з Німеччини приїхала виконавиця ексцентричного танцю Валеська Герт [20].

1920 р. на піку розвитку студійного пластичного руху було засновано два інститути ритму: Московський — його очолила Ніна Георгіївна Александрова; Петербурзький — ним керували Н. Романова та Р. Варшавська.

29–30 травня 1921 р. в Петербурзі відбулася конференція з питань використання рухів відповідно до ритму. Серед її учасників були пітерські та

московські “ритмісти”, представники Державної балетної школи й Інституту імені Лєсгафта. У програмі конференції були передбачені доповіді та виступи [21]. Різноманітність і творча спроможність танцювальних студій та Інститутів ритму сприяла створенню нових творчих постановок, навчальних програм і методів хореографічного виховання.

Обидва інститути та численні студії, що виникли в 10–30-х рр., поступово були поглинуті двома могутніми потоками: театральним мистецтвом і фізичною культурою. Танцювально-студійний рух розпочатий Аїсидорою Дункан, дав численні паростки в загальній культурі ХХ ст., у професійному мистецтві танцю, у гігієнічній і художній гімнастиці [15, 53].

З 1924 року поступово Мосрада бере під повний контроль освіту та закриває приватні школи й студії танцю. А у театрі починається повернення до академізму, і всі експерименти, зокрема хореографічні, призупиняються. Залишившись без можливості показувати своє мистецтво на сцені, танцівники пішли у “внутрішню еміграцію” — працювали в дитячих установах, керували фізичним вихованням або створювали новий вид спорту — художню гімнастику [20].

1933 р. Московський міський комітет з фізкультури і спорту організував у Москві офіційну Школу-лабораторію художньої гімнастики під керівництвом Людмили Алексєєвої. У 1934 р. у Ленінграді було створено Вищу школу художнього руху, а художня гімнастика стала основним предметом підготовки студентів за спеціальністю. Першими педагогами були З. Вербова, Р. Варшавська, О. Горлова, О. Семенова-Найпак.

Усі ці викладачі до роботи у Вищій школі художнього руху вже мали досвід з викладання спеціальних дисциплін:

– “естетичної гімнастики” Франсуа Дельсарта (1811–1871), французького педагога, який розробив теорію виразної рухової навички. Дельсартову “Граматику художнього жесту” почали застосовувати під час підготовки масових показових виступів гімнасток, що виконували рухи під музичний супровід. Його ідеї та принципи втілювала у своєму мистецтві А. Дункан;

– “танцювальної гімнастики” Жоржа Демені (1850–1917), французького фізіолога та педагога, який науково обґрунтував фізичне виховання дівчат. Він довів доцільність застосування динаміч-

них вправ, вправ на розтягування та розслаблення м'язів, танцювальних кроків, вправ з предметами (булавами, палицями, вінками тощо), що розвивають гнучкість, спритність, уміння рухатися плавно та граційно, формують правильну поставу;

– “ритмічної гімнастики” Емілія Жака-Далькроза (1865–1950), професора Женевської консерваторії. Він розробив три групи вправ: ритмічні рухи, вправи для тренування слуху й імпровізовані рухи, які виховували музичність і слух [13, 7].

– “вільного танцю” Айседори Дункан, яка здійснила помітний вплив на розвиток елементів художньої гімнастики [8, 32].

У Вищій школі художнього руху викладали зріпки Маріїнського театру: класичний танець — Р. Захаров; характерний танець — С. Корень; історико-побутовий — М. Івановський.

Як самостійний навчальний заклад Вища школа художнього руху проіснувала недовго і вже через два роки увійшла до складу Ленінградського державного інституту фізичної культури імені П. Ф. Лесгафта.

Термін “художня гімнастика” був започаткований саме викладачами та вихованцями Вищої школи художнього руху. Перший випуск фахівців з художньої гімнастики з вищою освітою відбувся в Ленінграді 1938 р. У квітні 1941 р. пройшов перший чемпіонат Ленінграду, підготовлений випускниками та вчителями школи, а у 1949 р. у Києві пройшов перший чемпіонат Радянського Союзу з художньої гімнастики.

У 1945 році Всесоюзним комітетом зі справ фізичної культури і спорту при Раді Міністрів СРСР проводилася конференція, яка прийняла рішення про розвиток гімнастики для жінок зі спортивною спрямованістю, що отримала назву “художня гімнастика”. Структуруючи факти становлення та розвитку хореографії та спорту, виходячи з умов суспільствотворення, взаємодія об'єднала частини в певну цілісність, інтегруючи новий вид культурної діяльності людини під назвою “художня гімнастика”.

22 жовтня 1946 року опубліковано наказ Всесоюзного комітету “Про розвиток художньої гімнастики для жінок”, який є офіційним визнанням нового виду спорту. Так взаємодія споріднених галузей культури сприяла виникненню нового спортивного виду, який мав зародження в лоні мистецтва.

З іменем Олександри Михайлівни Семенової-

Найпак художня гімнастика прийшла в Україну до Інституту фізичної культури, який до війни базувався в Харкові (1930), а після війни був переведений до Києва (1944). О. Семенова-Найпак розробила перші кваліфікаційні програми, виховала перших українських майстрів спорту з художньої гімнастики.

У квітні 1948 р. у Харкові пройшов перший чемпіонат України, у якому взяли участь 7 команд з різних областей. Гімнастки виконували вправи без предмета та з м'ячем. У командному заліку перше місце посіли гімнастки Києва, друге — Харкова, третє — Львова. Першою чемпіонкою України стала Лідія Сільченко.

Поступово художня гімнастика як вид спорту все більше урізноманітнювалася вправами з акробатики, спортивної гімнастики, жонгливанням і маніпуляційними предметами, ледь не цирковими трюками. Разом з тим, танцювальним елементам відводиться почесна роль — бути найтендітнішим засобом виразності у вправах.

Взаємодія спорту та хореографії стає джерелом подальшого розвитку мистецтва танцю, забезпечивши інноваційні знахідки на базі багаторівневості взаємопроникнення від методики та лексики рухів до засобів драматургічного вирішення художнього твору.

XXI століття — це століття бурхливого технічного прогресу, століття небувалого зростання швидкостей та повальної механізації не тільки праці, але й побутового життя людей. Усе це не могло не вплинути на зміст пластичного мистецтва. Традиційно перша частина століття ознаменувалася пошуком нових форм в усіх видах мистецтва, триває пошук новаторських засобів: від танцівника вимагається особлива кмітливість, сила, сміливість, ризик. У танцях з'явилися елементи гімнастико-акробатичного походження найвищої технічної складності, тому навчати артистів танцювального жанру запрошують спеціалістів зі спорту — викладачів гімнастики, акробатики. Танцівники на репетиціях тренують кульбіти, стійки, колеса та інші акробатичні елементи, які згодом впроваджуються у нових постановках. Однак зрозуміло, що при всій родинності танцю зі спортом, одне не можна замінити іншим. Сьогодні в арсеналі хореографічного мистецтва є багато спортивних прийомів та елементів, у користі яких танцівники встигли перекопатися. І суть не тільки в тому, що вправи



спортивного типу розвивають м'язи, удосконалюючи тіло, вони роблять його більш елегантним та музичним. Тому зрозуміло, що хореографія й спорт взаємно впливають один на одного, приводячи до художньо-творчих знахідок, як феномену трансформації мистецтва.

Основне завдання технічної підготовки танцівника сучасної хореографії пов'язане з формуванням навичок найбільш вільного та природного володіння своїм тілом. Це відповідає основним гаслам танцю modern поч. ХХ ст. — природність, емоційність, музикальність і виразність, які є актуальними й на сьогодні.

Прикладом вдалого поєднання методики мистецтва танцю та спорту у сьогоденні може бути діяльність таких хореографічних колективів, як Народний художній колектив Спортивно-танцювальний ансамбль "Пульс" (Київ) — керівник Н. Борсук, майстер спорту з художньої гімнастики, народна артистка України, відмінник освіти, зразковий художній колектив естрадно-спортивного танцю "Ювента" (Кривий Ріг) — керівник І. Шепеленко, відмінник освіти України, кандидат у майстри спорту СРСР; ансамбль спортивного танцю "Спалах" (Новоукраїнка) — керівник О. Медова, майстер спорту з художньої гімнастики та багато інших. Художні керівники та викладачі цих провідних творчих колективів у своїй роботі базуються на традиційних засадах хореографічної педагогіки, а також використовують провідні методики спорту, чого потребує сучасне мистецтво танцю.

**Висновок.** Отже, підсумовуючи сказане, зауважимо, що урбанізація, індустріалізація й милітаризація суспільства кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя спонукає людину звернути увагу на саму себе, як внутрішньо (зміст) — психологічне наповнення, так і зовнішньо (форма) — краса тіла, що підвищує цікавість до знань з психологічних і природничих-

наук. Актуальними стають дослідження у сферах суспільної діяльності, що пов'язані з рухом, а це, насамперед, фізичне виховання й мистецтво танцю. Взаємодія та взаємовплив цих провідних сфер рухливо-творчої діяльності людства породжує появу нового лексичного коду — танцю modern. Цей код базується на провідних дослідженнях Франсуа Дельсарта, Жоржа Демені, Еміля Жак Далькроза, щосклали базисне підґрунтя практично-творчим пошукам Рудольфа Лабана, Лої Фуллера, сестрам Візенталь, Рут Сен-Денізі, Тед Шоуна, Айседори.

Враховуючи історичний аспект зародження та розвитку сучасної хореографії в пострадянському просторі, який з часом став занадто політизованим, відбувається насильницька диференціація танцю modern у новий вид гімнастики для жінок зі спортивною спрямованістю під назвою "художня гімнастика". Це перетворення молодого, але всевітньо визнаного виду мистецтва танцю в окремо взятій країні у вид спорту є феноменом трансформації. І тільки з часом пом'якшення політичної диктатури призводить до того, що сучасна хореографія поступово повертається на сценічні підмостки Радянської країни, але творчий голод відкидає далеко назад розвиток танцю modern. У той самий час художня гімнастика триумфально завойовує своїх прихильників країнами світу, вдосконалюючись, збагачуючись науково, технічно й методично, маючи у своєму арсеналі, перш за все, державну підтримку, плеяду професіоналів-фахівців та прихильність шанувальників.

Сучасне збагачення лексики танцю modern елементами художньої гімнастики доводить процес інтеграційного відновлення попередніх функцій, притаманних танцю modern за їх похідною, тобто продовження взаємодії між художньою гімнастикою й танцем modern.

#### Література / References:

1. Амосов Н. М. Моделирование мышления и психики / Н. М. Амосов. — К.: Наукова думка, 1965. — 305 с.
2. Безклубенко С. Д. Теория культуры: навчальний посібник / С. Д. Безклубенко. — К.: Київський національний університет культури і мистецтва, 2002. — 324 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. — К.: Перун, 2005. — 1728с.
4. Держава і право: збірник наукових праць. Юридичні і політичні науки.
1. Amosov N. M. Modelirovanie myshleniya i psikhiki. K.: Izdatelstvo: Naukova dumka 1965. 305 s.
2. Bezklubenko S. D. Teoriya kul'tury: navchal'nyy posibnyk / S. D. Bezklubenko. — K.: Kyivskyy natsional'nyy universytet kul'tury i mystetstv, 2002. — 324 s.
3. Velikiy tlmachniy slovník suchasnoyi ukráínskoï movi / Uklad.V. T. Busel. — K., Perun, 2005. — 1728s.
4. Derzhava i pravo: Zbirnik naukovikh prats. Yuridichni i politichni

- Випуск 56. — К.: Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2012. — 680 с.
5. *Колпаков В. К.* Адміністративно-правові проблеми взаємодії суб'єктів боротьби з корупцією: монографія / В. К. Колпаков, Д. Г. Забрда. — Дніпропетровськ, 2006.
  6. *Котарбинський Т.* Трактат о хорошей работе / Т. Котарбинский. — М.: Экономика, 1975. — 271 с.
  7. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. — М.: Один из лучших, 2004.
  8. *Палыга В. Д.* Гимнастика : учеб. пособ. / В. Д. Палыга. — М.: Просвещение, 1982. — 288 с.: илл.
  9. Словник іншомовних слів / уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарупата. — К: Наук. думка, 2000. — 680 с.
  10. Український тлумачний словник // Academic.[Ел. ресурс]. 2017. URL:[http://ukrainian\\_explanatory.academic.ru;http://dic.academic.ru/searchall.php?Sord=Vzaemodiya&from=xx&to=ru&did=ukrainian\\_explanatory&stype=0](http://ukrainian_explanatory.academic.ru;http://dic.academic.ru/searchall.php?Sord=Vzaemodiya&from=xx&to=ru&did=ukrainian_explanatory&stype=0).
  11. *Философский энциклопедический словарь* / гл. ред. Ильичев Л. Ф., Федосеев П. Н. и др. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 836 с.
  12. *Хребина С. В.* Понятие “взаимодействие” как базовая категория педагогической психологии // Известия Таганрогского радиотехнического университета. Тематический выпуск “Психология и педагогика”, 2006. — №13 (68). — С. 155–160.
  13. *Художественная гимнастика : учеб. пособ. / под ред. Т. С. Лисицкой.* — М.: ФиС, 1982. — 232 с.: ил.
  14. *Черних С. П.* Адміністративно-правові засади взаємодії органів державної влади України у сфері протидії організованих злочинності / С. П. Черних. — К.: Право і Безпека, 2010. — № 2 (34).
  15. *Шереметьевская Н. В.* Танец на эстраде / Н. В. Шереметьевская. — М.: Искусство, 1985.
  16. *Эбер Ж.* Физическое воспитание по естественному методу/ перевод с фр. Фани Риммер/под. ред. д-ра Н. Д. Королёва. — Ленинград: Ленинградский губернский совет профессиональных союзов, 1925. — 178 с.
  17. *Ярмак О. М.* Адміністративно-правові засади взаємодії органів державної влади України у правоохоронній сфері: дис. канд. юрид. наук: 12.00.07 / Олександр Михайлович Ярмак. — К., 2009. — 238 с.
  18. Youtube // Watch: [Електронний ресурс]. 2016. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=01mEVHZ9y7g>(Дата звернення: 20.09.2016).
  19. Чернецкая Инна Самойловна // Wikipedia: [Електронний ресурс]. 2016. URL:[https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернецкая\\_Инна\\_Самойловна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернецкая_Инна_Самойловна).
  20. Goethe/ Goethe: [Електронний ресурс]. 2016. URL:<http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/tan/ges/ru11556656.htm>.
  21. Ритмический институт // Wikipedia: [Електронний ресурс]. 2014. URL:[https://ru.wikipedia.org/wiki/Ритмический\\_институт](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ритмический_институт).
  - науки. Vipusk 56. — К.: Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2012. — 680 с
  5. *Kolpakov V. K., Zabroda D. G.* Administrativno-pravovi problemi vzaemodii sub'ektiv borotbi z koruptsicyu: Monografiya. — Dnipropetrovsk, 2006.
  6. *Kotarbinskiy T.* Traktat o khoroshey rabote / T. Kotarbinskiy. — M.: Ekonomika, 1975. — 271 s
  7. *Nikitin V. Yu.* Modern-dzhaz tanets. Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika / V. Yu. Nikitin. — M.: Odin iz luchshikh, 2004.
  8. *Palyga V. D.* Gimnastika : ucheb. posob. / V. D. Palyga. — M.: Prosveshchenie, 1982. — 288 s.: ill.
  9. Slovník inshomovnikh sliv / Uklad.: S. M. Morozov, L. M. Shkarupata. —K: Nauk. dumka, 2000. — 680s. — (Slovníki Ukraíni).
  10. Ukraínskiy tлумачniy slovník rezhim dostupu([http://ukrainian\\_explanatory.academic.ru; http://dic.academic.ru/searchall.php?Sord=Vzaemodiya&from=xx&to=ru&did=ukrainian\\_explanatory&stype=0](http://ukrainian_explanatory.academic.ru; http://dic.academic.ru/searchall.php?Sord=Vzaemodiya&from=xx&to=ru&did=ukrainian_explanatory&stype=0)).
  11. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar/ gl. red. Ilichev L. F., Fedoseev P. N. i dr. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1983. — 836 s.*
  12. *Khrebina S. V.* Ponyatie “vzaimodeystvie” kak bazovaya kategoriya pedagogicheskoy psikhologii.
  13. *Khudozhestvennaya gimnastika : ucheb. posob. / pod red. T. S. Lisitskoy.* — M. : FiS, 1982. — 232 s.: il.
  14. *Chernikh S. P.* Administrativno-pravovi zasadi vzaemodii organiv derzhavnoi vladi Ukraíni u sferi protidii organizovaniy zlochinnosti
  15. *Sheremetevskaya N. V.* Tanets na estrade / N. V. Sheremetevskaya. — M. : Iskuststvo, 1985.
  16. *Eber Zh.* Fizicheskoe vospitanie po estestvennomu metodu/ perevod s fr. Fani Rimmer/pod. red. d-ra N.D.Koroleva. Izdanie Leningradskogo Gubernskogo Soveta Professionalnykh Soyuzov. 1925. 178 s.
  17. *Yarmak O. M.* Administrativno-pravovi zasadi vzaemodii organiv derzhavnoi vladi Ukraíni u pravookhoronniy sferi : dis. kand. yurid. nauk : 12.00.07 / Olexsandr Mikhaylovich Yarmak. — K., 2009. — 238 s.
  18. <https://www.youtube.com/watch?v=01mEVHZ9y7g> data dostupu 20.09.2016.
  19. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Chernetskaya\\_Inna\\_Samoylovna](https://ru.wikipedia.org/wiki/Chernetskaya_Inna_Samoylovna). Data dostupu: 8.11.2016.
  20. <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/tan/ges/ru11556656.htm> Data dostupu 9.09.2016.
  21. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ritmicheskiy\\_institut](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ritmicheskiy_institut). Data dostupu: 23.10.2014.

## Шалана Светлана Витальевна

### Взаимодействие как феномен трансформации спорта и хореографического искусства

**Аннотация:** В статье проанализировано категорию взаимодействия в научных трудах философов, правоведов, специалистов IT-технологий, психологов, педагогов, социологов, культурологов и искусствоведов. Исследовано взаимодействие как феномен трансформации спорта и хореографического искусства в историческом контексте, что предопределило возникновение инновационного вида культурной деятельности человечества. В статье также рассмотрены параллельность существования спорта и хореографического искусства, которые имеют глубоко исторические корни и взаимовлияние друг на друга. Учетываемая внутриотраслевые особенности, процесс многоуровневого взаимодействия спорта и хореографии имеет как общие, так и личные достижения. Франсуа Дельсарт, Жорж Демени, Эмиль Жак Далькроз, Рудольф Лабан — это плеяда деятелей новой культуры движения, исследования которых стали основой новейших техник движения: гармонической гимнастики, ритмики, танца. Это стало поводом к возникновению как нового вида спорта — художественной гимнастики, так и нового вида хореографии — modern. Хореографическое искусство оперирует богатым арсеналом спортивных приемов и элементов, в пользу которых танцовщицы успели убедиться. Упражнения спортивного типа развивают мышцы, совершенствуя тело — они делают

его более элегантным и музыкальным. Потому следует, что хореография и спорт взаимно влияют друг на друга, обуславливая художественно-творческие открытия в пластическом искусстве.

**Ключевые слова:** Взаимодействие, взаимовлияние, трансформационные процессы, детерминизм, пластическое искусство, инновация, спорт, хореография.

**Svitlana Shalapa**

### Interaction as the phenomenon of transformation of sport and choreographic art

**Summary.** Interaction category in scientific works of philosophers, lawyers, IT technologies professionals, psychologists, teachers, sociologists, culture and art is analysed. The interaction as a phenomenon of transformation of sports and choreography in the historical context is investigated. In the article parallel existence of sports and choreography that has deep historical roots and mutual influence on each other is considered.

Documented facts of interactions of choreography and Sports in 1924–1925 was the film “Way to the Power and Beauty”, shot by directors William Prager and Nicholas Kaufmann. German silent film shows the “way” of the human body’s deformities resulting from urbanization and industrialization of modern society, the strength and beauty through sport and art of dance as the most popular and leading the movement of humanity.

Francois Delsarte, Georges Demeny, Emil Jacques Dalcroze, and Rudolf Laban — a galaxy of leaders of a new culture movement studies which were the roots of modern technology of motion: harmonic gymnastics, rhythm and dance. This led to the emergence as a new sport — rhythmic gymnastics and a new type of choreography — modern.

Return to the natural education in sport in dance, was the key that led sports and choreography to interaction, the result was the emergence of new methods and techniques of movement that had physiological and scientific substantiation. Such fundamentally modern dance style that was based on aesthetic principles of physiology of a human body has become the style of modern.

The pioneers of new forms of dance were representatives from America and Europe: Loie Fuller, Wiesenthal sisters, Ruth St. Denis, Ted Shawn, and Isidora Duncan. All dancers created a new plastic movement of the late nineteenth — early twentieth centuries and demonstrated an alternative to classical ballet.

In 1915 Ruth Denis and her husband Ted Shawn opened their own school “Denishoun” in America, which was the beginning of professional modern dance development. Since then this school finished such famous performers and choreographers as Charles Veydman, Doris Humphrey, and Martha Graham.

With the emergence of schools and creative achievements of Ted Shawn in the methodology and theory of education, modern dance gradually evolved from the experimental trends in a dance system, with its principles and laws of technical performance. That “Denishoun” American Expressionism was born in a dance that combined work of many choreographers and performers. It was the first, the most serious direction that largely relied on the theory of Sigmund Freud. By the mid-30s the idea developed in parallel modern dance in the United States and in Western Europe (especially in Germany).

Under the influence of Duncan’s theories about harmonious education a lot of supporters and followers of “sandals” and “plastic” who founded their own studios appeared. “Sandals” were called the disciples of art of dance of I. Duncan, who first danced on the stage barefoot.

“Plastic” were the dancers, who were engaged in private plastic dance studios. Many dance studios were in the cities of Kyiv, Odessa, Kharkiv, Yalta, Tbilisi and Petrograd. In Moscow in 1910–1920 classes of plastics were rapidly developing: Ella Rabenek and Francesca Beata, Lydia Redehy, studios of Chernetska Inna, Lyudmila Alekseeva, Faith Maya, Lev Lukin, and Nikolai Forehhera. In St. Petersburg — studios of Stefanida Rudneva, Claudia Isachenko, Zinaida Verbova and others.

In 1920 at the height of the plastic studio movement two Institutes of rhythm in Moscow (led by Nina Alexandrova) and in Petersburg (managed by N. Romanov and R. Warsavska) were founded.

On May 29–30, 1921 St. Petersburg hosted the conference on the use of movement according to the rhythm. Among the participants there were “rytmisty” from St. Petersburg and Moscow, representatives of State Ballet School and P. F. Leshaft Institute of Physical Culture. The conference provided their reports. The diversity and creative ability of dance studios, Institutes of rhythm contributed to the creation of new artistic productions, educational programmes and methods of choreographic education.

Both institutions and numerous studios which arisen in the 10s–30s years of the twentieth century, were gradually absorbed by two powerful streams: theatre arts and physical education. Dance and movement studios started by Isidora Duncan gave numerous shoots in the general culture of the twentieth century in the professional art of dance and in hygiene and rhythmic gymnastics.

Choreography has enriched sport arsenal of techniques and elements.

Therefore obvious is the fact that sports and choreography mutual influence and enrich each other creating a phenomenon of transformation which in its turn leads to artistic and creative discoveries in the choreography arts.

**Keywords:** interaction, interplay, transformation, processes, determinism, plastic arts, choreography and sport innovation.