

УДК 792.82–042.75:796.012.23

Зінч О. В., канд. мистецтвознавства, старший науковий співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України, Київ

ПЛАСТИЧНА МОВА СУЧАСНОГО БАЛЕТУ: АСПЕКТ ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ

Стаття присвячена проблемі пошуків нової пластичної мови у балетному театрі сучасного українського хореографа Алли Рубіної, чия творчість являє собою результат взаємодії різних образних систем — музики (суто балетної, оперно-балетної, фольк-оперно-балетної, а також вокально-інструментальної), танцювального мистецтва (класичної, народно-сценічної хореографії та складних мікстових форм сучасного танцю), сценографії, драми, ексцентриади, клоунади, бурлеску.

Ключові слова: пластична мова балетного мистецтва, образні системи мистецтв, взаємодія та синтез мистецтв, балетний театр хореографа Алли Рубіної.

Сама проблема пошуків нової пластичної мови в сучасному балетному театрі є багатоаспектною і багатовекторною. Це пов'язано, насамперед, з тим, що саме мистецтво балету є синтетичним, адже в ньому поєднуються, співіснують і взаємодіють різні види мистецтва. А їхнім інтегруючим чинником, зв'язуючим фактором у балеті виступає пластичність, яка об'єднує у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, сценографії.

В балетному мистецтві, як і в опері, «основний закон природи» [1: 118] — це синтез усіх його складників. Тому, коли йдеться про балетний спектакль, не можна, з нашого погляду, фокусувати увагу виключно на його візуально-пластичному ряді — тобто на хореографії, пластиці руху, або ж аналізувати тільки його інтонаційно-звуковий ряд — музику. Задля створення цілісного пластичного образу балетної вистави необхідно враховувати специфіку взаємодії художніх систем усіх мистецтв-учасників синтезу і, насамперед, музики та хореографічного руху.

Ідеальний балет, як вважав видатний балетний критик першої чверті ХХ століття Акім Волинський, може з'явитися тільки як результат «... гармонічної співдружності усіх трьох дієвих сил: композитора, балетмейстера та лібретиста» [2: 237]. При цьому пластичні символи мови танцю мають відповідати музичним малюнкам, лібрето «повинно бути перекладом» «музично-пластичних тем» «на мову поетичного слова» [2: 233]; балетмейстеру «слід володіти» «неодмінно музичним мисленням», «талантом мислити геометричними подобами рухів і поз» [2: 236], а композитор «повинен вміти розчиняти у звуках класичні фігури танцю» [2: 54].

Однак є ще одна дієва складова балетного (і ширше, театрального) синтезу, про яку не варто забувати, — сценографія. Тож важливість ролі сценографа-постановника у створенні художньої єдності балетної вистави не можна недооцінювати. Адже художник-сценограф, керуючись музичним посиланням самого матеріалу партитури, також працює на розширення спектру виражальних можливостей балетної вистави, посилюючи ефект її музично-пластичної образності додатковою візуально-сисловою складовою.

Окрім уже названих мистецтв-учасників синтезу, у сферу сучасного балетного (пластичного) театру все частіше сміливо вторгаються й інші інтегративні системи — опера, драматичний (ляльковий, маріонетковий) театр, елементи перформенсу, поезія (художнє слово), кіно, мультиплікація, комп'ютерна графіка, відео, цирк, різні види спортивного руху, східних бойових мистецтв та ін. Органічне поєднання, сплав цих художніх і позахудожніх елементів, задіяних у балетній виставі, створюють цілісну інтегративну систему, що й народжує особливу якість — дієвість синтезу балетного мистецтва.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. ці процеси взаємодії та інтеграції мистецтв у балетному театрі помітно інтенсифікуються. Балетне мистецтво, з одного боку, продовжує існувати у своїх традиційних формах (йдеється про балетний театр в його більш канонічному вигляді), а, з другого, завдяки інтегративним процесам, взаємодії різних художніх систем, народжуються нові форми пластичного видовища — сучасний театр танцю, так званий пластичний театр, різні мікстові форми, де на рівних правах співіснують мистецтва руху.

Ще однією специфічною інтегративною системою в рамках балетного жанру є, власне, мова хореографії. Вона, як неодмінна складова балетного театру, не є застиглою у часі канонічною формою — таким собі артефактом класичного танцю з незмінними лексичними нормами. Це, скоріше, конгломерат, мікст найрізноманітніших лексичних елементів, запозичених із різних напрямів танцювального мистецтва, а також із різних поза танцювальних мистецтв руху. Тобто йде безперервний процес зближення мови різних мистецтв. Так, мова танцю постійно збагачується та ускладнюється засобами виразності, технічними прийомами, елементами та можливостями такого «мистецтва руху», як фігурне катання, танець на льоду. І навпаки, той самий процес розширення лексичної системи фігурного катання, її художньо-естетичного потенціалу відбувається за рахунок хореографічних можливостей, асиміляції мови танцювального мистецтва.

Усі ці новації, пов'язані з інтегративними процесами у рамках балетного жанру, позначилися і на розвитку українського балетного театру, стали невід'ємною складовою його стилістики.

Саме такий вектор пошуків нової пластичної мови на перетині різних образних систем — танцювального мистецтва, музики, драми, ексцентріади, клоунади, бурлеску — відзначає творчий почерк відомого українського балетмейстера, майстра жанру хореографічної мініатюри, характерично-образного танцю Алли Рубіної¹. У довершеній формі хореографічної мініатюри (композиції «Сіртакі» М. Теодоракіса, «Анна Франк» на музику А. Шнітке, «Рондо а ля тюрка» В. А. Моцарта, «Маєстро», «Нестяма», «Спадкоємиця д'Артаньяна», «Вальс», «О, Фортуна», «Собор кохання», «Триптих П'єро», «Лакрімоза», «Бембі», «Дивіться — це я», «Табу», «Чудернацькі люди» та ін.) А. Рубіна, — завдяки ємним пластичним жестам, рухам, міміці, що є своєрідним перекладом мови музики на мову танцю, — знаходить для своїх персонажів точний характеристичний код і творить примхливий і неповторний танцювальний

малюнок своїх міні-балетів, кожний з яких є завершеною новелою зі своїм сюжетним і внутрішнім розвитком.

Назвемо, хоча б, мініатюру «Спадкоємиця д'Артаньяна», яка є своєрідним хореографічним продовженням історії про відважного мушкетера. Винайшовши незвичний фабульний хід, А. Рубіна уклала танцювальну пластику цього номеру, вирішеною як уявний поєдинок спадкоємиці д'Артаньяна з незримим супротивником², за рахунок збагачення традиційної жіночої пальцевої техніки лексичною атрибутикою чоловічого танцю — атлетизмом, граничною несамовитістю рухів, помноженими на стрімкий темпоритм, що йде від музичного супроводу. Усе це — цікавий сюжетний хід, вдало підібрана музика й оригінальне хореографічне рішення — спрацювало на створення напрочуд дотепної, сповненої м'якого гумору, танцювальної мініатюри.

Ще один неординарний зразок, здійснений А. Рубіною у жанрі хореографічної мініатюри, — композиція «Сіртаки» на музику М. Теодоракіса³, танець-бурлеск у дусі «Енеїди» І. Котляревського. У цій пронизаній гумором, авторською іронією танцювальної комічної сценки, наповненій життєдайною енергією музики М. Теодоракіса, вдало сполучилися елементи грецького народного танцю і фарсово знижені канони класики. Неабияка винахідливість, вигадливість візерунків танцювальних рухів межує тут із ексцентріадою, дотепною пантомімою, різноманітними пластичними гегами. У цій пластичній пародії на олімпійських богів герой сценки (соліст Національної опери Володимир Чуприна) прекумедно, скоріше у простонародній манері, демонстрував свою «божественну» міць» — мускули і біцепси, — залицяючись до об'єкта своєї пристрасності, яка, у свою чергу (солістка Національної опери України Ксенія Іваненко), до самозабуття милуючись собою, нічого не помічала навкруги. Не зраджуючи улюблений жанр іскрометного бурлеску (це також мініатюри «Дивіться — це я» на музику Бізе-Щедрина у виконанні А. Кожокару, «Рондо у турецькому стилі» на музику В. А. Моцарта у виконанні Є. Тихонович), Алла Рубіна звертається і до психологічних, лірико-драматичних можливостей танцю-модерн («Несамовитість» на музику Кбетнера у виконанні Є. Тихонович і С. Сгорова, «Колискова» на музику Є. Станковича у виконанні Н. Бурлаки, «Дзвонар» у виконанні О. Лі, Росія), а також асимільне у пластичній мові своїх хореографічних міні-опусів лексику різних сучасних танцювальних технік у мікстовому поєднанні із пантомімою та акробатикою.

Ще одним вектором творчого пошуку Алли Рубіної, крім жанру хореографічної мініатюри, є праця над хореографією танцювальних вистав, призначених для акторів драматичного театру. Одна з найкращих авторських вистав у цьому жанрі — балет «Неймовірний бал», здійснений А. Рубіною у Національному російському драматичному театрі ім. Лесі Українки («Київська пектораль», 2001). І хоча драматичні актори не володіють танцювальною технікою на професійному рівні, їхній манері виконання притаманна особлива виразність, адже вони, за словами хореографа, «вміють “нанизувати” на кожен рух емоції, образність, відповідне “забарвлення”» [4]. Тож для свого балету «Неймовірний бал» й незвичних виконавців А. Рубіній, довелося створювати специфічну хореографію, відбираючи відповідні рухи, жести, які б були максимально емоційно насичені та психологічно виразні, і разом з тим вкладалися у просторову графіку танцювального дійства.

Щодо вибору сюжетів для своїх композицій, як зізнається А. Рубіна в одному зі своїх інтерв'ю, вона не любить історії про кохання: «... мене цікавлять сюжети про життя

в космічному значенні цього слова. Використовую іронію, ігрову форму. Віддаю перевагу образному танцю, коли рух має підтекст» [4].

Саме таким глибоким підтекстом — філософським і символіко-семантичним — насичені танцювальні рухи, уся жєстопластика акторів у космогонічній виставі «Шякунтала» (за мотивами «Магабгарати» та творів Калідаси), здійснена А. Рубіною у Національному українському драматичному театрі ім. І. Франка (сценічна версія А. Приходька). У виставі «Шякунтала» хореограф органічно інтегрувала елементи унікальної жєстової культури Древньої Індії «мудра»⁴ з елементами рухів, поз індійського танцю «бхарат натьям»⁵ з його статуарністю, вегетативністю рухів, струмливим перетіканням від статичності до руху. Фактично, Алла Рубіна створила для акторів особливу пластичну мову, сповнену комунікативної символіки та образності індійської танцювальної традиції. І хоча актори у виставі спілкуються цією пластичною мовою паралельно із вербальною мовою іноді навіть без музичного супроводу (який то включається то виключається з просторового поля «Шякунтали»), в особливій музичності, в інтуванні ніби озвучених ритмізованих жєстів і поз, у виразній скульптурності пластичного малюнку ролі кожного з героїв спектакло учувається притаманна саме індійській пісенно-танцювальній традиції часопросторова характеристичність руху — танцювального і ритмоінтонаційного.

Симптоматично, що у принципах використання Алою Рубіною омузичнених елементів індійської жєстопластики й танцювального руху можна помітити стилістичні асоціації з третьою частиною балету на музику Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, здійсненого видатним хореографом ХХ ст. Морісом Бежаром. Хореографічний ряд цієї частини балету, яка — на думку Бежара — символічно втілює ідею любові, базується саме на індійській техніці танцю. Це й постійні метаморфози спокою-руху, що йдуть від особливої — скульптурної — виразності жєсту, пози з її «кінематографічним» принципом зміни одного нерухомого «кадру»-пози іншим [6: 40] з її довгими планами, коли статуарна пластика спонтанно трансформується в пластику динамічного руху, щоб згодом завмерти в пластичності «застиглого» руху. Це також перетікання однієї пози в іншу, це плинність переходів від статичності до динаміки в пластичності бежарівського танцю, що зумовлюються «чуттєвою природою» індійської скульптури з її рослинною етимологією (порівняймо з «рослинним елементом», за класифікацією А. Волинського, у класичному танці [2: 43, 44]), «вегетативним рухом» (термін Б. Віппера [7: 111]), адже «... тіло індійської статуї позбавлено кісток і мускулів, воно перетворюється на сплетіння віття, гнучких стеблин» [7: 111]. В цілому, в незвичному вирішенні третьої частини балету-симфонії М. Бежар домігся достатньо вільних взаємостосунків музики із танцем, застосувавши принцип музично-хореографічної поліфонії, тобто складного контрапунктичного сполучення чутного-видимого (той самий принцип застосував свого часу В. Ніжинський у своїй пластичній транскрипції «Ігр» К. Дебюссі).

Слід згадати й югославського хореографа Мілу Севіч, яка у своєму балеті «Zelle» на музику Жана Мюсі та Рене Обрі про життя відомої шпигунки Мага Харі (поставленому спеціально для всесвітньо відомої югославської танцівниці Аї Янг⁶), також асимілює пластику індійських танцівниць, канонічні пози, рухи, жєсти «бхарат натьям», елементи йоги, східну статуарну пластику із танцювальною технікою танцю-модерн.

Ще один зі шляхів збагачення пластичної мови сучасного балетного мистецтва, представлений у творчості А. Рубіної, пов'язаний із трансформацією фольклорної

танцювальної традиції. Для сучасного хореографічного мистецтва України в цілому характерне активне застосування елементів фольклорної хореографії, народно-сценічного українського танцю при створенні як суто балетних вистав, так і різноманітних танцювально-хорових дійств, фольк-опер-балетів, а також жанрових мікстів, що поєднують у собі не тільки різні хореографічні напрямки — фольклорний і народно-сценічний танець, елементи класичної лексики, танцю модерн, сучасного танцю, — а й інтегрують у яскраво театралізованих видовищних формах образні системи різних мистецтв — балету, опери (співу), драми (слова).

Незвичний мікст музики, хорового співу, танцю і сценографії репрезентовано у сценічній версії балету-фольк-містерії «Обранець сонця» (із циклу «Вічне дерево») Олександра Шимка ⁷ у постановці А. Рубіної в Українському академічному фольклорно-етнографічному ансамблі «Калина» (художній керівник — народний артист України Валентин Козаченко)⁸ Створений за оригінальним лібрето балетмейстера-постановника А. Рубіної балет-фольк-містерія «Обранець сонця» О. Шимка є цікавою експериментальною спробою інтегрувати в єдину цілісність різні художні системи — сучасну музику, хоровий і сольний спів, народну та класичну хореографію, театральну естетику містеріального дійства, інтерпретуючи їх мовою сучасного мистецтва. Звідси і поєднання народного підголоскового співу з сучасним музичним викладом, елементів фольклорного і народно-сценічного танцю з лексикою танцю-модерн, і звернення до нових технічних можливостей сценографії.

Спектакль апелює до прадавніх часів; сюжетна канва вистави нав'язана стародавніми легендами, пов'язаними з язичницьким поклонінням силам природи (сонцю, воді, вогню) у слов'янському (українському) народному календарі, з пошуками ідеалу, вічних морально-етичних цінностей. Як зазначено у лібрето балету, «дія відбувається у міфічні часи, де всі події життя мали символічне значення, ототожнювались із законами природи» [8]. Чотири картини-пори року, що змінюють одна одну в балеті-фольк-містерії, — Весна, Літо, Осінь, Зима — символізують циклічність життя, його вічний кругообіг.

Наскрізна сюжетна лінія, пов'язана з дівочими мріями про кохання, щастя, устремліннями до ідеалу, тісно переплетена у виставі з народною обрядовістю, з магічними ритуалами, знаходить у виставі «Обранець сонця» дещо містичне трактування і піднімається на новий — філософський — рівень осмислення вічного оновлення життя. Герої балету-фольк-містерії — Дівчина, яка кохає Ідола, що оживає у фінальній сцені спектаклю, — зливаються в єдине ціле, в одну постать, розчиняючись у животворюючій енергії Сонця, що знову сходить над Землею після звичної зміни пір року, замикаючи річний кругообіг у природі.

Зважаючи на поєднання різних образно-художніх систем у балеті-фольк-містерії «Обранець сонця», природа їхньої інтеграції є багатовекторною та багаторівневою. Перший вектор цієї інтеграції діє на рівні хореографії та пов'язаний із зверненням авторів до фольклорної обрядовості, що передбачає введення у виставу тих чи інших синкретичних музично-пісенно-танцювальних форм, або ж їх елементів — різноманітних весняних та літніх хороводів, обрядів ходіння навколо Ідола, навколо багаття (у купальському обряді очищення вогнем) тощо. Інший вектор пов'язаний з формуванням синтетичної мови вистави та діє вже на двох рівнях — на рівні ритмічнотонаційному, звуковому та на рівні хореографії — й спрямований на асиміляцію і перетворення фольклорних

музично-пісенних елементів (у тому числі, традиції підголоскового співу) і лексичної семантики фольклорної танцювальної традиції (семантика лінії, діагоналі у ході, процесії; кола, півкола, кола у колі в хороводних формах; «втоптування» в землю, стрибків у ритуалах очищення водою, вогнем та ін.) у новій якості — складній мові сучасного балетного спектра. І нарешті, на третьому — вищому рівні — здійснюється синтез усіх складників балету-фольк-містерії — музики, хореографії, сценографії.

Йдучи за музикою О. Шимка та відтворюючи її особливості у танцювальних образах і формах, близьких до народної календарної обрядовості, балетмейстер-постановник А. Рубіна осучаснює хореографічне рішення вистави елементами лексичного словника танцю модерн та пластикою постмодернового танцю, разом з тим посилюючи в ньому (у хореографічному рішенні) символічну сакральну сутність обрядового дійства.

Симптоматично, що активна безперервна взаємодія музики і танцю здійснюється в усіх частинах балету-фольк-містерії «Обранець сонця» — як у хороводних жіночих сценах з переважаючою кантиленною пластикою, так і в оргіастичних чоловічих танцях з різкою пластикою стрибків, підскоків, войовничістю рухів і жестів, змахів рук, а також у змішаних ритуальних екстатичних танцях, пов'язаних із пробудженням пристрасті. Весь музичний ряд календарно-обрядових сцен вистави утворює складний полішаровий конгломерат, зітканий із оркестрового ряду та вокального ряду (підголоскового хорового, або сольного співу), що спирається на автентичні фольклорні зразки (обробки обрядових пісень у виконанні хорового гурту «Калини»; хормейстери-постановники С. Адаменко та С. Дудко), а також на їх перетворення засобами сучасних композиторських технік. Ритмоінтонаційно й лейттемброво насичений оркестровий ряд «Обранця сонця» О. Шимка, що в деяких сценах створює враження народного музикування (наприклад — імітація звучання «троїстих музик» в оркестрі в частині «Зима»), значно посилює потужну просторово-звукову перспективу балетного містеріального дійства й візуалізується у зримій пластичності його хореографічних форм.

Ще одним важливим дієвим інтегративним вектором у балеті-фольк-містерії «Обранець сонця» є дуже цікава сценографія, здійснена художником-постановником О. Гавришем в естетиці конструктивізму з елементами кубізму, що проявляється в організації сценічного простору вистави та у використанні декорації-трансформеру. Тут ніби сперечаються різні площини-виміри. Перший вимір, пов'язаний із світом людей, замикається рамками самої сцени з її домінуючою квадратністю, посиленою розташуванням по її периметру сценографічних атрибутів кубічної форми. Другий рівень символізує світ природи, його циклічність, буттєвість у філософському розумінні: на початку вистави — це зображення півкола, яке на заднику сцени символізує сонце, що виростає-сходить над горизонтом⁹. У ході вистави квадратність поступово долається, трансформуючись у коло. На фоні цього стилізованого небесного світила за допомогою складної партитури світла розгорглося незвичне видовище — танцювальний театр тіней. Рухи танцівників, які знаходились за прозорим задником сцени, підсвічені примхливою грою-змінною освітлення, ставали видимими глядачеві як проєкції тіней і підсилювали утаємниченість сакрального магічного дійства під час різних обрядів річного календарного циклу.

За допомогою складної взаємодії хореографії й змін світлової палітри, фактично, твориться новий часпросторовий вимір вистави, в якому відбувається також і оживлення Ідола, трактоване як сакральний танець його тіні. А в останній сцені саме завдяки

світловим ефектам хореографічний дует Дівчини та Ідола на авансцені подвоюється танцем їхніх тіней за задником сцени, а також здійснюється поєднання постатей Дівчини та ожилого Ідола в єдине ціле на фоні величезного кола — Сонця. Все це, з одного боку, символізує оживлення загадкового Ідола та його матеріалізацію у людській постаті, а з іншого — укрупнює основну смислову філософську ідею вистави щодо непереможної сили кохання й багатомірності природи, всесвіту.

Ще один активний чинник синтезу у виставі — сценографічна атрибутика, пов'язана із символічними зображеннями води (стилізований колодязь-журавель) та вогню (танець парубків із червоними поясами).

Таким чином, сценографія вистави «Обранець сонця» як один із синтетичних складників вистави, активно працює не тільки на посилення загальної символіки балету-фольк-містерії, що йде від фольклорних першоджерел, але й разом із музичним та хореографічними чинниками, є дієвим фактором організації сценічного простору й інтерпретації тексту вистави.

У рамках однієї статті неможливо простежити усі існуючі форми синтезу як у просторі балетної творчості А. Рубіної (та ширше, сучасного балетного театру), так і поза ним — у різних мікстових формах пластичного видовища, заснованого на інтегративній взаємодії «видимого-чутного», що кінець-кінцем і є основним чинником творення їхньої пластичної мови, яка народжується із співвіднесеності та взаємодії мов різних мистецтв-складників синтезу у балетному театрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Покровский Б. Размышления об опере / Б. Покровский. — М.: Советский композитор, 1979. — 279 с.
2. Вольнский А. Л. Книгалюкований. Азбука класического танца / А. Вольнский. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 352 с.: (+ вклейка, 16 с.). — (Мир культуры, истории и философии).
3. Зінич О. Колитанецьстаємузикою / О. Зінич // Культураіжиття. — 2001. — 26 травня.
4. Фіалко Д. «Втручатися у класику треба делікатно» / Д. Фіалко // Україна молода. — 2011. — 15 березня.
5. Котовская М. Синтез искусств Востока / На материале зрелищных искусств Индии / М. Котовская // Виды искусств в социалистической художественной культуре: Сб. — М.: Искусство, 1984. — С. 91–127.
6. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. — Л.: Наука, 1974. — С. 39–67.
7. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Изобраз. искусство, 1985. — 288 с.
8. «Обранець сонця». Програмка до вистави. — К.: Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», 2007.

¹ Алла Рубіна здійснила постановки балетних вистав у багатьох музичних театрах: одноактний балет «Коло» («Гамлет») на музику Д. Шостаковича (1982), ораторія-балет «Київські фрески»

І. Карабиця (2005) — у Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка; балети «Весна священна», «Петрушка» І. Стравінського — у Харківському театрі опери та балету; опера-балет «Дитя і чари» М. Равеля (1990), балет «Майська ніч» Є. Станковича (1997); «Червона шапочка», «Як козаки змія приборкували» І. Поклада — у Київському музичному театрі для дітей та юнацтва; одноактний балет «Катерина Білокур» Л. Дичко (2004) — у Національній філармонії України; фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича (2003) — у Національному хорі України ім. Г. Верьовки; балет «Снігова королева» на муз. Й. Гайдна — у Школі хореографічної майстерності В. Писарева (Донецьк) та інші.

² Номер було спеціально поставлено для виступу Аліни Кожокару на Міжнародному конкурсі артистів балету в Лозанні, Швейцарія. Нині А. Кожокару є прямою-балериною Лондонського Королівського театру Ковент Гарден.

³ Хореографічна мініатюра «Сіртакі» на музику М. Теодоракіса, постановлена А. Рубіною, неодноразово виконувалася на міжнародних конкурсах балету ім. Сержа Лифаря і міжнародних фестивалів балету «Серж Лифар де ля данс» [див.: 3].

⁴ В особливій жестовій культурі Древньої Індії «мудра» (у перекладі — поза, жест, печатка, вираження), яка склалася у храмовому мистецтві танцівниць у другому тисячолітті до нашої ери, закарбовані певні канони мови жестів аж до класифікації позицій пальців, зап'ясток рук відносно тіла танцівниці. Ця віртуозна жестопластична техніка одночасно є інструментом передачі найтонших нюансів емоційних станів і разом з тим — особливою знаковою системою, специфічною комунікативною мовою, якою переповідаються сюжет, усі перипетії дії (аж до змісту реплік, монологів, діалогів). Вербальна мова замінюється тут мовою жестів — стрімкою змінною позицій та рухів рук, що означають різні поняття-символи. Синхронізовані і злиті воедино з ритмолодоінтонаційним рядом в індійському танці-пісні, усі ці знаки-символи жестопластичного ряду «прочитуються» як книга, як літературний текст [див.: 5].

⁵ Серед українських хореографів до естетики канонічного індійського танцю — крізь призму сучасної балетної лексики — звертався Сергій Бондур, лауреат Третьої премії Третього Міжнародного конкурсу артистів балету імені Сержа Лифаря (у номінації «хореографи»). Він є автором багатьох хореографічних мініатюр, серед них — «Шаман», «Вічний мандрівник» та ін.

⁶ Балетну виставу «Zelle», анонсовану як «світовий хіт 2000 року», було репрезентовано на Третьому фестивалі «Танець XXI століття», який відбувся у Києві 2000 року на сцені Національної опери України.

⁷ Творчий стиль Олександра Шимка відзначений поєднанням техніки мінімалізму з естетикою «ambient» (музика оточуючого середовища). Його твори наповнені філософськими роздумами про пошуки гармонії у взаємозв'язку людини і природи, про таїни життя, про вічне устремління людини до ідеалу.

⁸ Прем'єра вистави відбулася 19 березня 2007 року в приміщенні Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

⁹ Тут вбачається пряма аналогія з кубістськими знахідками П. Пікассо у сценографічному рішенні балету «Ікар» С. Лифаря, здійсненого у його відновленій постановці 1962 року. Так, на заднику сцени було зображене велетенське розпалене Сонце, на фоні якого Ікар із розпростертими крилами стрімголов падає догори ногами у прірву.

Зинич Е. В., канд. історикознавства, старший науковий співробітник
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Ф. Рильського
НАН України, Київ

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА: АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ ОБРАЗНЫХ СИСТЕМ

Статья посвящена проблеме поисков нового пластического языка в балетном театре современного украинского хореографа Аллы Рубиной, чье творчество представляет собой результат взаимодействия разных образных систем — музыки (чисто балетной, оперно-балетной, фольк-оперно-балетной, а также вокально-инструментальной), танцевального искусства (классической, народно-сценической хореографии и сложных микстовых форм современного танца), сценографии, драмы, эксцентриады, клоунады, бурлеска.

Ключевые слова: *пластический язык балетного искусства, образные системы искусств, взаимодействие и синтез искусств, балетный театр хореографа Аллы Рубиной.*

Zinich Helen, senior research worker, doctor of philosophy in arts,
Institute of Art studies, Folkloristics and Ethnology of the NASU, Kyiv

THE PLASTIC LANGUAGE OF CONTEMPORARY BALLET: THE ASPECT OF THE INTERACTION OF DIFFERENT IMAGE SYSTEMS

The article deals with the problem of the searches for new plastic language in the ballet art of the contemporary Ukrainian choreographer Alla Rubina whose creative work represents the result of the integration of different image systems — those of music (partly ballet and opera-ballet, folk-opera-ballet as well as vocal and instrumental genera), dancing art (classic, scenic folk choreography and mixed complicated forms of contemporary dance), scenography, dramatic, excentric arts, clown arts, burlesque.

Key words: *the plastic language of ballet art, image systems of art, the integration, the synthesis of arts, the ballet theatre of Alla Rubina.*

УДК 394.48 (437.6)

Лісова О.М., аспірант

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського,
НАН України, Київ

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ САМОДІЯЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ СУЧАСНОЇ СЛОВАЧЧИНИ

У статті розглядаються особливості українських самодіяльних колективів на території Словаччини. Аналізується репертуар фольклорних колективів, сучасний стан і функціонування українського фольклору.

Ключові слова: *фольклор, колективи, співацькі групи, етнічні українці, народна творчість.*

© О. М. Лісова, 2014