

*Олена Зінч  
(Київ)*

## **ПЛАСТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАТИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

XX століття справедливо називають епохою синтезу, що було зумовлено динамізацією інтегративних процесів у театрі, музиці, кіно з їхньою інтенцією до зближення і взаємопроникнення. З названими процесами кореспондується і посилення ролі пластичності в різних видах мистецтва. Насамперед йдеться про проникнення зображально-пластичного начала в «незображальне» мистецтво — музику, про інтегративний вплив на неї позамузичної сфери, зокрема театру, видовишно-ігрових форм, кінематографа, через що вона (музика) намагається вийти за свої

межі (музика, за Б. Віппером, є чотиривимірною) [1, 12] в новий вимір, стати зримою, відчутною, пластично-дотиковою. Водночас музика теж впливає на виразові можливості інших мистецтв — театру, кінематографа, танцю, — які прагнуть до все більшої «музикалізації». Цей взаємозворотній інтегративний зв'язок найбільш помітний у музично-театральних жанрах, особливо в балетно-театрі, заснованому на «мистецтві руху» (термін Т. Куришевої [2, 121]) в широкому сенсі слова. Саме тут взаємовплив музики й танцю відбувається через інтеграцію «пластичності видовищно-театральної» («художньої форми, що твориться мовою рухів») з «пластичністю музичною» («транспозиція мови пластики в мистецтво звуків») [2, 121]. Через це транспонування і здійснюється зв'язок видимого-чутного в мистецтві балету.

Симптоматично, що геній танцю С. Лифар називав танець «пластичною музикою» [3, 259], де «мелодичною лінією» є танцівник [3, 221], чий «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають і малюють ритм» [3, 259]. Власне танець постає як багатовимірна просторово-часова система координації та сполучення його горизонтальних (лінії) і вертикальних (па) складників: «лінії — це мелодії танцю, па — акорди, що пластично акцентуються, вони можуть бути гармонічними і дисонансними. У загальних рисах велике романтичне адажіо є нічим іншим, як довгим розгортанням досконалого, бездоганного акорду. І, навпаки, танці жанрові чи характерні базуються на пластичних дисонансах» [3, 259].

Тож тут ідеться про спільність законів чутного-видимого, пов'язаних із синестезійним суміщенням співвідчуттів — пластично-хореографічного та інтонаційно-звукового. Близький до цього підхід знаходимо у видатного інтерпретатора балетно-симфонічних опусів І. Стравінського Дж. Баланчина, який зауважував, що «думка про протяжність просторової динаміки» була підказана йому метроритмічною системою Стравінського, а сама музика композитора з її точним «звуковим часом» викликала в хореографа яскраві візуальні відчуття-асоціації. Недарма сам композитор щодо хореографічного перекладу Баланчиним своїх творів (зокрема «Рухів») визнавав: «Бачити хореографію Баланчина — значить слухати музику очима...» [4, 191].

Названі інтегративні процеси помітно активізуються саме наприкінці ХХ ст., що привело до пошуків нових художніх форм нової виразової мови на перетині різних мистецтв. Та сама інтенція мистецтв до виходу за їхні межі, до їхнього взаємопроникнення продукує такий феномен ХХ ст. як пластичний театр, де інтегруючим фактором виступає пластичність, що через жести об'єднує у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, живопису, драми, кіно, слова. А форми сполучення всіх складників цієї інтеграції можуть бути найрізноманітнішими.

Однією з перших форм пластичного театру можна вважати мюзик-хольний напрям, що зародився в надрах балетної антрепризи С. Дягілева в Парижі й був репрезентований творчістю композиторів французької «Шестірки» (Е. Саті, Д. Мійо, Ж. Оріка, Фр. Пуленка, А. Соре, К. Ламберта) та хореографів Л. Мясіна, Бр. Ніжинської, Дж. Баланчина.

Своєрідний маніфест про народження пластичного театру 1917 року було проголошено Г. Аполлінером у п'єсі «Груди Терезія», де йшлося про «новий дух у театрі», що виник із поєднання «звуків, жестів, кольору, крику, шумів, музики, танцю, акробатики, поезії, живопису» [5, 70]. Цю думку Г. Аполлінер розвиває і у вступній статті «Дух нового» до програми спектаклю «Парад» Е. Саті-Ж. Кокто з хореографією Л. Мясіна й декораціями П. Пікассо (із цього спектаклю у 1917 році й розпочався новий мюзик-хольний напрям): тут «...вперше досягнута нова єдність (адже до цього дня декорації та костюми, з одного боку, а хореографія — з іншого, поєднувалися лише зовнішніми узами)» [5, 112].

Різновидами мюзик-хольного напрямку були вже названий футуристично-сюрреалістичний, урбаністичний «Парад» і сінематографічний «Антракт» Е. Саті; вестернізований фарс «Бик на даху» і спортивний «Блакитний поїзд» Д. Мійо; побутова комедія «Матроси», комічна історія із життя кінорежисерів та кінозірок «Пастораль» і стилізація комедії-балету епохи Ж. Б. Мольєра «Докучні» Ж. Оріка; неокласично-конструктивістська «Кішка» А. Соре; синтез античної трагедії і реву, балет-пантоміма «Молоді Ейфелевої вежі» — колективний твір «Шестірки».

У мюзик-хольних спектаклях використовувалися стилістика кабаре, кафе-шантана, майданних, ярмаркових видовищ, балагана, джазових обробок популярних на той час регтайму і танго з елементами циркової акробатики, атлетизму, боротьби, що потребували мускульних зусиль, різних прийомів, пов'язаних зі збереженням рівноваги. Зі спорту запозичувалися ритмічні рухи плавців, гравців у теніс, гольф, ковзанярів. Мюзик-хольний спектакль асимілював також механічні машинні ритми, ексцентрики, трюки, прийом уповільненого руху, монтажність із нового (машинного) мисте-

цтва кіно. Музичний ряд був зітканий із ритмічними джазу, старофранцузького, негритянського, бразильського фольклору, музики кафе-шантану й кабаре [5, 146]. Переважали головним чином побутові жанри з їхніми чіткими, усталеними куплетно-танцювальними, дансантиними ритмоформулами, що давали поштовх відповідній пластиці руху, жесту, кроку, танцю. І все це було замішано на естетиці конструктивізму, кубізму та сюрреалізму, що проявилися і в авангардній сценографії П. Пікассо, Ж. Брака, Ф. Леже, А. Лоуренса, М. Ернста, Х. Міро, П. Певзнера, Н. Габо, П. Прюна.

Тож мюзик-хольний спектакль із його «епатуючою розважальністю» більш за все наближався до «видовища як такого» [5, 144]. Та головне — мюзик-хольний напрям запропонував «новий тип синтезу компонентів самого спектаклю.., де музика перестала бути провідною.., перетворившись на одну зі складових спектаклю», виступала «в ролі компонента синтетичних образів» [5, 147–148]. Те саме можна сказати і про хореографію, і про декоративне оформлення у мюзик-холі — вони були невід’ємними і рівноправними учасниками синтезу.

З естетикою пластичного театру в сучасній Франції пов’язані імена багатьох талановитих митців-хореографів — М. Бежара (трупі «Балет ХХ століття»<sup>1</sup> та «Compagnie M»), А. Прельжокажа (група сучасного танцю «Балет Прельжокаж»), Ф. Жанті («Театр Жанті»), К. Буріго (балетна трупа «Алабмік»), Ф. Бандонге (танцювальна трупа і театр «Азані»), Ф. Лескюра (балетна трупа «L’Echappee»), Н. Кло і Т. Буайє (Центр сучасної хореографії м. Монпельє) та ін. Кожного із цих майстрів вирізняє оригінальний стиль, шукання власних шляхів на терені танцювального мистецтва. Водночас їх об’єднує прагнення до інтеграції танцю з іншими мистецтвами.

«Вищою формою» такої інтеграції власне і є пластичний театр, що викликає до життя дедалі нові розгалуження пластичного видовища. Однією з характерних тенденцій сучасного пластичного театру є адаптація архаїчних форм — давніх ритуалів, обрядових дійств (у тому числі магічних) — до сучасного танцю. Видатний хореограф М. Бежар, звертаючись до витоків танцю, зберігає його первісний ритуально-обрядовий характер, бо вважає, що саме в ритуалі та обряді криється дивовижна магія руху, жесту, цієї «прамови» людства. Недаремно хореограф наполягає на тому, що «...поки танець живе як обряд — водночас і сакральний, і людський, — він виконує свою функцію».

Втім, світ бежарівських художніх уподобань надзвичайно багатолікий, увібрав у себе пульсації та ритми часу. У танці М. Бежар перевтілює саму реальність, усю її різноманітність — від високих борін духу до найбуденніших — що б там не було — проявів людської природи.

Не відкидаючи традицій, він перетворює балетну класику шляхом поєднання її з акробатикою, етнічним танцем, пантомімою, кінематографічними прийомами — рапідом, «монтажем атракціонів», розкадровкою планів дії, стоп-кадром. Разом із тим М. Бежар ніби повертає танець до його витоків — ритуалу, карнавалу, гри — вивільняє вакхічне, діонісійське начало танцю, його природну стихійність, чуттєвість, екстатичність. Не випадково М. Бежар виводить балет на майдани, вулиці, стадіони, перетворює свої постановки на масові дійства, воскрешаючи дух античного танцю. Часто його вистави модифікуються в яскраві шоу за участю топ-моделей, танцівників у джинсах і кросівках (так званий «вуличний стиль»).

Бежарівський танець, одночасно й елітарний, і демократичний, привертає людей із різними смаками та рівнем естетичної підготовки. Хореограф називає свій балет «тотальним», підкреслюючи цим важливість усіх складників спектаклю танцювального дійства, сценографії, костюмів, світлової та кольорової палітри. М. Бежар творить не тільки нову пластичну мову танцю, але й свій власний і неповторний пластичний театр з оригінальною естетикою і філософією, театр, де розігруються містерії, притчі, гротескні фарси людського життя.

Митець якось зауважив, що імпульсом до роботи над новим балетом (а працездатність маестро справді феноменальна) може бути все, що завгодно — музика, літературна ідея, подорож, пейзаж. Зображальну ідею спектаклю «Бароко Бельканто» (на музику бароко ХVIII ст.) М. Бежару, до речі, підказали ескізи костюмів Д. Версаче, з яким він співпрацював 13 років.

У спектаклі «Бароко Бельканто» знайшли відображення багаторічні роздуми М. Бежара над найгострішими екзистенціальними проблемами людського буття. Свою впевненість в існуванні життя після смерті хореограф утілює у химерній бароковій в’язі пластичних образів-метафор. За висловом митця, «смерть — усього лише сон». У спектаклі «Бароко Бельканто» смерть героя постає як сон-алегорія в якомусь райському лісі, де реальне співіснує з ірреальним, нинішнє межує з минулим і майбутнім, а ява — з марою. Зі смертю людини нібито вивільнюються фантоми і химери підсвідомості — свого роду знаки загальнолюдської пам’яті. У танці знаки сприймаються як

алюзії архаїчних дійств «сміху й плачу», танці при мерці, тобто смерті, як нового «народження» [6, 123]. З метафорою «народження» пов'язаний мотив вегетації — символіка сухого, а потім зеленого, і квітучого віття сакури. Тут оживають духи природи, пустують античні божки лісів та ланів, усе пронизано ігровою стихією, безкінечними метаморфозами руху.

Складні динамічні музичні форми в найдрібніших нюансах «відіграються» у пластиці танцю, вигадливої пантоміми, міміці. Виняткова виразність музичної тканини, мелодична гнучкість барокового бельканто інтерпретуються М. Бежаром у безперервно змінюваних сплетіннях тіл танцівників, у миттєвій зміні рухів і скульптурної статичності, у карнавальній стихії, феєрії кольору й світла. На цьому фоні різко виділяється своєю зламаною, нервовою пластикою герой балету у виконанні неперевершеного танцівника Ж. Романа. М. Бежар знаходить напрочуд вдале пластичне вирішення фіналу: коли рух уповільнюється, завмирає і в стоп-кадрі йде у вічність.

В естетиці пластичного театру здійснений також драм-балет М. Бежара «Шинель» за повістю М. Гоголя<sup>2</sup>. Французький хореограф пронизливо відчув драму непомітного російського чиновника Акакія Акакієвича Башмачкіна, жалість М. Гоголя до героя і водночас його різьку іронію. Бежарівське прочитання «Шинелі», візуалізоване через зримо пластичну музику французького композитора Ю. Ле Бара, відкриває нові психологічні можливості сучасної хореографічної мови. Ж. Роман у ролі Акакія геніально вловив нерв цього образу — приниженість і панічний страх «маленької» людини перед гнівом Поважної персони.

Почуття і думки героя набувають у балеті гротескового пластичного втілення. Чого варта, скажімо, сцена чиновницької запопадливості, коли Акакій, одержимий пристрасстю до переписування паперів, продовжує, як навіжений, писати на стінах, підлозі й навіть у повітрі. У фарсовому ключі подано й епізод із кравцем, вибудований на утрируваних стрибках, кривляннях, гримасах, комічній метушні навколо продірявленої шинелі героя. На контрасті — зображальному, пластичному, музичному — вирішена сцена мрій Акакія про нову шинель: вона ввижається в образі прекрасної жінки під звучання теми кохання (побічна партія) із Шостої симфонії П. Чайковського. У наскрізь гротесковій сцені чиновницького балу повною мірою проявилися нестримна бежарівська фантазія та його дошкульний гумор. Хореограф знаходить виразний візуальний еквівалент тотальної безликості та убозтва оточення. Перед глядачем проходить процесія одноманітно недоладних і карикатурно спотворених фігур — кульгавих дам в недоладному убранні, чиновницької братії з клоунськими червоними носами і величезними накладними вусами. Ця фантазмагорія досягає свого апогею в екстатично-загостреній пластиці фіналу — сцені помсти мерця своїм кривдникам: оголений Акакій корчиться у пароксизмальних конвульсіях безумства і дико регоче над купою зірваних із чиновників шинелей.

Ще одна тенденція — зближення традиційної та сучасної європейської культури з різними етнічними культурами: афро-американською (кубинською, бразильською, мексиканською), зі східною традицією (індійською, японською, китайською).

На перетині різних традицій, французько-афро-бразильської, знаходять свою естетику і власну стилістику відомі хореографи: француз Ф. Бандонге і бразилець Р. Морейра, а також композитор і перкусіоніст А. Гамітуш, які створили балетну трупку «Азани». Постановників (Ф. Бандонге, Р. Морейра, А. Гамітуша) зацікавила концепція креолізації антильського мислителя Е. Гліссана, занепокоєного загрозою розчинення і поглинання сучасною цивілізацією культур етнічних меншин. Це і стало філософським зерном спектаклю «Від берега до берега»<sup>3</sup>. Як зауважив Р. Морейра в інтерв'ю з автором статті, спектакль повертається до першовитоків, до пратеатру, де музика, танець і пантоміма існували в нероздільній єдності. Це також зустріч різних культур — африканської, бразильської, французької. Думку свого співавтора продовжує Ф. Бандонге: «Тут не можна говорити про домінування жодної з культур. Кожний учасник дії — носій тієї чи іншої культурної традиції (склад трупи інтернаціональний) — привносить до неї щось своє. Свою ментальність, свою енергетику, свій темперамент, свою пульсацію. І коли вони поєднуються, народжується спектакль».

У спектаклі «Від берега до берега» природно співіснує зооморфна пластика з пластикою магічних ритуалів, африканських танців. Струмлива пластика рук чергується зі швидкими ритмічними рухами, викиданням ніг уперед, стрибками, що супроводжується вигуками, криками, струшуванням рук і ніг, бігом на карасках по-мавп'ячи, пересуванням уперед-назад, як комахи. Усе це виконується танцівниками легко, невимушено, без видимих зусиль. Їхні тіла ні на мить не втрачають своєї гнучкості, рухливої пластичності.

Ритм рухів органічно взаємодіє з музичним ритмом. Звучання ударних, віолончелі та голосу дають першопопштовх, динамічний імпульс до початку руху, його прискорення чи уповільнення. Власне музичний ритм формує характер рухів тіла, задає внутрішню пульсацію, що переходить у зовнішню дію.

Тут не можна не згадати про найважливішу роль ритму в різних магічних дійствах аборигенів Тропічної Африки, про так зване «невербальне дотикове ритмомислення» [7, 52]. Ритмічні рухи тіла ще задовго до появи слова доводили організм людини до особливого стану. У результаті «психофізична енергетична система» однієї людини могла впливати на стан іншої людини і навіть цілих груп людей, утягнута у дійство. Йдеться про здатність сприймати чужі внутрішні ритми, «відчувати їх на дотик». Під час магічних дійств «у колективному русі» формується «колективний розум» начебто «єдиного цілісного організму» [7, 52, 53].

Приклад такого колективного руху показали танцівники «Азані» у спектаклі «Від берега до берега». Вони пересувалися по сцені по двоє, по троє, цілими групами, химерно сплітаючись тілами і розплітаючись, з'єднуючись спинами, руками, ногами, існуючи в танці як жива маса, що колишеться (втім, ніхто не зіштовхується один з одним, усе дуже доцільно).

Природна пластика танцівників, які існують тут як єдиний організм — дихають, рухаються, живуть у єдиному біологічному ритмі — і справді заворює. Сприймаючи один одного на енергетичному рівні, танцівники ніби відчувають на дотик внутрішні ритми партнера, «чують» його преджести. Усі рухи тіла, підстрибування, вигуки — немов відгомін давніх магічних ритуалів, ніби пам'ять предків.

Залучення до цивілізації показано в спектаклі через систему певних знаків-символів — музичних, танцювальних, предметних. Це включення у музичну партитуру середньовічної французької музики як знака переходу від язичництва до християнства, звернення до джазової традиції. А в пластиці — використання джазової танцювальної техніки, брейка, імпровізації (у тому числі контактної) і навіть елементів класики. Танцювальна пластика дедалі ускладнюється. Кожний герой віднаходить свою партію, власний пластичний «голос», уже вирізняючись із колективного цілого. Пластична партитура композиції складається з вигадливого переплітання партій окремих танцівників. При цьому ноги, руки, тіло кожного з учасників танцювальної дії утворюють свої пластичні лінії, сполучаючись у просторі сцени в найскладнішому ритмічному контрапункті. Тут можна говорити і про напрочуд багату жестову культуру: відбувається своєрідний діалог рук, де кожний порух, жест — певний знак, що замінює собою слово.

Особливо цікава в цьому плані сцена скачки, де тіло танцівника водночас і кінь (нижня частина торсу), і вершник (верхня частина торсу). Завдання танцівників — знайти й відчути енергію та динаміку коня, разом із тим відчути ритм скачки вершника, який править конем. Тут передані дві фази руху: очікування самої скачки — акумуляція рушійної енергії танцівника, потім майже миттєвий перехід від накопичення до виплеску енергії власне у скачці, коли рух безперервно прискорюється. І чим більший темп руху, то скоріше відновлюється енергія.

Музичний ряд спектаклю «Від берега до берега» також багатогарбовий. Композитор А. Гамітуш створив складний сплав афро-бразильсько-кубинської музики, джазу, французької традиції епохи середньовіччя. Та витоки музичної композиції «Від берега до берега» слід шукати передовсім в африканських ритмах, у пульсаціях, що йдуть від язичницьких обрядів, в африканському анімізмі. Навіть кубинські ударні інструменти сімейства бата — оконколо, ія, ітотеле — ведуть своє походження від африканських барабанів атумпанів, які в тембро-ритмо-ударних інтонаціях здатні імітувати людську мову (чоловічу і жіночу), не просто акомпанувати танцю, а одночасно слугувати засобом комунікації, через звук і ритм передавати на відстані закодовану інформацію. А щоб розшифрувати такий код замінника вербальної мови, потрібно досконало знати таємниці так званого мелодичного інтонування, притаманного африканській традиції. Для людини посвяченої кожне підвищення чи пониження звуку, зміна його напруги, а також той чи інший тембр і ритм несуть певне смислове навантаження.

Музиканти трупи «Азані» володіють цією незвичною для європейців мовою. І не тільки на рівні знання, але, передовсім, на генетичному рівні, рівні прапам'яті. Адже у всіх учасників спектаклю — бразильців, кубинців, французів — африканське коріння.

Особливого колориту надають спектаклю звучання віолончелі та феноменальний голос солістки Л. Андріам, красивий, глибокий, поставлений від природи. Голос співачки не випадково використовується тут як інструмент, що імітує голоси природи, птахів і тварин. Часом Л. Андріам переключається на церковні піснеспіви з обов'язковими «Алілуя» або *free-jazz*. Але завжди — по-

тужне, всеосяжне звучання. А коли вокалістка рухаючись по сцені, то віддаляючись, то наближаючись до інших музикантів, виникає особливий просторовий ефект: звуковий простір ніби розширюється, розсувається. Це враження посилюється зі вступом чоловічих голосів. Здається, ніби вібрує, звучить увесь всесвіт. І в ньому, у потоці безкінечності, «позачасовості», примхливо поєднані давнє і сучасне, минуле і теперішнє.

Один із найцікавіших різновидів пластичного театру представлений у драм-балеті «*Zelle*»<sup>4</sup> (музика Ж. Мюсі та Р. Обрі) хореографа М. Севич і танцівниці зі світовою славою А. А. Янг (обидві югославки за походженням).

Це спектакль про останні дні й години знаменитої танцівниці М. Г. Зелле, званої у всьому світі як Мата Харі. Вона об'їздила безліч країн, досконало володіла танцювальною пластикою Сходу, йогою, стояла, як і Айседора Дункан, біля витоків танцю модерну. Уся Європа схилялася перед нею, аплодувала її мистецтву. Звинувачена у шпіонажі, 1917 року Мата Харі була страчена в передмісті Парижа Сен-Лазар.

Сюжетом для спектаклю про життя танцівниці послужила новела очевидця страти, французького письменника Р. Мезона «*La Ravane rouge espion Mata Hari*» («Павана для шпигунки Мата Харі»), яка побачила світ у Парижі 1935 року.

А. А. Янг і М. Севич вдалося завдяки кадрам кінохроніки, що збереглися, і різним документальним свідченням, реконструювати автентичний танець самої М. Г. Зелле, що стало надточним камертоном художніх вирішень спектаклю. Данс соло А. А. Янг, що триває понад годину, перетворюється на справжній пластичний театр, іде від традицій театру-видовища. Тут на рівних правах співіснують танець модерну початку ХХ ст., пантоміма, елементи драми. Подібно до булгаківського «Театрального роману», у спектаклі виникає «чарівна коробочка» — сцена, яка трансформується то в тюремну камеру Мата Харі, то в маленький Червоний театр, де героїня пережила свої справжні тріумфи, де витають тіні й привиди минулого. У спектаклі сила-силенна постановочних і сценографічних знахідок (сценограф П. Дьяпич, звук — Д. Сандер). Сценографічні атрибути спектаклю активно залучаються до дії, з їхньою допомогою створюється один із найяскравіших пластичних образів. Канати, що звисають із коробки-клітки, стають підтримкою для незвичайних та напроцуд гнучких рухів тіла танцівниці: вона то сплітає канати у зашморг — символ близької неминучої смерті, то, як Арахна, тче павутиння-пастку, з якої їй не судилося вийти.

Доречно й вдало використовуються в спектаклі кінематографічні прийоми, монтажний принцип організації дії, що відбувається в різний час і в різних місцях, багатоепізодність. Перед глядачем проходить низка фрагментів-спогадів із бурхливого життя Мата Харі, переданих через звуковий прийом напливу — наближення-віддалення кроків як головного звукового лейтмотиву, що знову й знову повертає жінку з полону видінь і примар минулого до реальності тюремної камери, через бій курантів — символ невиможливості Часу і, разом із тим, знак переведення дії в інший план. Це і звукові ефекти-ремінісценції — відгомін голосів у театральних фое, овацій давно минулих літ.

Вишуканий танець Янг–Зелле асимілює східну танцювальну пластику, його, танцювальну техніку стилю модерн. У її танці оживають скульптури буддистських храмів, плинна пластика індійських танцівниць, канонічні жести, пози, рухи тіла «бхарат натьям». А. А. Янг «вимальовує» графічно витончений, вигадливий пластичний візерунок, близький до східних арабесок; заворожує ностальгічним зачаруванням і довершеною красою танцю, що ніби проступає крізь патину часу.

Ще одна композиція югославської танцівниці А. А. Янг «*Letters from St. Louise*» (власна хореографія А. А. Янг, музика П. Бурке) привернула увагу тонким, тільки їй властивим вслуховуванням в оточуючий світ, філософською наповненістю пластичного дійства. Перед глядачем постає своєрідний театр-балет, що поєднав у нероздільну цілісність танець модерну, пантоміму, гімнастику, елементи драми. Цього разу танець-сповідь героїні А. А. Янг неспішний — він ніби розмотує тонку нитку пліттва спогадів. Жінка пише листи: із пером у руці вона танцює, зминаючи списані аркуші паперу, виводячи в русі узор свого життя. Жести, власне танець народжується з музики, таємничої та прекрасної, неначе пронизаної спалахами підсвідомості надзвичайно співзвучної всій атмосфері композиції.

Пластичний малюнок танцю А. А. Янг подекуди різко окреслений, але переважно плавний — рухи органічно перетікають один в одній. У всіх рухах тіла танцівниці є щось гіпнотичне, магічне, ритуальне, що нагадує жести жриці-весталки. Тут яскраво виражено медитативне начало: нахилиння, розгойдування тіла нагадують рухи маятника. Цікаво, що жестопластика ніг А. А. Янг не менш виразна і розвинена, ніж жестопластика рук — її ноги так само «говорять» і

так само «красномовні». Досить згадати хоча б її «запитальний жест ноги». Взагалі феноменальна гнучкість тіла танцівниці гідна подиву.

Візуально-звуковий ряд композиції вибудований за принципом кінематографічного монтажу: наближення-віддалення звуків потягу, вирішення сценічного простору, показаного ніби через об'єктив кінокамери. Глядач дивиться на те, що відбувається, крізь прозорий конверт на авансцені, як крізь скло. І все набуває видимості чогось нереального, примарного. Здається, неначе це вже було колись, в інший час, і глядачеві просто вдалося «підглядіти» фрагмент чужого життя, яке давно кануло в Лету.

Отже, сучасний пластичний театр є відкритою інтегративною системою, де досягається нова єдність і новий синтез усіх його складових. Це система, яка постійно оновлюється і збагачується новими формами і типами пластичного видовища, народжуваного з «мистецтва руху», що й структурує всі рівні цього синтезу.

---

<sup>1</sup> Нині це труппа *Bejart Ballet Lausanne*.

<sup>2</sup> Спектаклі «Бароко Бельканто» і «Шинель» М. Бежара було показано під час гастролей труппи *Bejart Ballet Lausanne* у Києві (вересень 1999 р., Палац культури «Україна»).

<sup>3</sup> Вистава пройшла на сцені Київського театру оперети восени 2001 р. за сприяння Французького Культурного Центру.

<sup>4</sup> Спектакль було показано у рамках Третього фестивалю сучасного танцю «Танець ХХІ століття» у Національній опері України (листопад 2000 р.).

1. *Виннер Б.* Введение в историческое изучение искусства. 2 е изд., испр. и доп. — М., 1985.

2. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. — М., 1984.

3. *Лифарь С.* Мемуары Икара / Пер. с фр. Г. С. Беляевой. — М., 1995.

4. *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский / Пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 187–191.

5. *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. — М., 1984.

6. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. — Ленинград, 1936.

7. *Герасимова И.* Философское понимание танца // Вопросы философии. — 1988. — № 4. — С. 50–63.