

чоловік). у В'єтнамі (12 тис. чоловік). в Єгипті (23 тис. чоловік). Кубі (44 тис. чоловік).

Крім того, СРСР надав допомогу багатьом країнам, що “стали” на шлях соціалізму, озброєнням та військовою технікою, радниками та інструкторами, готували фахівців у воєнно-навчальних закладах і т.п.

### ***Використана література***

1. Россия (СССР) в локальных войнах и вооруженных конфликтах второй половины XX века / Под редакцией Золотарева В.А. – М.: Кучково поле – 2000. – 576 с.

2. Вартанов В.Н. Операция “Z”. Советские добровольцы в антияпонской войне китайского народа в 30-40 гг. – М.: Воениздат, 1992. – 162 с.

3. Гриф секретности снят. Потери Вооруженных сил СССР в войнах, боевых действиях и военных конфликтах / Под редакцией В. Кривошеева – М.: Воениздат, 1993. – 405 с.

4. Вьетнамские события // Независимое военное обозрение – 1998. – 5 апреля.

5. Смирнов А.И. Арабо-израильская война. – М.: Вече, 2003. – 384 с.

6. Гареев М.А. Моя последняя война. – М.: 1996, Воениздат. – 320 с.

#### *Аннотация*

*В статье освещена роль советских военных сил в локальных войнах и вооруженных конфликтах (1945-1991 гг). Показаны характерные черты локальной войны и вооруженного конфликта как инструмента большой политики.*

***Вернигора Н.М.***  
***Київський національний університет культури і мистецтв***

### **РОЗВИТОК АНТРОПНОЇ КАЛОКАГАТІЇ В АНТИЧНІЙ СКУЛЬПТУРІ**

Становлення поняття „прекрасного” в античній культурі та філософії визначала тогочасна система позитивних цінностей, еталоном яких вважалася людина. Саме це корінним чином відрізняє античну й середньовічну, точніше, християнську, культури. Античні греки, хоча й вели свій родовід від божественних істот, зовсім не схильні були підкреслювати їх “зразковість” порівняно зі смертними людьми. Проте до експериментів у зображеннях богів елліни не вдавалися. Натомість

фіксація індивідуальних рис, як визначальний чинник становлення будь-якого жанру образотворчого мистецтва, була можливою тільки щодо звичайної, земної людини – об'єкта художнього відтворення.

Вадливо й те, що античні скульптори досить часто обирали героїв стародавніх міфів моделями для своїх творів. Антична теогонія (історія богів) також є невід'ємною частиною античної міфології, проте єдиним, достовірно відомим і фактично доступним об'єктом художнього відтворення божественних і міфологічних образів була, безумовно, реальна людина. З огляду на це, історію розвитку античної скульптури як антропного виразу калокагатії слід обов'язково розглядати у сукупності з античною міфологією та невід'ємною її частиною – теогонією.

Геродот впізнавав у сонмі єгипетських божеств еллінських Богів; досить розвинені елементи теогонії можна спостерегти також у фінікійців та вавілонян. Політеїстичні релігії, засновані на міфах, мають надзвичайно важливу спільність — антропоморфність божественних істот (хоча деяким богам, особливо єгипетським, людська уява постачала також анімалістичні риси: пташині, звірині, плазунів тощо; і цим, вірогідно, підкреслювалися певні особливі риси реальних людей).

До речі, Шеллінг у “Вступі до філософії міфології” прямо говорить про те, що античні “Боги аж ніяк не існують абстрактно, поза своїми історичними зв'язками; це міфологічні Боги, і отже, вони за своєю природою, з самого початку — історичні особи. Тому повне поняття міфології полягає в тому, що це не лише вчення про Богів, але й історія Богів, або, як це називається по-грецькому, де підкреслено лише природний момент, теогонія” [1, С. 164].

Таким чином, впливає з праць Геродота, і з таких важливих першоджерел, як античні міфи, необхідність розгляду грецької теогонії як історії буття реальних історичних осіб, що існували раніше і яких згодом міфологізували й стали вважати богами. Антропоморфність грецьких богів-олімпійців, міфологічні подробиці їх існування означають безпосередню наближеність Богів до звичайних смертних людей. Історія античності принципово не допускає виникнення поняття “раб Божий”—цей, обов'язковий для тоталітарного візантійського християнства, атрибут віри абсолютно не відповідав світосприйняттю вільного елліна, для якого Боги були чимось на зразок старших братів-покровителів, адже багато хто з них теж походив від смертних.

Проте вже у греків, безсумнівно, утвердилася думка про людину як про вінець всього живого. Не в останню чергу завдяки цьому й сформувалася характерна для античності ідеальна модель антропної краси. Еталоном прекрасного стала людина; гармонійність пропорцій її тіла відтоді вважалася взірцем досконалості всього суцього в природі.

Мета даної статті – розкрити особливості розвитку антропної калокагатії в скульптурі класичної Греції.

Проблеми досконалості людини завжди привертали до себе увагу у всіх країнах і у всі часи. Втіленням краси в класичний період є досконала людина, в якій поєднались всі чесноти, як зовнішні, так і внутрішні (Аристотель). Любов до прекрасного була також необхідним елементом життя полісу (Фуکیدід). тобто прекрасними вважались такі соціальні атрибути вільної людини, як слава, гідність, честь, маєтність, свобода від принизливої праці (Аристотель). Краса людини, з одного боку, могла і повинна була давати задоволення, а з другого – бути невіддільною від користі (Сократ, Цицерон).

У Греції митець і мудрець часто поєднувалися в одній особі [2, С. 40], і занепад грецьких міст-держав, розпад їхніх соціальних інститутів в епоху еллінізму супроводжувався думкою стоїків про те, що співставлення краси, розлитої в природі та космосі, та краси в розумінні людського суспільства та мистецтва відбувається явно не на користь останньої.

А втім, занепад, як і стрімкий розвиток, будь-якого процесу є невід’ємною властивістю буття. На зорі своєї цивілізації греки, звичайно, не могли передбачити, що через багато років їхню епоху назвуть класичною, “золотим віком” світової культури та іншими гучними словами. Хоча вони усвідомлювали власні досягнення, але для них це було, можна сказати, нормою, і в стародавньому грецькому суспільстві не існувало навіть такого поняття, як “ідеал”, “класичний ідеал” тощо. Натомість з літературних джерел (Геродот, Платон, Аристотель, Ксенофонт, Аристофан) до нас дійшло поняття калокагатії, що в цілому може вважатися найяскравішою і найвиразнішою характеристикою класичного ідеалу. Ґрунтуючись на античних спостереженнях та роблячи висновки з урахуванням досвіду минулих двох з половиною тисячоліть, суть калокагатії, як суспільно-історичного явища, на нашу думку, можна сьогодні викласти наступним чином:

по-перше, це система мислення й буття, за якої індивід є конкретно обізнаним щодо шляхів і можливостей самовдосконалення;

по-друге, це процес реалізації принципів такої системи;

по-третє, якісна характеристика людини, що, на думку навколишніх, є досконалою з усіх точок зору.

Така філософсько-етична парадигма давніх греків знайшла оптимальне втілення в скульптурній традиції. Чому ж саме скульптура змогла найяскравіше передати античні світоглядні переконання?

Як свідчить вже згадуваний Геродот, фіванські жерці (Єгипет) фіксували свої генеалогії у вигляді колосальних дерев'яних статуй, які називалися “піроміс”, причому це слово не означало ні героя, ні бога. В уявленні єгиптян кожен “піроміс” походив від “піроміса”-батька. Геродот переклав це слово мовою еллінів як “calos sagathos”(досл. прекрасно-хороший). У дійсності ж давньоєгипетською “piromis” означає просто “людина”. Але тут немає філологічної помилки Геродота. Якщо він сам переклав “piromis” як “calos sagathos” і якщо такий термін дійсно вживався єгипетськими жерцями, то зрозуміло, що ця “людина” мала для них, та й для інших, особливі, специфічні ознаки. Тому й не став Геродот перекладати “piromis” просто як “antropos”, а знайшов кращий, на його думку, відповідник [3, С. 416-417]. Можна зробити висновок, що, по-перше, антична калокагатія включає в себе ознаку старовинної родової шляхетності, близької навіть до божественності; по-друге, скульптура – від самого початку усвідомлення її як жанру – можна сказати, була покликаною втілювати й демонструвати народіві духовні цінності найвищого гатунку.

Головними виражальними засобами внутрішньої динаміки в античній скульптурі є форма та рух, через що зображення людини здається живим. В самій природі скульптури закладено протиріччя – мертвий, інертний матеріал і нерухомий предмет, що спирається на сталому фундаменті, зображує живих істот, які, як відомо, ніколи не бувають повністю нерухомими – навіть у стані спокою і сну. Живопис зображує не тільки людину, а й середовище, що її оточує: картини природи, інтер'єри, міста, далечинь, моря і навіть небо і повітря, зовсім недоступні для ліплення. На відміну від нього, об'ємна пластика не потребує зображення простору, що оточує статую, тому що вона знаходиться в реальному просторі, в тому ж середовищі, що й її споглядач. У живописі повітря (плєнер) та освітлення є необхідним компонентом зображення, в той час як скульптура використовує лише реальне освітлення, вона підкорює собі світло й тінь формою своїх об'ємів та граней.

„Скульптура справедливо ставиться так високо... тому що вона позбавляє людину того, що несуттєве для неї”, – говорив Й.В.Гете [4, С. 167]. І дійсно, для об'ємної пластики нехарактерні зображення пейзажів, інтер'єрів, так само майже не зустрічається у скульптурі натюрморт; нерідко вона навіть прагне абстрагуватися від мальовничого багатства навколишнього світу. Це аж ніяк не означає жанрової скучності, обмеженості – ми бачимо й зображення вершників, що скачуть (фриз Парфенону). і битви (рельєф на входом у храм Бонампак у Мексиці, “Битва Геракла з Антеєм” перед Гірничим Інститутом в Санкт-Петербурзі). й танок (зображення Шіви, що танцює) тощо. Навіть стрімкий політ зображувався в скульптурі (Ніка з Мегар або Самофракії). Характерно, що рух відтворювався не тільки в скульптурі, а й статуях та рельєфах, нерозривно пов'язаних з архітектурою. В античності основною темою монументальної скульптури були нескінченні битви: війна греків з троянцями була зображена на Егінському фронтоні, битва лапіфів з кентаврами – на фронтоні храму Зевса в Олімпії, битва греків з амазонками – на фризі Галікарнаського мавзолею тощо. Навіть повний спокій в скульптурі розуміється як одна з форм життя людського тіла, як стан, який існує в часі.

Здавалося б, в силу особливостей своєї матеріальної природи скульптура повинна була відволіктися й від рухів, обмежившись передачею лише об'ємного, просторового вигляду речей. Але в дійсності відбувається інше: уникаючи мертвої натури (тому що предметне зображення несе в собі суттєвий ризик: натура мертва, а зображення лише посилює цю застиглість). скульптура, яка присвятила себе зображенню живого організму, особливий акцент робить на рухові. Але зображує вона його особливими засобами, які не тільки не суперечать її предметній природі, а, навпаки, підкреслюють її.

Споконвіку митці завжди приділяли велику увагу правдивому відтворенню руху у пластиці; за традицією, мірою обдарованості скульптора виступало його вміння наділяти нерухому форму внутрішнім життям, рухом і думкою. Ще Вазарі, наводячи суперечку між скульпторами та живописцями, писав: „Скульптура через непослух та недосконалість матеріалу зображує душевні переживання лише рухом” [5, С. 21]. Через декілька століть ту ж саму думку висловлював і Роден, який через позу відкрив нові виразні можливості руху, що заховані у пластиці. „Мистецтво, – писав він, – без життя немислиме... А в нашому мистецтві

ілюзія життя досягається тільки добрим ліпленням та рухом... Я завжди намагався передати внутрішні почуття рухом м'язів” [6, С. 49-50].

Антична скульптурна традиція передусім означає оспівування й увічнення образу людини калокагатійної, себто гармонійно розвиненої фізично й духовно, творця небуденних цінностей, які є джерелом емоційної та інтелектуальної насолоди для сучасників. Так, в образотворчому мистецтві того періоду (не тільки скульптурі). крім богів та героїв, найпоширенішими є зображення атлетів – борців, бігунів, дискоболів; танцівників, музикантів (малюнки на древніх амфорах). видатних мислителів, учених, поетів (бюсти). Таким чином, суспільним ідеалом античності, а, отже, й типовим представником суспільно-демонстративної форми калокагатії виступав середній громадянин грецького полісу, чий вигляд, поведінка і діяльність з точки зору тогочасної етики вважалися калокагатійними. Прекрасне (“*calon*”) в уявленні еллінів прирівнювалося до добра (“*agathon*”). тобто ідентифікувалося в суспільних масштабах. Яскраві взірці вихваляння такого соціального типу ми знаходимо у Піндара, котрий вважав існування особистості невіддільним від загальнонаціонального активного життя: “О друже, не піддавайся обману зрадливої користі. Пам’ятай, що слава померлих після їх смерті живе лише у сказаннях літописців та співців... Користуватися добробутом є перший дар для людей; добра слава – друге благо; але той, хто отримав та досяг і того й того, прийняв найвеличніший вінець” [7, С. 420-421].

Ф.Ніцше на прикладі античної культури аналізує взаємодію двох основних її начал – аполлонічного та діонісійського, простежує пошук рівноваги між величним спокоєм, з одного боку, та розгнужданим потуранням біологічним інстинктам, з іншого. Ці обидва стани повною мірою стосуються й окремого людського індивіда, в діяльності якого жоден з них не існує в чистому, так би мовити, вигляді; однак очевидно, що перевага аполлонічного начала є визначальною в питанні відповідності об’єкта порівняння калокагатійному ідеалу. Ніцше пропонує вичерпну, на наш погляд, їх смисловою характеристику: мета величного й піднесеного (аполлонічне начало) полягає у художньому подоланні жахливого, а мета комічного (діонісійське начало) — у художньому звільненні од відрази, викликаной безглуздя [8, С. 83]. Для класичного грецького образотворення, особливо скульптури, характерна саме врівноваженість, домінуюче самовладання героїв, котрим навіть у моменти найтяжчих

випробувань чи нестримної радості властиві розважливість та поміркованість. Саме у знаменитій скульптурі “Лаокоон” високий фаталізм древніх отримав чи не найповніше втілення — могутні м’язи героя, його тілесна міць існують зовсім не заради спротиву тому, що визначено долею. Високий дух, просвітлений і велично спокійний навіть у стражданні, – ось він, правдивий взірець калокагатійності в античній скульптурі. Показово, що стародавні митці ще й раніше вбачали у надмірній емоційності, гарячкості зображень, фігур, які не позначені спокоєм мудрості, корінну помилку, яку називали парентирсис, і яка, слід вважати, суперечить принципам античної калокагатії. Так, вже у творчості Скопаса (початок періоду занепаду еллінської культури) з’являється поривчастість та психологічна напруга, що не властиво майстрам епохи розквіту.

Античні скульптурні герої завжди зберігають вільну невимушеність, красу та почуття власної гідності. Турбота про поставу, гармонію форм і руху виявляє душевне благородство в поєднанні з оптимальним зразком зовнішності, яка символізує моральний ідеал. Саме тому предметом античного мистецтва стала фізично сильна людина, представлена у русі, вільна в динаміці. Прикладами таких скульптур можуть слугувати “Дискобол” Мирона, “Дорифор” Поліклета.

Й.Вінкельман в описі Бельведерського торса називає цей “понівечений камінь” найдосконалішим в античній скульптурі. У статуї сидячого Геракла, якому бракує голови, рук, ніг і верхньої частини грудей, можна, за словами автора, “розпізнати водночас і героя і бога”, знайти зразок “того, як творча рука майстра спроможна одухотворити матерію”. “Таємнича сила мистецтва, – пише далі автор, – приводить думку через усі подвиги його сили до досконалості його душі, і в цьому стрибку – пам’ятник його душі, якого не споруджував йому ніхто із поетів, які оспівували силу його рук, – художник їх перевершив... У тихому спокої тіла проявляється поважний, великий дух...” [9, С. 94].

Недарма Ренуар, дивлячись на античні статуї, говорив, що, навіть коли вони у спокої, то віриш, що вони можуть зрушити з місця.

Спокій в образі античних статуй, за Й.Вінкельманом, не сприймається як нерухомість. Він бачить у спокої “стриманий рух”, який відчувається у стриманих поставах, що надає особливої привабливості. “Чим спокійнішим є положення тіла, тим спроможніше воно передати справжній характер душі. У всіх положеннях, що занадто відхиляються від стану

спокою, душа перебуває не в своєму нормальному, а в силуваному і вимушеному стані. Хоч помітніше й характерніше виявляється душа у хвилину бурхливих пристрастей, але величною і шляхетною вона буває у стані гармонії, у стані спокою” [10, С. 41-42]. Тому характерним для скульптури греків є зображення душі несуетної, спокійної й водночас дієвої – типowo калокагатійної.

На відміну від інших мистецтв скульптура – це не тільки зорове зображення, а й реальний у просторі предмет, об'ємне матеріальне тіло. При цьому будь-яка скульптура, будучи нерухомим предметом, завжди зображує здебільшого живий організм, в даному разі – людське тіло [11, С. 257-258]. Оскільки ж будь-яке тіло є перш за все фізичним об'єктом певної ваги, маси, щільності, розміру тощо, то в такому разі ми маємо справу з мистецтвом, побудованим на урівноваженні та гармонізації моментів ваги та просторової розмірності фізичного тіла. Скульптура є ніби матеріальним носієм цієї гармонізації, що виражається в гармонії "душі" та "тіла", або в гармонії внутрішнього та зовнішнього. Зображення людини в грецькому мистецтві свідчить про ретельні спостереження за манерою поведінки людей та їхніми рухами, а також про блискуче знання зовнішньої топографічної анатомії тіла. При цьому типові та расові особливості людей не передавались, так само як індивідуальне відтіснялося на задній план. Як ідеал мистецтва виступала деяка узагальнена грецька індивідуальність, узагальнена краса та ідеальне зображення її. (Цим пояснюється постійне тяжіння античних митців до алегоричного зображення дійсності – тенденція, яка не втратила своєї сили і в наш час, перейшовши з царини зображувальних (статичних, суто просторових) у сферу так званих часових видів мистецтв – музику, театр, кіно тощо.) Таким чином, мистецтво скульптури – це не просто фіксація просторово-вагових моментів, а й філософське трактування людини у світлі цих моментів. А це і є строга, поки що не психологічна скульптура періоду грецької класики.

Скульптура через особливості своєї природи не терпить випадкового, нестійкого, вона прагне навіть спонтанний рух відобразити архітектонічно. Грецька пластика дає неперевершені взірці виразного і разом з тим конструктивного рішення руху. Згадаймо врівноважену ходу Марсія, що крадеться вперед і одночасно відкидається торсом назад, у відомій групі “Афіна та Марсій” Мирона; строгою архітектонічністю побудови відрізняється стрімкий лет Ніки Самофракійської, де міцну масивну опору



зорово потенціює і врівноважує відлітаюче назад убрання. В такому святобливому сповідуванні скульптурою законів архітектоніки проглядається ще одна істотна ознака відповідності її калокагатійному ідеалу.

Тому з усіх точок зору, а також враховуючи наведені аргументи, правильним буде зробити висновок, що антична калокагатія є духовною основою грецької класичної скульптури.

Цей погляд легко перевернути, якщо вкладати інше розуміння термінів, які використовуються античними письменниками. Наприклад, тлумачення калокагатії не означає, що з античної точки зору тут не бере участь „душа”. Навпаки, тільки „душа” й бере участь, оскільки саме вона в якості всеосяжного принципу життя і „початку руху” якраз і робить тіло живим і прекрасним.

Далі, сформульований вище погляд на калокагатію зовсім не означає, що вона міститься у суто біологічній красі живого тіла. Біологічна краса присутня тут за своїм змістом, але сам цей зміст – не грубо тілесний і фізичний, він – в той же час ідеальний, чистий, самодовліючий, "межовий" тощо. В живому тілі принцип життя (а саме його античні мислителі і називали душею, "psyche") і матеріальна сфера його реалізації (тобто тіло) суть тільки абстракції, корисні для якоїсь уможливної філософії, але не існуючі окремо одна від одної.

Таке тлумачення терміну „калокагатія” є найбільш загальним і найбільш ґрунтовним. Те, що воно співпадає з античним скульптурним ідеалом взагалі, не підлягає сумніву. Класичний ідеал теж тілесний, але не елементарно тілесний, а благородно, одухотворено, „ідеально” тілесний; і він духовний, але в той же час повністю позбавлений будь-якого аскетизму, приниження плоті, навпаки, єдина мета цього духу – звеличити живе та красиве тіло. Суть античної калокагатії починається з виявлення змісту „внутрішнього”, тобто „душі”. Він не має жодних інших завдань та цілей, крім оформлення та осмислення самого тілесного як тілесного. Самообґрунтування живої тілесної стихії, живе тіло як самодостатня цінність – ось що є найсуттєвішим, вихідним пунктом для розуміння античної калокагатії. Гармонія тіла та душі існує тут з приматом тіла, тобто є, по суті, гармонією тіла з самим собою, або обґрунтованістю живого тіла самим собою. Причому тілесна стихія є і щось ідеальне, й реальне. Це означає, що „внутрішнє”, „душа”, відрізняється від „зовнішнього”, „тіла”, тільки формально, тільки логічно, „категоріально”

(як взагалі будь який смисл та ідея речі відрізняються від самої речі). але не за своїм буттєвим, реальним змістом, і, отже, краса цієї гармонії душі та тіла міститься просто у красі тіла самого по собі.

Отже, античний класичний ідеал людини найповніше розвивається саме в калокагатії. І він аж ніяк не є окремим взірцем тільки абстрактно взятого індивідуального людського тіла. Це поняття означає також цілісну особистість як самостійну громадянську одиницю, що водночас є інтегрованою в античне суспільство, з його чітким поділом на вільних та рабів. Сама скульптура того часу, з пануванням у ній алегоричних образів, несе в собі безсумнівне узагальнення ідеальних чи протилежних ідеальним якостей, так що з античної точки зору не може бути й мови про якусь індивідуалізацію чи, тим паче, ізоляцію окремих конкретних осіб. Тому можна сказати, що класична калокагатія є також ідеалом полісного громадянства, а це складає дуже важливий момент в розвитку пластичного мистецтва класичної Греції.

### ***Використана література***

1. Шеллинг Ф.В. Вступ до філософії міфології // Соч. в 2-х т. – М., 1989. – Т. 2.
2. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного. – К.: Мистецтво, 1990.
3. Лосев А. Классическая калокагатия и ее типы // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1960. – № 3.
4. Гете В. Об искусстве. – М., 1936.
5. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, деятелей и зодчих. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1.
6. Роден О. Искусство. – М.: Огни, 1914.
7. Цит.: Лосев А. Классическая калокагатия и ее типы // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1960.
8. Ницше Ф.Рождение трагедии // Ницше Ф.Соч.в 2-х т. – М., 1990. – Т. 1.
9. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного. – К.: Мистецтво, 1990.
10. Там само.
11. Матвеева А. О движении в скульптуре // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1960. – № 3.

### *Аннотація*

*В статье речь идет об антропной калокагатии как сущностной характеристике греческого полиса и ее зрительной интерпретации в античной скульптуре, где идеальная модель человека выступает средоточием физических, духовных, божественных сущностей.*

**Горбатова Н.О.**

**Київський національний інститут культури і мистецтв**

## **ЄВРОПЕЙСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

### **(ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ)**

У сучасній театральній практиці балет утвердився головним чином як складова частина розгорнутих музично-хореографічних постановок, де за допомогою відповідних мистецьких засобів (насамперед – музики і хореографії) розкривається ідея та зміст твору, характерні риси дійових осіб. Уже творча спадщина французького композитора Ж. Б. Люллі (XVII ст.) дає зразки балетної музики, яка, виходячи за рамки однієї лише метричної та ритмічної схеми танцю, визначає його характер, емоційний відтінок. Розуміння музичної партитури як драматургічної основи балету, його специфічного емоційного тексту проступає у висновках мистецтвознавця В. Ванслова: “Балет – це драма, але написана не словами, а музикою і втілена в хореографію” (1). Теза про активну образотворчу роль музики в балетному спектаклі займає чільне місце в теоретичних настановах великого хореографа-реформатора XVIII ст. Ж. Ж. Новерра.

Мета даної статті – висвітлити історіографічний аспект європейської хореографічної культури першої половини ХХ ст.

Романтичний балет – твори А.Адана, Л.Деліба, Ц.Пуні – утвердив чуттєву наснаженість музичного висловлювання, поєднання моторики, що впливала безпосередньо з танцювальних рухів, з мелодичною виразністю і, що особливо важливо, появу в балетній музиці завершених образів-характеристик.

Наступним етапом у розвитку балетного мистецтва були твори П.Чайковського, поставлені видатними хореографами М.Петіпа та Л.Івановим. В їх основу покладено принцип драматизації музичної дії, наскрізного проведення музичних (і паралельно з ними – хореографічних)