

ТРАНСФОРМАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В АВТОРСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО

XXI століття ставить перед дослідниками хореографічного мистецтва багато питань. Однією з актуальних наразі проблем є визначення і дослідження явища трансформації класичного танцю в балетній виставі. Класична спадщина балетного мистецтва сформувалась до кінця XIX століття на основі хореографії Маріуса Петіпа, Льва Іванова та ін. Саме Маріус Петіпа остаточно утвердив форми класичного танцю в балетній виставі (варіація, *pasdedeux*, *grandpas*, *pasdetrois* та ін.), визначив структуру класичної балетної вистави, місце характерного танцю в хореографічній партитурі та впровадив інші реформи у сфері балетної режисури. Але тільки-но сформувавшись і закріпивши позиції, балетна вистава епохи Маріуса Петіпа — Петра Чайковського зустрілась із новаторськими пошуками Михайла Фокіна — Ігоря Стравінського, а потім — Вацлава і Броніслави Ніжинських, Джорджа Баланчіна та інших вихідців із зоряних «дягільєвських сезонів».

Водночас, паралельно із переосмисленням форм класичного балету, до середини XX століття сформувались основні напрями сучасної хореографії: модерн, контемпорарі, джаз, джаз-модерн та ін. А наприкінці XX — на початку XXI століття популярними стали вільна пластика, контактна імпровізація та багато інших течій, спрямованих на виявлення нових здатностей тіла, осягнення простору і себе в ньому.

Класичний і сучасний танець зовсім не були ізольовані один від одного («залізною завісою»). Наприкінці XX століття постають вистави, де окрім класичного танцю з його «пальцевою технікою» хореографи використовують пантоміму, вільну пластику, елементи акробатики, техніки танцю модерн, джаз. Це засвідчує, що протягом XX століття руйнуються межі насамперед у свідомості митця-хореографа. Він більше не обмежує себе канонами, скажімо, класичного *pasdedeux*, яке обов'язково включає *entree*, *adagio*, чоловічу, жіночу варіації і *soda*. Ба більше, на формування нового типу балетної вистави і нового типу балетмейстера потужно впливає технічний прогрес — виникнення і популяризація кіно, аудіо-візуальні пристрої, мистецтво фотографії, освітлювальна техніка. Все це активно впроваджується в структуру танцювальної вистави, стаючи її невід'ємною частиною.

XXI століття не ставить жодних меж у виборі художніх засобів для митця взагалі і для балетмейстера зокрема. Роботи таких сучасних хореографів, як Джон Ноймайер, Вільям Форсайт, Олексій Ратманський, Крістофер Вільдон, Борис Ейфман, Юрій Посохов, Олексій Мірошніченко є яскравими прикладами створення оригінальної новітньої хореографії на основі класичного танцю. Сьогодні, коли відбувається уніфікація ідей, вони самовиражаються насамперед у власних постановках, створюючи авторський спектакль. Індивідуальність хореографа стає самостійним шляхом трансформації танцю в контексті конкретної вистави. Тому явище трансформації класичного танцю і балетної вистави сьогодні не може мати чітких універсальних визначень.

З огляду на це, поточне дослідження зазначеного явища буде обмежуватись творчим доробком одного балетмейстера, чия діяльність демонструє різнобічні аспекти і напрями розвитку сучасного балетного мистецтва. Олексій Осипович Ратманський — всевітньо відомий балетмейстер, чий талант реалізувався на найкращих сценах театрів Європи, Канади, США і Росії, України, діяч, на рахунок якого понад 40 оригінальних балетних вистав і безліч танцювальних мініатюр, — безумовно, один із лідерів світового балетного мистецтва. О. Ратманський уособлює сучасний підхід до створення балетної вистави на основі класичного танцю, який стає в його постановках підґрунтям для пошуку нової лексики та оригінальних режисерських рішень.

Для того, щоб здійснити детальне дослідження явища трансформації класичного танцю в балетній виставі, доречно було б дати визначення самого поняття «трансформація». У буквальному перекладі з латини «трансформація» — це «перетворення» [1, с. 1362]. Наприклад, із позиції біології: «Трансформація (ген.) — зміна спадкових властивостей бактеріальної клітини в результаті проникнення до неї чужорідної ДНК» [1, с. 1362]. Визначень поняття «трансформація» у спеціалізованих словниках академічних наук існує безліч. Проте суть одна і та ж: трансформація — перетворення, зміна форми, видозміна і набуття через це нових властивостей.

Якщо провести аналогію із біологічним визначенням поняття «трансформації» та одним із підходів О. Ратманського до створення хореографічного тексту у виставах, можна побачити цікаву паралель. Базовим структурним елементом живої клітини безперечно є ДНК, що несе спадкову інформацію. При частковій заміні структурного матеріалу ДНК властивості клітини суттєво зміняться, проте клітина залишиться клітиною. Тобто базовий набір органел клітини не порушиться, функції ДНК та її склад — також. У класичному танці, котрий формувався ще з XVI століття, теж виділився певний набір базових ознак, які ідентифікують його як такий: виворотність, специфічні позиції ніг, рук, положення корпусу, пуанти.

Виворотність — перша ознака класичного танцю. «Мета виворотності — звільнити рух ноги у кульшовому суглобі. В нормальному положенні рухи ноги вельми обмежені його будовою. При відведенні ноги в бік його стегнова шийка стикається з краєм вертикальної западини, і подальший рух неможливий. Таким чином, виворотність збагачує виразність тіла новою площиною для вільного руху — площиною фронтальною. Без виворотності здійсненна лише незначна частина рухів» [2, с. 19]. Також це специфічні позиції ніг, — а саме п'ять виворотних позицій. «Іх п'ять, тому що при всьому бажанні ви не знайдете шостого положення для виворотних ніг, з якого було б зручно і легко рухатися далі» [3, с. 23], — зауважує А. Я. Ваганова у фундаментальній праці «Основи класичного танцю». Для того, щоб дати надійну опору інтенсивній роботі виворотних ніг, корпус має «засвоїти» специфічну фіксацію м'язів спини. «Набути апломб — опанувати стійкість у танцях — центральне питання для кожного танцівника» [3, с. 31]. Правильно поставлений корпус є основою будь-якого балетного па. В класичному танці існує три основні позиції і безліч положень рук. «Усі пальці згруповані абсолютно вільно і м'які у суглобах, великий палець стикається із середнім; кисть не зламана в заг'ястку, але продовжує загальну округлу лінію всієї руки від плеча» [3, с. 50]. Невід'ємним атрибутом і умовою жіночого класичного танцю є пуанти. Саме робота на пуантах є одним із головним критеріїв у визначенні якості виконання танцю, техніки балерини. «Пуанти ... це доведена до кінця думка — більше нічого: хоч як високо вставай на півпальці, нога все ж утворює ламану лінію. Щоб отримати ту ж пряму, яку ми можемо мати в повітрі, в стрибку, треба встати на пальці» [2, с. 19].

Класичний танець — це стійка система виражальних засобів хореографічного мистецтва, що складалась поступово. Визнаним орієнтиром комплексного підходу в методиці викладання класичного танцю по праву вважається російська школа, яка наприкінці XIX — початку XX століття, увібравши найкращі досягнення французької та італійської, заявила про власну завершену танцювальну систему. По статтю, що змогла теоретизувати і узагальнити засадничі принципи класичного танцю, стала А. Я. Ваганова, яка 1934 року випустила книгу «Основи класичного танцю». Саме ця праця і сьогодні є «абеткою» класичного хореографічного мистецтва. Проте сама А. Ваганова не вважала свою теоретичну працю завершеною. Власне, у назві книжки значиться слово «основи», тобто «база» стилю танцю, який ми ідентифікуємо як класичний. А. Ваганова писала в одній зі своїх останніх статей: «Учениці, які давно мене не бачили, помічають зрушення, прогрес в моєму викладанні. Чому це відбувається? Від пильної уваги до спектаклів нового порядку. Адже навкруги життя, все росте, все рухається вперед. Тому рекомендую <...> спостерігати за життям і за мистецтвом» [3, с. 9].

Слідом за зазначеною працею вийшла у світ низка теоретичних робіт, що яскраво продемонстрували розвиток системи класичного танцю, його перехід на якісно новий рівень. Серед них: Надія Павлівна Базарова та Варвара Павлівна Мей «Азбука

класичного танцю», Віра Сергіївна Косторовицька та Олексій Афанасійович Писарев «Школа класичного танцю», Микола Миколайович Серебренніков «Підтримка в дуетному танці», Віра Сергіївна Костровицька «100 уроків класичного танцю». У 1980-ті народний артист СРСР Костянтин Сергеев висловив думку щодо еволюції класичного танцю: «Мистецтво балету збагатилося в наші дні новими сценічними прийомами, його форми ускладнилися, зростання технічної майстерності стало нормою кваліфікації артистів. Цей загальний процес безумовно впливає на практику балетної школи. Вона відгукується на все нове і водночас покликана зберегти елементи класичного танцю в їхньому чистому вигляді, у строгій гармонії форм» [4, с. 4]. Думка Костянтина Сергеева актуальна і сьогодні, адже темп вдосконалення і збагачення лексики класичного танцю невинно зростає. Технічні можливості сучасних виконавців розширюють діапазон пластично-зображальних засобів для створення хореографічного тексту балетмейстером.

Класичний танець є логічно вибудованою системою, що націлена на максимальне розкриття фізичних можливостей танцівника. Допоки не існує альтернативної танцювальної системи, яка могла б сперечатись із класичним танцем у мірі виконавської професійної майстерності. Усі танцювальні системи, які протиставлялися класичному танцю (серед них — модерн, контемпорарі та інші), так або інакше використовують основні групи елементів, такі як «стрибки», «оберти», «підтримки», зберігаючи базові принципи їхнього виконання. Наприклад, класичний танець вчить, що під час оберту необхідно «вибудувати вісь» корпусу, тримати поглядом спереду точку, а голова повинна обертатись швидше за тіло. Виконавська практика доводить, що не дотримуючись цих умов, оберт не відбудеться. Як приклад можна навести і перше правило виконання будь-якого стрибка: стрибок розпочинається тільки з ріє і завершується винятково ріє. Між двома ріє може відбуватися найсмівівіша хореографічна імпровізація, але не зробивши присідання до стрибка, неможливо отримали силу для його виконання, а якщо приземлення відбудеться на рівну ногу, танцівник найімовірніше отримає травму. Правило є логічним і доволі простим, але вперше сформульоване воно було у рамках методики класичного танцю. Тож у будь-якій танцювальній системі з її особливостями стилю все ж непохитними залишаються фундаментальні принципи виконання базових груп елементів, які декларує методика класичного танцю. Проте класичний танець сам по собі не є кінцевою метою, він є засобом, за допомогою якого, по-перше, виховують професійних виконавців, по-друге, створюють балетні вистави, що відповідають ідеям сучасності. Яскравим прикладом є творча діяльність Олексія Ратманського, який у своїх виставах доводить універсальність класичного танцю, його гнучкість, здатність еволюціонувати.

Цікаво, що несвідомо питання трансформації класичного танцю у виставі піднімалось ще на початку ХХ століття, тоді, коли сама його система і методика тількино сформувалась на професійному рівні. Відомий історик балету Любов Блок, яка багато років провела в класах А. Ваганової та у стінах Маріїнського театру, автор фундаментальної праці «Класичний танець: Історія і сучасність», висловлює влучну думку: «Навіть не кожен урок дає нам чистий і правильний вигляд класики. Балетний же спектакль завжди забарвлений певним моментом, на класичний танець навішано стільки брязкіток — костюми, драматична дія, “лірика”, “кокетство”, часом дуже дешевих, він так поданий крізь особистість балетмейстера, забарвлення епохи, такий заплутаний, що до класики зараховують суціль те, що притаманне лише певній виставі чи балетмейстеру. На уроці можна розглянути класику краще, та й то не завжди...» [2, с. 18].

Любов Блок у своєму висловлюванні протиставляє поняття «чиста класика» і класика, на яку «багато навішано», класика «крізь призму балетмейстерського бачення». Причому ми розуміємо, кому віддано особисті симпатії автора. Проте для сучасного балетознавчого дослідження важливо те, що Л. Блок піднімає у своїй праці актуальне нині питання щодо трансформації класичного танцю в балетній виставі. Можна припустити, що під «чистою і правильною» класикою Л. Блок мала на увазі методично грамотну техніку виконання елементів класичного танцю. Саме елементів, тобто конкретних описаних (наприклад, в «Основах класичного танцю»

А. Ваганової) рухів. Коли рухи об'єднуються і виникає танець, «чиста» класика ап'юрі зникає, оскільки почерк балетмейстера і визначається тим, як саме він створює хореографічне полотно. Тому у будь-якій балетній виставі простежується і «особистість хореографа», і «забарвлення епохи». Сьогодні, коли досліджується питання якісних змін класичного танцю в балеті, мається на увазі його еволюція, пошук балетмейстером нової лексики як засобу для створення дійства, що відповідає запитам сучасного мистецтва і життя.

Характеризуючи балетмейстерський почерк Олексія Ратманського, можна виділити певні особливості його підходу до здійснення постановки. Танцювальний текст О. Ратманський створює на базі класичного танцю з елементами танцю модерн, вільної пластики, оригінальними підтримками, пантомімою та побутовим жестом. Використовуючи у постановках віртуозні технічні можливості своїх виконавців, Олексій Ратманський виводить класичний танець на новий рівень. Таким чином він водночас доводить універсальність академічного танцю і класичного танцівника. У своїх виставах Ратманський звертається до літературних сюжетів, що свідчить про інтелектуальність його хореографії; використовує широкий діапазон музичного матеріалу. Його роботам притаманне тонке почуття гумору, гротеск не тільки у площині сюжету й акторської майстерності, а й безпосередньо в лексичі. Особливий балетмейстерський почерк Олексія Ратманського поєднує в собі тенденції розвитку сучасної хореографії Заходу (Європи і Америки) і найкращі традиції російського академічного балетного театру. Це робить постановки хореографа універсальними для сприйняття.

Що ж до структури хореографічного полотна, то переважна більшість робіт Олексія Ратманського синтезує класичний танець з елементами інших танцювальних систем, що є однією з домінуючих тенденцій у процесі розвитку сучасного балетного театру. Майже у кожній його виставі знаходимо показові приклади.

У 2002 році на сцені Маріїнського театру відбулась прем'єра балету О. Ратманського «Попелюшка» на музику Сергія Прокоф'єва. Загальна інтерпретація казки Шарля Перро Олексієм Ратманським вийшла досить нетиповою у порівнянні із багатьма версіями балету. Так, знаний фільм-балет «Кришталевий черевичок» Ростислава Захарова 1960 року — казка у найкращих традиціях жанру, із по-дитячому наївною Попелюшкою, Феями — порами року в оточенні численного кордебалету, королівським пишним балом і щасливим апофеозом у кінці.

У постановці О. Ратманського слідом за увертюрою, після підняття завіси, перед глядачем постає кімната, у якій трійко жвавих стилістів-перукарів «чаклує» над зачісками Мачухи та двох зведених сестер Попелюшки. Це найперша танцювальна сцена у виставі. І вона яскраво демонструє синтез кількох хореографічних напрямів — класичного танцю, джазу та пантоміми.

Танцівники виконують низку класичних стрибків — *sauté*, *echappe*, *pasdepoisson* — по шостій позиції, тобто невиворітно, колінами вперед. Таким же прийомом «деформуються» і всі *battements* перукарів, використовуються паралельні позиції ніг на півпальцях та в *plié*, що характерно для джазу. Задля імітації стрижки О. Ратманський включає до хореографічного тексту характерні пантомімічні рухи рук, що позначають роботу перукаря ножицями. Метушня навколо трьох героїнь посилюється ритмічним, але побутовим, простим бігом стилістів. Своє незадоволення результатом виконавиці виказують пантомімічно: таким чином ще на початку вистави вони заявляють вади і характерні риси своїх персонажів, які хореограф змальовує доволі карикатурно.

Злі Мачуха і Сестри у сенсі пластики — це пародія на балерин. Знову простежується синтез класичної техніки роботи на пуантах, вираженої в стандартних *leve*, *arabesque*, *attitude*, і вільної пластики, властивій для сварливих героїнь — наприклад, вихід на пальці по другій паралельній позиції, пірует із піднятими плечима і відведеною вбік зігнутою робочою ногою, рішучі кроки з г'ятки, що демонструють активне невдоволення ситуацією. Цікавим в Олексія Ратманського виявився образ Мачухи. Зазвичай Мачуха — другорядний гротесковий персонаж, що не вирізняється особливим хореографічним навантаженням. Наприклад, у постановці балету «Попелюшка» Володимиром Васильєвим Мачуху грає сам поста-

новник. Щодо акторської гри персонаж доволі колоритний, проте хореографії у пластичному образі героїні небагато. Загалом Мачуха Васильєва — досить типовий трагесті образ, що в основному цікавий особистістю виконавця. У постановці однойменного балету трупю «Театр класичного балету» під керівництвом Н. Касаткіної та В. Васильєва Мачуха концептуально мало чим відрізняється від пихатих, невихованих доньок — і в площині акторської гри, і пластичного образу. А Олексій Ратманський приділив значну увагу створенню цього образу. У нього Мачуха — це відчайдушна жінка, яка чинить опір власному віку і активно, як може, часом трохи вульгарно і смішно, бореться за власне місце у суспільстві та влаштування долі рідних доньок. У певних моментах глядач її розуміє і навіть симпатизує.

Образ Мачухи О. Ратманського танцювальний, а не пантомімний, він потребує від виконавиці високої технічної підготовки. Мачуха танцює на пальцях і має вигляд стрункої балерини, для неї відведено у виставі декілька самостійних варіацій і сцен. І протягом усієї вистави її хореографічна партія має свій «фірмовий» стиль — це синтез класичної техніки роботи на пуантах, елементів джазу, вільної пластики й акторсько-пантомімних виражальних засобів. Варіація Мачухи на балу в режисерському задумі — це демонстрація матір'ю своїм дочкам прикладу, як треба презентувати себе на світському заході. Героїня виконує низку великих *battement*, граційно демонструє лінії ніг, стрімкі піруети, але багато рухів робить зі згорбленим корпусом, а також вигидає дивакуваті стрибки на місці, що загалом створює враження, ніби коліса героїня була «королевою балу», але «роки вже не ті». У кінці варіації О. Ратманський ставить нетипову крапку — Мачуха виконує акробатичне колесо.

Зло в особі Мачухи і сестер покарано, добро перемагає і стверджується. Хореографічне полотно — академічний класичний танець. Варіації, дуети і масові танці створено в найкращих традиціях балетів Маріуса Петіпа.

«Попелюшка» балетмейстера ХХІ століття Крістофера Вілдона — також концептуально-добра казка. Вистава, створена 2012 року, увібрала нові тенденції сучасного хореографічного процесу. Крістофер Вілдон вводить у свій балет нових персонажів: наприклад, чотири танцівники майже у кожній сцені перебувають поряд із Попелюшкою. Вони «замасковані» під декорації костюмами, тому виникають «нізвідки» і зникають «нікуди». Англійською мовою автор лібрето називає їх «Fates» (*fate* — в перекладі з англ. «доля»). Це своєрідна інтерпретація янголів-охоронців, які то допомагають героїні із прибиранням, то підносять її у мріях над побутом, пластично виконуючи групові підтримки вг'ятьох, що візуально створює ефект польоту Попелюшки у сценічному просторі. Подібно до постановки Олексія Ратманського, Крістофер Вілдон також уникає примітивної пантоміми. Всі мізансцени, які мають драматургічне навантаження і рухають сюжет, абсолютно танцювальні. Гротескні персонажі реалізують свою характерну лінію у танці, паралельно збагачуючи образ виразною акторською грою і побутовою пластикою жестів. Ще в середині ХХ століття неможливо було уявити Попелюшку, яка посеред сольної варіації опускається на коліна або взагалі сідає на підлогу. Крістофер Вілдон створив мізансцену роздумів головної героїні, де вона імітує миття підлоги, виконуючи партерний танцювальний уривок.

Олексій Ратманський виносить сюжет за рамки простору і часу. Герої наділені як казковими, так і земними рисами. Попелюшка О. Ратманського — не наївна дівчина, чії проблеми вирішує добра Фея помахом чарівної палички. Вона — особистість із внутрішньою силою і благородством, яка через несправедливість долі опинилась не в тому місці, поряд не з тими людьми. І, знайшовши своє кохання в особі Принца, наважується (саме наважується, а не простодушно радіє) зробити крок в інше, краще життя разом із ним. Проте сприймає це з осторогою, оглядаючись назад на свого пияка-батька та жалюючи мачуху і сестер-невдах.

Фінал балету «Попелюшка» Олексія Ратманського — це третій дует головних героїв, в якому розкривається психологія їхніх взаємин. Героїня у сумнівах, трохи відчужена, то робить класичні *arabesque* «у невідомість», то падає додолу, але Герой підтримує її, впевнено повертає до себе, обіцяючи краще, світле майбутнє. Дія відбувається не на балу, герої вбрані у повсякденний одяг. Причому костюми не прив'язані ні до казки, ні до певної історичної епохи, що загалом позбавляє пер-

сонажів флеру чарівної загадковості і соціального статусу. Залишилися просто двоє закоханих людей на початку стосунків, які, відкинувши обставини і сумніви, вирішили бути разом.

Таким чином, наприкінці автор балету не ставить характерної для казки крапки, а надихає глядача на власні міркування. Фінал, запропонований О. Ратманським, ілюструє приклад трансформації відомої казки у рамках балетної вистави ХХІ століття, адже розглядає сюжет і психологію образів під іншим кутом зору. І саме у такій інтерпретації найбільш повно і влучно розкривається глибина музики Сергія Прокоф'єва. Музичний шедевр ХХ століття, балет «Попелюшка», має три-можні інтонації, що асоціюються із відчуттям часу, неминучості долі. Сповнена драматизму, музична партитура балету — це щось набагато більше, ніж ілюстрація до сюжету казки Ш. Перро. І балетмейстер О. Ратманський зміг у своєму балеті торкнутися глибинних її шарів.

Суть явища трансформації класичного танцю в балетах О. Ратманського полягає в тому, що за основу хореографічного тексту вистави він бере класичний танець, а потім додає елементи танцю модерн, контемпорарі, джазу, вільної пластики, пантоміми, побутового жесту. Зasadничих принципів класичного танцю (виворотність, апломб, позиції ніг, пальцева техніка) балетмейстер не відхиляє, проте і канонічно їх не дотримується. Класичний танець у його виставах — щось на зразок згаданої вище бактеріальної клітини, основи, до якої потрапляє чужорідна ДНК, тобто елементи і прийоми інших танцювальних систем. Через це класичний танець у виставах сучасного балетмейстера набуває нової форми, нового потенціалу і зрештою трансформується в оригінальний синтетичний виражальний засіб.

1. Советский энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. А. М. Прохоров. — М. : Советская энцикл., 1989. — 4-е изд. — 1632 с.

2. Блок Л. Классический танец: история и современность [Текст] / Л. Блок — М. : Искусство, 1987. — 556 с.

3. Ваганова А. Основы классического танца [Текст] : Учеб. пособие / А. Я. Ваганова. — М. ; Л. : Искусство, 1963. — 177 с.

4. Базарова Н. П. Классический танец. Методика четвертого и пятого года обучения [Текст] / Н. П. Базарова — Л. : Искусство, 1984. — 201 с.

Погоріла М. С. Трансформація класичного танцю в авторському балетному театрі Олексія Ратманського

Анотація. ХХІ століття ставить перед дослідниками хореографічного мистецтва багато питань, що пов'язані зі змінами в балетному театрі. Однією з актуальних наразі проблем є дослідження явища трансформації класичного танцю у балетній виставі. Балетмейстери сьогодення самовиражаються у власних постановках, створюючи авторський спектакль. Тому явище трансформації класичного танцю і балетної вистави сьогодні не може мати чітких універсальних визначень. З огляду на це, автор статті обмежує дослідження зазначеного явища творчим доробком одного балетмейстера — Олексія Осиповича Ратманського, чия діяльність демонструє різнобічні аспекти і напрями розвитку сучасного балетного мистецтва. Олексій Ратманський уособлює сучасний підхід до створення балетної вистави на основі класичного танцю, який стає в його постановках підґрунтям для пошуку нової лексики та виникнення оригінальних режисерських рішень.

Ключові слова: балетна вистава, балетмейстер, класичний танець, трансформація, Олексій Ратманський.

Погорелая М. С. Трансформация классического танца в авторском балетном театре Алексея Ратманского

Аннотация. ХХІ век ставит перед исследователями хореографического искусства много вопросов, связанных с изменениями в балетном театре. Одной из актуальных сейчас проблем является исследование явления трансформации классического танца в балетном спектакле. В наши дни балетмейстеры самовыражаются в собственных постановках, создавая авторский спектакль. Поэтому явление трансформации классического танца и балетного спектакля се-

годня не может иметь четких универсальных определений. Учитывая это, автор статьи ограничивает исследование вышеупомянутого явления творческим достоянием одного балетмейстера — Алексея Осиповича Ратманского, чья деятельность демонстрирует разносторонние аспекты и направления развития современного балетного искусства. Алексей Ратманский олицетворяет современный подход к созданию балетного спектакля на основе классического танца, который в свою очередь становится в его постановках основой для поиска новой лексики и возникновения оригинальных режиссерских решений.

Ключевые слова: балетный спектакль, балетмейстер, классический танец, трансформация, Алексей Ратманский.

Pohorila M. Transformation of a Classical Dance in Alexei Ratmanskyi's Ballet Theatre

Summary. The 21st century puzzles researchers of choreographic art with many questions related to changes in ballet theatre. One of recently actual problems is to study the phenomenon of transformation of classical dance in ballet. Nowadays, the choreographers express themselves in their own productions, creating original choreography. Therefore, the phenomenon of transformation of classical dance and of ballet performance today may not have a clear universal definition. That is why the author limits the study of this phenomenon to the creative heritage of one choreographer — Alexei Ratmanskyi, whose work demonstrates diverse aspects and directions of modern ballet development. Alexei Ratmanskyi represents contemporary approach to ballet based on classical dance, which in his pieces becomes a basis for new choreographic vocabulary and emergence of the original director's solutions.

Keywords: ballet performance, ballet-master, classical dance, transformation, Alexei Ratmanskyi.