

## ТРАНСФОРМАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ОДНОАКТНИХ БАЛЕТАХ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО

*У статті досліджується одна з актуальних проблем сучасного хореографічного процесу – трансформація класичного танцю в контексті одноактної балетної вистави.*

*Майстром одноактних балетів сміливо можна назвати сучасного балетмейстера Олексія Осиповича Ратманського, який вже понад двадцять років із успіхом працює на перших світових сценах. Серед безлічі танцювальних мініатюр та десятків багатоактних вистав почесне місце в його творчості посідають оригінальні одноактні балети, підхід до створення яких висвітлюється у цій статті.*

**Ключові слова:** балетний театр, балетмейстер, одноактна балетна вистава.

*В статье исследуется одна из актуальных проблем современного хореографического процесса – трансформация классического танца в контексте одноактного балетного спектакля.*

*Мастером одноактных балетов смело можно назвать современного балетмейстера Алексея Осиповича Ратманского, который уже более двадцати лет с успехом работает на ведущих мировых сценах. Среди множества танцевальных миниатюр и десятков многоактных спектаклей почетное место в его творчестве занимают оригинальные одноактные балеты, подход к созданию которых освещается в данной статье.*

**Ключевые слова:** балетный театр, балетмейстер, одноактный балетный спектакль.

*The article examines one of the topical issues of contemporary choreographic process – transformation of classical dance in the context of one-act ballets.*

*One-act ballet master Oleksii Ratmanskyyi could be surely called a contemporary choreographer, who has over twenty years of successful work on the most famous stages of the world. The original one-act ballets occupy the place among the variety of his dance miniatures and multi-act performances, and approach to their creation was covered in this article.*

**Keywords:** ballet theatre, ballet master, one-act ballet performance.

Жанр одноактного балету сформувався і отримав широку популярність на початку двадцятого століття. Новаторські естетико-художні ідеї антрепризи «Руські сезони» Сергія Дягілева дали потужний поштовх у розвитку одноактного балету, як певної форми цього театрального жанру. Такі вистави, як «Петрушка» (1911 р.), «Карнавал» (1910 р.), «Видіння троянди» (1911 р.) Михайла Фокіна, «Післяполудневий відпочинок фавна» (1912 р.), «Весна священна» (1913 р.) Вацлава Ніжинського, «Весіллячко» (1923 р.) Броніслави Ніжинської, «Парад» (1917 р.) Леоніда Мясіна, «Аполлон-Мусaget» (1928 р.), «Блудний син» (1929 р.) Джорджа Баланчіна та багато інших стали зразками тісної співпраці балетмейстера, ком-

позитора, художника, поета, продюсера і виконавців у площині однієї вистави. На зміну фундаментальним багатоактним балетам дев'ятнадцятого століття прийшли невеликі за обсягом лаконічні хореографічні експерименти. Думка балетмейстера вирвалась за межі канону класичної балетної вистави, самотуння пластика стала засобом втілення ідей нового тисячоліття.

Майстерним творцем одноактних балетів сміливо можна назвати сучасного балетмейстера Олексія Осиповича Ратманського, який вже понад двадцять років із успіхом працює на найкращих світових сценах. Адже серед безлічі танцювальних мініатюр та десятків багатоактних вистав почесне місце в його творчості посідають оригінальні одно-

актні балети. «Збиті вершки», «Візок тата Жюньє», «Принади маньєризму», «Леа», «Середній дует», «Поема екстазу», «Сни про Японію», «Руські сезони», «ConcertoDSCN», «Буря», «24 прелюдії» – ось далеко не весь перелік робіт хореографа у рамках балетної вистави на одну дію. У кожній своїй постановці О. Ратманський експериментує з класичним танцем, відкриває і удосконалює його можливості, виводячи на якісно новий рівень. Однією з характерних рис власного балетмейстерського почерку О. Ратманського є лаконічність, без якої одноактна вистава неможлива. Здатність за короткий проміжок часу виявити задумане проявляється безпосередньо і в хореографічній лексиці, і в режисурі його вистав.

Одноактний балет під назвою «Середній дует» Олексій Ратманський створив для Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі у листопаді 1998 року. «Середня симфонія» петербурзького композитора Юрія Ханона (Ханіна) стала музичною основою балету. Десятихвилинна постановка стала не лише вдалим дебютом на уславленій сцені, а й «візитівкою» балетмейстера. Цю виставу побачили на багатьох сценах всього світу і назвали одним з найкращих одноактних балетів ХХІ століття.

У 1998 році художній керівництво Маріїнського театру запропонувало Олексієві Ратманському створити вечір нових одноактних балетів. У той час О. Ратманський був солістом Данського Королівського балету в Копенгагені, створив декілька постановок у Канаді, Києві та в Большому театрі в Москві.

До «Вечора нових балетів» увійшли три постановки: «Поцілунок Феї» Ігора Стравінського, «Поема екстазу» Олександра Скрябіна та «Середній дует» Юрія Ханона. О. Ратманський від початку вирішив, що всі балети мають бути на російську музику.

У своєму задумі балетмейстер малював собі третій балет, як абсолютно нову хореографію, яка потребувала симфонічної музики композитора сьогодення. «Із сучасних композиторів я згадав про петербуржця Ханіна (рос. Юрий Ханонъ), який кілька років тому вразив всіх своєю музикою до фільму Олександра Сокурова «Дні затемнення». Після довгих пошуків я знайшов його єдиний диск у Копенгагені. Музика виявилася концептуальною, театральною, тужливою і ритмічною. Відчуття «погляду збоку» наштовхнуло на думку про двох істот із крилами, які, формально не беручи участі в дії, все ж є головними персонажами цього маленького балету. На жаль, поки що я використовую лише одну частину його чудової

«Середньої симфонії», але не полишаю надії поставити всю симфонію повністю. Якою ж була моя радість, коли я дізнався, що Юрій Ханон написав книгу спогадів про Скрябіна. Я з легким серцем об'єднав їх в одному відділенні»!

«Середня симфонія для складу» Ю. Ханона складається з кількох частин: перша, а точніше «нульова», має назву «Її значущість», частина перша – «Її минуле», друга – «Її розвиток», третя – «Її брехлива п'єса», четверта – «Її середина», п'ята – «Її брехливе продовження» і остання глава симфонії – «Її теперішнє». Музичним матеріалом для створення балету стала перша частина симфонії композитора.

Характеризуючи музичний матеріал, треба віддати належне талантові композитора Юрія Ханона, який створив драматургічно складну історію. Його твір – сучасна симфонічна музика. І хоча «Середня симфонія» не була призначена для танцю, коли створювалась у 1990-му році, сучасні хореографи вже традиційно використовують умовно «небалетний» музичний матеріал для своїх постановок.

Урбаністичний мотив, трохи «залізний», у поєднанні із «душевним неспокоєм», ностальгією, тугою – в одному творі. Тема неминучості, чогось «останнього» наявна у мелосі Ю. Ханона. Музика дуже емоційна і самодостатня. Тому балетмейстер Олексій Ратманський, обравши яскравий матеріал для творчості, мав створити хореографію, яка відповідала би рівню музики.

Назва «Середній дует», хоча й походить від твору Юрія Ханона (Ханіна) «Середня симфонія», відповідає темі міні-балету: це історія двох «середніх» людей, тобто «середньостатистичних». Балетмейстер пропонує такий собі збірний образ Чоловіка і Жінки.

Художником-постановником балету виступив Михаїл Махарадзе. Танцювальне дійство відбувалося на тлі графічних дерев і вікна, з якого ллється світло. З обох боків сцени виходили дві істоти: чорна і біла, кожна з одним крилом. Вони весь час спостерігали за танцюючими, а наприкінці вибігали на середину сцени і забирали танцівників, які падали без сил. Світлове оформлення спектаклю створив Володимир Лукасевич. Весь танець пари відбувався «ніде» і «будь-де» одночасно у промені прожектора, що вихоплював із темряви танцівників.

Костюми, запропоновані модельєром Тетяною Котеговою, нагадували робочий тренувальний одяг: Він – у чорних штанах та футболці, Вона – у маленькому репетиційному платті й тілесного кольору пуантах, які візуально зливаються із ногами

і створюють ефект танцю босоніж. Висвітлене на тлі чорної тканини тіло та біле світло прожекторів загалом створюють чорно-білу картину. І увага глядача цілком концентрувалась на хореографічному тексті.

Одними засобами хореографії О. Ратманський змушує зануритися у дію на сцені, а може, і у власну душу. Бо кожен впізнає в героях танцювальної вистави себе. О. Ратманський розкриває стосунки Чоловіка і Жінки. Хто вони одне для одного? Які ролі грають? Чи можливо відкрити себе справжнього іншій людині, нехай і коханій? Такі риторичні питання піднімає у своєму творі балетмейстер.

Першими виконавцями балету були танцівник характерного амплуа Маріїнського театру Іслом Баймурадов та балерина романтичного плану, народна артистка Росії Жанна Аюпова. Домінувала партнерка. А партнер ніби існував у цьому спектаклі для того, щоб стримувати і спрямовувати її невичерпний потік енергії. Чоловік і Жінка. Все, як у житті. Емоційність «інь» протиставляється стриманому раціоналізмові «янь». Вона – уособлення постійного руху: вправо, вліво, вперед, вгору. Танцівниця виривається від партнера і за мить вже знову в його руках. Героїня наче не може визначитися, що їй потрібно, хто їй потрібен і що з цього приводу робити. Вона емоційно нестабільна. Скульптурні arabesques із різким виходом на палець змінюють м'які portdebras донизу в пліе. Вона падає – Він її підхоплює, Вона хоче піти – Він її не відпускає... З іншого боку, виходить, що така імпульсивність образу героїні «Середнього дуету» незмінна. Такий парадокс у стабільній нестабільності. Динаміка партії Жінки від початку номеру і до кінця зберігається. І емоційна, і технічна.

Чоловік тільки наодинці сам із собою може розкрити своє внутрішнє «я», дати волю емоціям, відпустити себе. Пластично це виражається у чоловічому соло. Танцівник залишається один у світлі прожектора, і вже неможливо впізнати того героя, що на початку балету з кам'яним обличчям лише притримував балерину. В абсолютно модерній пластиці виявляється чоловічий темперамент: тут і сила, і відчай, і біль, і свобода. Соціальні кліше, тягар відповідальності, нескінченні «ти повинен» і «ти винен» перетворюють чоловіка на робота. Але ж всередині – кипить цілий світ. Балетмейстерові вдається побудувати складний драматургічний образ, який має розвиток у пластичній партитурі ролі.

«Середній дует» побудовано майже повністю у стилі неокласики, із використанням усіх можливостей пальцевої техніки, підтримок. А підсилен-

ня емоційності балетмейстер досягає за допомогою елементів танцю модерн, вільної пластики. Це особливо простежується на прикладі партитурі ролі Чоловіка. Нетривіальні танцювальні з'єднувальні рухи – це один з нюансів, що відрізняє академічну класику від нової – «нео».

Саме «Середній дует» став найяскравішим серед трьох «нових балетів» О. Ратманського. Коло професіоналів балетного мистецтва визнало твір новим диханням в сучасній російській хореографії. А Олексій Ратманський, засвідчив свою позицію самотнього балетмейстера і рішуче відкинув звання «початківець».

«Особливий успіх у публіки мав “Середній дует”. Оригінальна постановка 33-річного танцівника і хореографа Олексія Ратманського на музику сучасного композитора Юрія Ханона занурює глядачів у похмурий світ, де в промені світла оживає таємничий дует: під звуки рояля з оркестром партнер пульсуючими жестами намагається утримати партнерку, яка безперервно рухається на пунтах, сплітаючи складну павутину з різких і чуттєвих па. Ця єдина сучасна мініатюра прикрасила двоактне дійство ...»<sup>2</sup>.

У 2000 році «Вечір нових балетів» Олексія Ратманського був представлений у категорії «Найкращий балет року» на премію «Золота маска». Показ відбувся в Московському академічному музичному театрі імені Станіславського і Немировича-Данченка. Знову критика і преса одноголосно відзначили з трьох балетів «Середній дует». «Вечір нових балетів» отримав лише номінацію, проте і багато вагомих відгуків.

Тетяна Кузнецова (газета «КоммерсантЪ») так прокоментувала роботу балетмейстера: «Свою найкращу роботу – “Середній дует” на музику Ханона – показав минулорічний лауреат “Маски” Олексій Ратманський. Хореографія “Дуету” – динамічна, напружена, цілісна, в лексиці нітрохи не поступається світовим зразкам – стала справжнім відкриттям. Перевага Ратманського-хореографа була очевидною. Восьмихвилинний “Середній дует” підтвердив свою репутацію найкращого російського і єдиного по-справжньому європейського балету»<sup>3</sup>.

Після успіху в Маріїнському театрі, «Середній дует» завдяки гастрольним програмам побачив мало не весь світ. Багато знаних зірок балету прикрасили цю виставу: Світлана Захарова, Андрій Меркур'єв, Діана Вишньова, Наталя Осипова, Ігор Колб, Олесь Новикова, Євген Головін і навіть сам Олексій Ратманський. І цей список далеко не повний. Адже балет виконували найкращі танцівники Європи й Америки.

У наступні роки «Середній дует» дещо втрапив. А саме оригінальну сценографію: ті дерева, вікно і двох однокрилих істот. Залишилася тільки пара – сам на сам із музикою і хореографією. Безпосередньо сцена стала тим екзаменом для балету, який він «склав на відмінно». Пік популярності міні-вистави припав на 2006–2008 роки. Особливо уподобали номер у Західній Європі. В 2006 р. О. Ратманський переносить «Середній дует» на сцену Нью-Йорк Сіті Балет.

Аналізуючи огляд преси, можна дійти висновку, що і журналісти, і критики на Заході з великим натхненням і ентузіазмом поставилися до «Середнього дуету». Якщо хореографію західну часто називають «холодною», «раціональною», то вітчизняна тяжіє до душевної чуттєвості. У постановці О. Ратманського обидві традиції органічно поєднуються, що робить її універсальною для сприйняття.

У 2001 році Театр танцю Олексія Фадєєчева розпочав свій другий сезон вечором одноактних балетів. Справжнім відкриттям програми і світовою прем'єрою став балет Олексія Ратманського «Леа» на музику Леонарда Бернстайна. Цю постановку сміливо можна назвати етапною у творчому здобутку балетмейстера. Адже переважно життєрадісний, оптимістичний О. Ратманський цього разу взявся за втілення на сцені трагедії, що допоки було для нього не характерно. С. Ан-ський (справжнє ім'я – Семен (Соломон) Раппопорт), єврейський та російський письменник, поет і драматург, у роки Першої світової війни написав один зі своїх найвидатніших творів – п'єсу «Дибук, або Між двох світів». «Дибук» у єврейському фольклорі – це злий дух неприкаяної душі, що може вселитися в тіло живої людини.

Сюжет п'єси розгортається так: парубок Ханан і чарівна дівчина Леа кохають одне одного, але їх розлучають. Щоб повернути кохану, хлопець звертається до Каббали і помирає. Але його душа не може потрапити ні в рай, ні в пекло і перетворюється на дух – Дибук. Просто під час весілля Леа з іншим Ханан–Дибук вселяється в неї. Демона все ж таки вдається вигнати з тіла дівчини, але вона помирає.

Містично-фольклорна історія свого часу не залишила байдужим видатного режисера Є. Вахтангова. У 1922 році він створив для єврейського театру «Габіма» виставу «Гадибук», що здобула світову славу. А 1974 року композитор Леонард Бернстайн створив «Варіації на тему Дибук» для трупи New-York City Ballet, яка втілила на сцені однойменну балетну постановку Джерома Роббінса.

У балеті «Леа» Олексія Ратманського головні партії на прем'єрному показі виконували Ніна Ананіашвілі (Леа) й артист Американського балетного театру, Джузеппе Піконе (Ханан). Пізніше яскравим виконанням партії Ханана глядачам запам'ятався російський танцівник Андрій Уваров. Характеризуючи склад виконавців, слід зазначити, що балет «Леа» заново «відкрив» вже знану прем'єр-балерину Ніну Ананіашвілі. Саме її образ у балеті отримав найскладнішу драматургічну партитуру й був повною мірою продуманий і втілений артисткою на сцені. Джузеппе Піконе, танцівник екстра-класу, за відгуками критиків і очевидців прем'єри балету, був дещо «холодним» і відстороненим.

Балетмейстер поставив складну задачу в плані режисури балету – адже багатоактну п'єсу С. Ан-ського із великою кількістю подій, що калейдоскопічно змінюють одна одну, він мав укласти в сорокахвилинний одноактний спектакль. Тому в структурі вистави «Леа» акцент було зроблено на сценічному втіленні за допомогою дуетного танцю головних героїв і на декількох масштабних сценах. Три дуети являють собою три етапи розвитку історії кохання Леа і Ханана: перший – дуже ніжний, але пронизаний безнадійним передчуттям розлуки; другий – коли Ханан–Дибук, заволодівши тілом дівчини, керує нею; і третій – майже в фіналі, коли Дибук не хоче прощатися з Леа і закохані намагаються втримати одне одного «...і що більше стараються рабини, простягаючи із заклинанням до закоханої пари руки, то відчайдушніші обійми двох героїв. Але рабини, зрозуміло, перемагають, і Дибук вигнано. Помирає і Леа, нездатна жити без коханого»<sup>4</sup>.

Однією з центральних сцен у балеті О. Ратманського є сцена Каббали, коли головний герой Ханан зазирає в заборонену книгу і магічними заклинаннями викликає шістьох демонів. Але потойбічні створіння глузують з нього і врешті-решт зводять Ханана в могилу. «Прекрасно побудований процес проникнення Ханана в таємниці Каббали – герой дедалі дивовижніший, дедалі божевільніший, малює цифри у повітрі, пританцьовує на місці (а духи тримають його за руки <...> і не ворухаться). І стільки страждання в секундній сценці, коли він просто падає в знемозі, а поруч на мить з'являється видіння недосяжної Леа і він тягнеться до неї рукою»<sup>4</sup>.

Друга масштабна сцена в балеті – це безперечно «Єврейське весілля» із найдраматичнішим епізодом – вигнання Дибук з тіла героїні та її божевілья. Тут повною мірою розкрився талант Ніни Ананіашвілі: і танцювальний, і драматич-

ний. Вона проявила себе не просто, як блискуча танцівниця, а як зріла артистка, майстер сцени. Н. Ананіашвілі в простому білому платті, з двома туго заплетеними косами, перейнявшись фольклором єврейського народу, була органічною в своєму візуальному і пластичному образі, всю виставу балансувала на грані безнадійної покірності і трагічного відчаю.

Апофеозом вистави стала сцена, коли Дибук–Ханан вселяється в Леа і перериває весілля. О. Ратманський вирішив цей епізод оригінально: замість, здавалося б, логічного стандартного дуету Духа і Дівчини, балетмейстер «наділяє» наречену «чоловічою» пластикою. Тобто прояв дій Дибука ми бачимо через пластику самої Леа.

Ніна Ананіашвілі виконує такі, характерні для чоловічого танцю, па, як подвійні *assembles*, широкі *jeteentournant* (що є майже каноном класичної чоловічої варіації). Широкі, імпульсивні рухи, трохи зіщулені плечі і «нелюдський», дикий погляд танцівниці створили атмосферу високої емоційної напруги. Персонажі з натовпу – гості на весіллі – по черзі намагаються стримати, вловити і заспокоїти бідолашну. Але, неспроможні зробити це, вони самі стають учасниками цього коловороту демонічних танців. Характер рухів головної героїні через використання паралельних прямих позицій, стрибків на цілу стопу, зламаної лінії рук дещо нагадує «Весну священну» В. Ніжинського або «Весіллячко» Б. Ніжинської. Це стосується хореографічного тексту і роботи із ритмом. А щодо атмосфери, то в цьому разі можна провести паралель зі сценою божевілья в балеті «Жизель». Але постановка О. Ратманського – це витвір ХХІ ст., тому, окрім па класичного танцю, він використовує прийоми танцю модерн і стилізовані рухи єврейських національних танців. Тож і сцена божевілья у виконанні Н. Ананіашвілі зовсім не є цитатою взірця балетного романтизму. Подібною є лише сама побудова епізоду – відчай і божевілья головної героїні розкривається в оточенні байдужого натовпу, який нічого не розуміє. Балетмейстер оригінально підійшов до завершення цієї картини. Безсила Леа, опустивши руки, нарешті припиняє свій неспокійний рух, і її батько вирішує, що церемонію одруження можна продовжити – він підводить до неї Нареченого. І тут щойно нерухома дівчина різко здіймається в позу *arabesque* і стискає обома руками горло парубка. «Соло, коли Леа зриває весілля і, збожеволівши, метається по сцені, Ананіашвілі проводить несподівано гостро і драматично точно. У горло своєму нареченому вона впинається наче вампір»<sup>5</sup>.

Леа і Ханан зустрінуться і будуть разом, але вже не в цьому світі. За своє кохання вони заплакали власним життям.

Містику стародавньої єврейської легенди у виставі підтримує художнє оформлення Михайла Махарадзе. Суцільний чорний простір сцени, і лише задник був прикрашений чотирма розписаними вітражами. Із темним тлом контрастують костюми танцівників, створені переважно у світлій гамі. Але жителі містечка, де відбувається дія, все одно видаються нерадісними і пасивними. Здається, що справжні прояви емоцій спостерігаємо лише в стосунках Леа і Ханана.

Нова постановка Олексія Ратманського отримала чимало позитивних відгуків у пресі. «Найбільш вдала перша половина балету свідчить про те, що Ратманський виходить на новий етап. Він перестав дрібнити, дробити танець на безліч маленьких деталей «маньєристського» зразка. Він малює танець кроками і крупними жестами, знаходячи нерв балетного спектаклю на сюжетну тематику»<sup>5</sup>, – пише Варвара Вязовкіна, журналіст газети «Известия».

Захоплення викликав талант Н. Ананіашвілі: «...що ж до танців – тут Ананіашвілі і Ратманський домагаються неперевершеного результату. Такою Ананіашвілі вітчизняний глядач ще не бачив... Це танець видатної артистки, а не просто класичної балерини»<sup>6</sup>. У 2003 році балет «Леа» став номінантом театральної премії «Золота маска» одразу у двох категоріях – «Найкращий спектакль в балеті» і «Найкраща жіноча роль» (Ніна Ананіашвілі).

У 1998 році на сцені Большого театру в Москві відбулась прем'єра балету Олексія Ратманського «Сни про Японію». Цей балет є знаковим у кар'єрі балетмейстера, адже у 1999 році він став лауреатом почесної премії «Золота маска» у номінації «Балет. Найкращий спектакль». Постановку втілили: Ніна Ананіашвілі, Інна Петрова, Андрій Уваров, Сергій Філін, Олексій Фадеєчев, Дмитро Гуданов, Тетяна Терехова. Надихнули О. Ратманського на створення балету «Сни про Японію» вистави театру Кабукі. У програмці балетмейстер вказує назви і стислий зміст картин балету:

«Сагімусуме»: дівчина-журавель співає про свою нещасну долю...

«Футо омоте»: привид об'єднує в собі двох духів, – загиблих закоханих – головних героїв, – і переслідує їх ...

«Мусуме Доджджі»: несправджене кохання перетворює дівчину на вогняну змію...

«Кагаміджіші»: маска лева приростає до обличчя людини і змушує несамовито танцювати...

Музичний матеріал – японська етнічна музика композиторів Л. Йето, М. Ямагуччі, Р. Тоша у виконанні ансамблю «Kodo». У японській мові слово «кодо» має два значення, залежно від того, як його прочитати, перше – це «серцебиття», друге – «діти барабана». Тому естетика ансамблю «Kodo» десь між двома цими дефініціями – вони прагнуть грати на барабанах із відкритим і простим серцем, як у дитини. Японський ансамбль барабанщиків – непересічне явище у сучасній світовій етнічній музиці, відомий не лише на батьківщині – в Японії, а й широко за її межами – в США, Європі, разом з балетом «Сни про Японію» закарбувався у пам'яті глядачів. П'ятеро барабанщиків, флейтист і скрипаль створили медитативно-загадкову атмосферу, адже головним акцентом всього музичного супроводу був ритм, яким «оперували» і музиканти, і танцівники. Ритм – могутній інструмент, що на час вистави об'єднав виконавців на сцені і глядачів в один простір чарівного дійства.

Створив художнє оформлення Михайл Махарадзе. Він оформив виставу у стилі японського мінімалізму. На заднику був намальований лише один ієрогліф, що означав «сни». А ось костюми танцівників вразили своєю декоративністю. Чоловіки були одягнені у різнокольорові стилізовані японські кімоно, балерини – в яскраві плаття вільного крою. На сцені кожен виконавець виділявся персонально підібраним, відповідно до образу, костюмом.

Заглиблення у внутрішній світ людини, чистота, простота, духовна рівновага і прагнення до гармонії в усьому – риси, характерні для японської філософії. Тому перед хореографом Олексієм Ратманським постало нелегке завдання. Але він ще раз продемонстрував свій естетичний смак і відчуття художнього матеріалу, з яким працює. Виваженість руху, певна відстороненість персонажів, точне відчуття музики – все це створило неперевершену стилізовану виставу.

Образ Журавля в одноіменному фрагменті втілює на сцені Дмитро Гуданов. У певний момент справляється враження, ніби перед глядачем напівлюдина-напівптаха. На танцівникові біле трико і легкий хітон, що імітує пташине пір'я, а на обличчі – грим у традиційному стилі театру Кабукі (вибілене обличчя, підкреслені брови і очі). Журавель – пташка граційна. Із першими ударами японського барабана з темряви постає світла фігура Гуданова-Журавля, він неспішно робить широкі змахи руками-крилами, і через високе *passé* коліном вперед виводить одну ногу ніби в

«невиворотний» *attitude* на глядача – фіксує позу і помічає, що за ним спостерігають.

Із мелодією флейти починається рух людини-птаха. Танцівник складає в замок пальці рук і зображує ритмічні удари серця, а потім, притискаючи руки до грудей, ніби розповідає, що дух Журавля і тіло Людини поєдналися. Маленький стрибок з низької позиції – а руки, ніби крила, здіймаються вгору – і Журавель завмирає в класичному великому *attitudedecroisé*. Центральна частина номеру за своїм хореографічним текстом є синтезом класичних стрибків і обертів, що в рівній пропорції комбінуються з паралельними позиціями, характерними для танцю модерн, і самотньою пластикою О. Ратманського.

Це особисте сприйняття хореографом пластики театру Кабукі, музики «Kodo», інтерпретоване через тіло виконавця Дмитра Гуданова. О. Ратманський декілька разів протягом варіації повертає тіло танцівника в профіль, а голову – на глядача *enface*. І коли в такій позиції танцівник опиняється на одній нозі, а іншою від коліна працює в повітрі, це дуже нагадує рухи граційного птаха. Влучно балетмейстер підмітив «ходу» журавля – маленькі кроки на *plie* з п'ятки на кожен удар барабана. Широкі перегини корпусу – *portdebras* назад у широкому русі по колу – створюють ефект готовності Птаха до польоту. Найбільш динамічна і насичена – остання частина номеру. *Tours* із положенням ноги на *surle sou-de-pied* переходять у великі *tours* на *passé* у декілька обертів – птах здіймається у повітря. І ось кульмінація номеру – декілька комбінацій великих стрибків – *grandpasjeté*, *grandsissone*, *sissone ouverte pas développé*. Ритмічна робота стоп у *suivientournant*, а потім – стрімкі *tours* в положенні *à laseconde*, і знову *suivientournant* із характерними рухами рук-крил.

Журавель поступово відходить назад, світло потроху згасає, концентрується лише на фігурі танцівника, і він завмирає у позі, з якої починав свою пластичну історію – корпус розгорнуто до глядача, ноги – в профіль. Повільно одна нога здіймається на *passé*, ліва рука притримує її у «невиворотному» *attitude*, інша рука піднімається вгору. Тіло фіксує «пташину» позу, очі танцівника фіксують пронизливий, гострий «пташиний» погляд. А глядач зовсім втрачає зв'язок із реальністю, бо перед ним вже чотири хвилини поспіль зовсім не соліст Д. Гуданов, а справжній японський дикий Журавель. Аналізуючи лексичний матеріал картини, слід зазначити, що рухи, які використав балетмейстер для створення пластичного образу Журавля, досить прості у своєму фор-

мальному виразі й чітко підпорядковані музичному ритму японських барабанів. Класичний танець у цьому разі є засобом, що обрамлює натуралістичну етнічну пластику і дає змогу максимально розкрити технічні можливості виконавця у рамках заданого образу. В результаті маємо цілісне театральне дійство в естетиці японської культури з її магнетичною вираженістю, гармонією і простою. Аналогічний підхід до створення хореографічного тексту О. Ратманський використав і для створення інших картин спектаклю.

«Сни про Японію» за структурою – вистава-трансформер. Оскільки у ній задіяна невелика кількість виконавців, вони по черзі перетворюються то на солістів, то на кордебалет, що виступає у ролі оповідача в проміжках між подіями чотирьох картин балету. Таку універсальну трансформацію виконавського складу можна вважати однією з визначних рис, притаманних саме одноактній виставі. Адже у багатоактному балеті функції кордебалету і солістів чітко ієрархічно розмежовані. Причому в балеті «Сни про Японію» зміна амплуа танцівників відбувається не за кулісами, а на сцені перед глядачем і займає декілька секунд. Візуально переініти картину допомагають і костюми, що легко трансформуються з одного в інший самим артистом.

Вистава «Сни про Японію» не випадково була відзначена премією «Золота маска». Олексій Ратманський створив виставу абсолютно унікальну. Неправильно буде сказати, що вона, як і основна маса попередніх його робіт, витримана в дусі неокласики, він не вдається до повноцінного використання прийомів танцю модерн або до якогось іншого танцювального напрямку. Основа академічного танцю становить щось на кшталт скелета в пластичному полотні вистави, а все інше – фантазія балетмейстера, який не обмежує себе у рамках якогось певного стилю. Велику роль у створенні образів відіграла й акторська майстерність виконавців. Тож, як «маска лева приростає до обличчя людини», так усі прийоми, використані Олексієм Ратманським для створення хореографічного полотна вистави, переплавилися в одне, і сприймаються цілісно. В гармонії із музикою танцювальні образи справді переносять глядача у світ стародавніх легенд прекрасної Японії.

На прикладі трьох одноактних балетів Олексія Ратманського «Середній дует», «Леа» та «Сни про Японію» можна виявити певні тенденції та особливості підходу балетмейстера до створення вистав подібного жанру, які є показовими у рамках сучас-

ної балетної режисури. По-перше, формат вистави диктує таку умову при її створенні, як лаконічність. Виваженість, завершеність думки у досить невеликому часовому просторі. Лаконічність – одна з показових рис у хореографічному полотні, що його створює О. Ратманський у кожному з представлених балетів. По-друге, на прикладі вистав «Середній дует» і «Сни про Японію» балетмейстер доводить, що для створення повноцінного балету достатня доволі невелика кількість виконавців. Роботою «Леа» О. Ратманський демонструє спроможність одноактного балету реалізувати ідейний задум складного драматичного твору. «Середній дует» доводить, що відсутність сюжетних перипетій в одноактній виставі може компенсуватися глибоким емоційно-психологічним навантаженням; таким чином твір несе у собі драматично насичений зміст і філософську ідею.

Слід зауважити, що і в мистецтві, і в масовій культурі ХХІ ст. взагалі є потяг до концентрації думки у рамках невеликого за обсягом твору. Адже сучасна людина у вирі дуже швидкого ритму життя легше сприймає інформацію саме у вигляді скороченого формату. Проте одноактний балет як жанр є абсолютно завершеним і повноцінним видом мистецтва. Саме це яскраво демонструють представлені роботи балетмейстера Олексія Ратманського.

<sup>1</sup> Савояров Ю. Алескей Ратманский: Предисловие к премьере «Вечера новых балетов». Мариинский театр, сезон 1998–1999, Вечер новых балетов / Юрий Савояров // СПб : Пре-пресс студия Лимбус пресс / Типография Правда, 1998. — С. 2–5.

<sup>2</sup> Игнатов В. Мариинский театр в Версале / Виктор Игнатов // Культура. –

2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.afisha.ru/performance/71997/reviews/>.

<sup>3</sup> Поспелов П. Обзор прессы фестиваля «Золотая маска» – 2000. Фестиваль / Пётр Поспелов // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.rin.ru/doc/i/94114p.html>.

<sup>4</sup> Гордеева А. Ананиашвили и её демон / Анна Гордеева // Новые Известия. – 2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>.

<sup>5</sup> Вязовкина В. Три цвета: черный / Варвара Вязовкина // Известия. – 2001 //

Режим доступу: [Електронний ресурс]. – <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>.

<sup>6</sup> Котыхов В. В балерину вселился демон / Владимир Котыхов //

Московский комсомолец. – 2001 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=218>