ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 178–186
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 16. Pt. 1. P. 178–186

УДК 792.82:792.071.2.027.5(477)Ратманський

АБСУРДИСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В БАЛЕТІ ОЛЕКСІЯ РАТМАНСЬКОГО “СТАРІ, ЩО ВИВАЛЮЮТЬСЯ”

Марія ПОГОРІЛА

Кафедра театрознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01034,
тел.: (+38067) 68 25 442, e-mail: masha_balet@mail.ru

Досліджено прояви тенденцій театру абсурду в балетному мистецтві XXI століття. Мета статті – проаналізувати постановки Олексія Ратманського на музику Леоніда Десятнікова “Старі, що вивалюються”, у якій прийоми театру абсурду поєднано з елементами балетного мистецтва, простежити новаторський підхід хореографа до створення “тривимірної” балетної вистави.

Ключові слова: балетний театр, абсурд, балетмейстер, музичне оформлення, поезія, балетна вистава.

Практика балетного театру XXI століття ставить перед дослідниками чимало різнопланових проблем, що потребують теоретичного осмислення. Наукова новизна цієї статті обумовлена тим, що автор висвітлює малодосліджене явище, а саме тенденції абсурду в балетному театрі у контексті трансформації класичного танцю, його інтеграції з іншими напрямами хореографії та еволюції балетної режисури.

Абсурдизм у театральному мистецтві є особливим напрямом, вичерпно дослідженим багатьма науковцями [1; 2; 6; 7; 10], для якого характерні гротеск, специфічний гумор, навмисна відсутність причинно-наслідкового зв’язку, нісенітниця, алогізм, гіперболізація, зображення світу “навиворіт” та ствердження безглуздості людського буття. “Театр абсурду прагне до радикальної девальвації мови: поезія повинна народжуватися з конкретних речових образів самої сцени. У цій концепції елемент мови відіграє важливу, але підпорядковану роль, однак те, що відбувається на сцені і за її межами часто суперечить словам, які вимовляють персонажі”, – пише дослідник Мартін Есслін [9, с. 27].

Найвідомішими представниками театру абсурду в європейській культурі є драматурги Самюель Беккет, Ежен Йонеско, Славомир Мрожек, Альбер Камю, які стали всесвітньо визнаними у 60–70-х роках XX століття. Зазвичай головні герої їхніх творів, люди з вадами, а іноді не зовсім люди, що протиставляють себе недосконалому світові, прагнуть пізнати себе, самовиразитися, але гинуть, змагаючись із вітряками.

Водночас, родоначальниками абсурдизму в російській культурі вважають Даніїла Хармса, Миколу Олейнікова та Олександра Введенського, чия творчість припадає на 20–30-ті роки XX століття. Вони, а також Микола Заболоцький,

© Марія Погоріла, 2015

Яків Друскін та інші, належали до літературного угруповання "ОБЕРІУ" (рос. Объединение Реального Искусства) – групи письменників і діячів культури, що існувала у 1928 – на початку 1930-х років у Ленінграді. Останню літеру "у" до абревіатури було додано навмисно – всупереч звичайній логіці абревіатур, як елемент гри.

Філософська концепція групи однодумців грунтувалася на принципах свободи художнього світовідчуття. Отже, в результаті використання принципів абсурду, алогізму, іронії, ігнорування "типового", "усталеного" у творах оберіутів виникав химерний, загадковий світ. Саме ці ідеї виявилися близькими балетмейстеру Олексію Ратманському, який вирішив відтворити абсурдистські тенденції у своєму балеті "Старі, що вивалюються" за творами Д. Хармса та М. Олейнікова.

Звернення до прийомів театру абсурду – явище доволі рідкісне для балетного театру. З цього ракурсу вистава "Старі, що вивалюються" О. Ратманського є одним із небагатьох подібних експериментів. На практиці вистава виявилася "тривимірною". Естетика театру абсурду очевидна не лише завдяки авангардній музиці Л. Десятнікова та поезії оберіутів. Балетмейстер зміг вправно адаптувати основні принципи театру абсурду до балетного театру. Хореографічний текст, нестандартні пластичні форми та прийоми, які створив О. Ратманський всупереч балетній традиції, сформували оригінальний напрям у танцювальному мистецтві.

Варто зазначити, О. Ратманський не перший балетмейстер, який створив хореографічну виставу, грунтуючись на засадах абсурдизму. Ще у 1917 році в паризькому театрі Шатле у рамках "Дягілевських сезонів" відбулася прем'єра балету "Парад" (музика Еріка Саті, лібрето Жана Кокто, хореографія Леоніда Мясіна, художнє оформлення Пабло Пікассо). І хоча цей балет публіка зустріла зі скандалом, в історію він увійшов як перша спроба застосувати прийоми абсурду в балетному мистецтві.

Свій одноактний балетний спектакль "Старі, що вивалюються" О. Ратманський представив на сцені московського театру "Современник" на другому фестивалі "Територія" у 2007 році. Музичною основою вистави став вокальний цикл сучасного композитора Леоніда Десятнікова "Любов і життя поета" на вірші М. Олейнікова та Д. Хармса. Алогізм, нісенітниця, парадокс, гіперболізація й елементи гротеску, характерні для абсурдистського сприйняття світу, знайшли втілення в цій експериментальній балетній постановці О. Ратманського.

Перед балетмейстером постало складне завдання створити хореографію, відповідну і музиці, і тексту. Тому О. Ратманський подав зміст авангардної поезії Д. Хармса і М. Олейнікова засобами класичної та сучасної хореографії, поєднавши її з елементами побутового жесту. Гротеск, сатира, абсурд у літературі і музиці знайшли відображення в хореографічному тексті О. Ратманського. Він ілюструє, але не опускається до примітивної пантоміми, завдяки чому, з одного боку, – легко сприймається сюжет, а з іншого – дійство не втрачає дансантності. У семи картинах вистави "Старі, що вивалюються" за тридцять хвилин відтворено сім історій, і кожному з вокальних номерів відповідає танцювальний епізод.

Музика Л. Десятнікова насичена іронією: академічний вокал Марата Галі, що звучить під фортепіанний акомпанемент Олексія Гориболя, транслює наївно-дитячі вірші М. Олейнікова:

"Если птичке хвост отрезать –
Она только запоёт.

Если сердце перерезать –
Обязательно умрет!
Ты не птичка, но твой локон –
Это тот же птичий хвост:
Он составлен из волокон,
Из пружинок и волос…" [5].

За невимушеною, простою, навіть дитячою римою цього вірша, приховується глибока думка про пригнічення духу і штучність зовнішності поведінки.

Зокрема, це демонструє і перша картина, що має назву "Послання, що схвалює стрижку волосся" за однойменним віршем М. Олейнікова. Двоє грайливих хлопців у спідній білизні та білих шкарпетках намагаються зловити рожево-жовту балерину-пташку. Танцівники виконують комбінації класичного allegro, чіпляють один одного, радіють і стрибають. З'являється пташка, чиї рухи рук-крил "цитують" балетні па Феї-Канарейки з балету "Спляча красуня" в хореографії Маріуса Петіпа. Гра продовжується втрьох. Невимушено легке тріо перериває перукар Матвій, який разом із пір'ям вирізає серце пташки.

Справжність цього демонструється тим, що танцівниця залишається "остриженою", майже голою, в трико тілесного кольору, а на її грудях виникає глибока червона рана. Емоційний фон етюду змінюється на кардинально протилежний. Елементи пародії, "чорний гумор", гротеск та контраст трагічної сцени (Пташка ніби помирає) у поєднанні із веселим музичним мотивом, що супроводжує епізод, представляють тенденції, характерні для театру абсурду.

Художнє оформлення спектаклю і костюми створив Максим Ісаєв – один із засновників петербурзького театру АХЕ. У придуманому Ісаєвим "натуралістичному" костюмі вже мертва Пташка лежить на передньому плані сцени, а позаду два грайливі дурні, незважаючи ні на що, повторюють танцювальну комбінацію, з якої починався номер. Хореографічну репризу балетмейстер використав невипадково. У контексті попереднього дійства, невимушені комбінації allegro тепер мають зовсім інше смислове навантаження. Образ хлопців-танцівників сповнюється часткою божевілля. "Засмучений своїм жорстоким вчинком", перукар Матвій голосить і тікає, а хлопці нарешті помічають, що їхня подруга-Пташка нерухома.

Однак, всупереч законам реального життя, вона через деякий час підхоплюється. Напівосвітлений сценічний простір наповнюється танцем трьох, який завершується стрімким jeté в куліси. Знову ситуація виходить за межі здорового глузду, але цілком вписується в естетичну концепцію абсурду.

У цьому фрагменті основним виражальним засобом хореографії є танець класичний. Але в постановці О. Ратманського він потрапляє у специфічний, нетиповий для балетного театру контекст і виявляє власні нові грані та можливості. Балетмейстер доводить, що академічний танець може повноцінно розкрити пластичний образ не тільки в межах балетів класичної спадщини, а й цілком спроможний стати основою для створення хореографічної партитури авангардної вистави XXI століття.

Друга балетна новела за мотивами твору Д. Хармса отримала назву "Стара". За сюжетом головний герой твору не мириться з тим, що його дружина постаріла, і, як може, відкидає образ старої, який вочевидь йому огидний. У цьому епізоді О. Ратманський відтворив уяву головного героя, де існують дві його дружини: перша – молода, з якою він хоче бути поряд, і стара, яку рішуче відштовхує.

Сценічний простір постановник розділив умовно на два плани: попереду є Стара, яка своїм зовнішнім виглядом нагадує відьму або Бабу Ягу. Рухи її незграбні, вона шкутильгає, а на задньому плані – Чоловік і Жінка, які виконують пристрасне адажіо. З одного боку – виконуються па класичного танцю, з іншого – пластика корпусу, рухи рук і повороти голови перебільшені, із занадто великим форсом.

У цьому фрагменті О. Ратманський проекспериментував із класичною дуетною формою, гіперболізуючи кожен рух в партії танцівників. Дует виконує імпульсивні підтримки, кружляє по колу, не звертаючи уваги на те, що Стара постійно пильнує за ними. Цей персонаж існує наче у паралельній площині з фортепіанним акомпанементом, "реагуючи" імпульсивними рухами лише на акцентовані сильні музичні долі. Стара намагається втрутитися в стосунки пари, робить це за допомогою брутальних побутових жестів, але її відштовхують. У фіналі закохані відтягають Стару за ноги в куліси.

"Старуха, где твой чёрный волос,
Твой гибкий стан и лёгкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?
Теперь тебе весь мир несносен,
Беги, старуха…!" [8], – звучить голос вокаліста Марата Галі. У цей час молодий чоловік то штовхає Стару на підлогу, і вона котиться на авансцену, то хапає її за руки і тягне геть – показує, що їй тут не місце. В агонії вона виконує своє найдинамічніше соло, а потім, безсила, вже не може чинити опір своєму зникненню.

Цей фрагмент вистави демонструє тісний зв'язок і взаємозалежність слова та хореографії у виставі "Старі, що вивалюються". Адже, якщо відкинути строфи вірша, то візуальна картина того, що відбувається на сцені, втрачає сенс і глибину конфлікту. Тільки у формі синтезу пластики і слова епізод "Стара" наповнюється гостротою взаємовідносин персонажів, емоційністю і здатністю донести підтекст цієї історії.

Третій епізод – "Муха" створено за мотивами вірша М. Олейнікова. Його головними персонажами є Біолог, партію якого виконав сам О. Ратманський, і Муха – Тетяна Ратманська. Поряд із ними завжди перебувають персонажі у білому. Можна припустити, що це або лаборанти в білих халатах (бо всі четверо танцівників у білому, і розповідь іде про лабораторні досліди вченого), або Спогади – Думки про щасливі часи кохання Біолога…

Сам О. Ратманський постає у жовтому костюмі, що нагадує піжаму, волосся його скуйовджене. А строфу:

"Я муху безумно любил!
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был…" [5], він зображає за допомогою виразної танцювальної пантоміми: то демонструє біцепси, як культурист, то тягне долоні до неба, то хилиться додолу – зображає страждання без своєї коханої. Кордебалет у білому допомагає йому сісти на червоний стілець, залишений Старою із попереднього номера. Ці ж хлопці, тримаючи на руках Муху, носять її по колу над головою Біолога.

Розпочинається ностальгійний дует-спогад Мухи і Біолога. Аж раптом учений отямлюється і розуміє, що його кохана – лише мара. Він востаннє простягає руку до своєї мрії і падає на підлогу. Несподівано червоний стілець висвітлює прожектор –

на ньому стоїть Муха. Під звучання трагічних акордів музики закохані, обіймаючи один одного, ходою "від стегна" крокують за куліси.

За створеною атмосферою етюд "Муха" можна назвати лірико-пародійним. Гротескність віршованого тексту абсолютно точно реалізується в пластиці. Пантоміму і вільну пластику головних героїв вигідно відтіняє класичний танець кордебалету, який постійно огортає закоханих. І хоча сюжет на грані здорового глузду та тотального абсурду, обидва герої в своїх простих обіймах та дотиках напрочуд зворушливі. Танцівниця створює надзвичайно переконливий образ Мухи: вона навіть швидко потирає долоні-лапки точно, як це роблять комахи.

"…А дворник с черными усами
стоит опять под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
И в окнах слышен крик веселый,
и топот ног, и звон бутылок…." [4], – саме така реприза постає наприкінці кожної строфи вірша Д. Хармса "Постоянство веселья и грязи", сюжет якого став основою для четвертої балетної новели О. Ратманського.

Образ людського натовпу втілили шестеро танцівників – четверо дівчат і двоє парубків. Одягнені в біле, вони створили на сцені пластичну поліфонію руху – партерне соло балерини на авансцені, у центрі – синхронний дует, а в глибині сцени, біля задника – тріо. Кожна група виконує свою комбінацію рухів. Усі три фрагменти складаються в одну світлу картину, яку руйнує двірник "із чорними вусами" і мітлою, одягнений у чорний фрак з метеликом та валянки. За мить з'являється ще один такий самий двірник, і вже два прибиральники з мітлами напоготові намагаються "прибрати", "замести" людей в білому з подвір'я.

Оригінально, винахідливо О. Ратманський побудував малюнки "білого кордебалету" – вони перетікають з одного в інший. Балетмейстера взагалі можна назвати майстром "переходів" від одного руху до іншого, що є однією з найскладніших балетмейстерських завдань. Уся краса руху криється саме в переходах. Танцівники лягають у коло ногами до центру, і починають рухатися по підлозі, немов люди, які перевертаються уві сні і коло "оживає". Водночас Двірник крокуючи повз тіла танцівників рухається у зворотному напрямку. І ось, майже непомітно, по черзі, люди підводяться з підлоги і, вже тримаючись за руки, йдуть за чоловіком із мітлою і чорними вусами. Двірник веде всіх зі сцени, залишаючи одного хлопця і дівчину. Стає зрозуміло, що "веселощі", "бруд" і, звичайно, "двірник", завжди існуватимуть.

Вірш-сатира "Жук" М. Олейнікова на тему проблемного національного питання має "антисемітський" мотив, тоді як хореографію О. Ратманського можна назвати "сатирою на сатиру". Неможливо уявити подібний фарс на сцені в радянські часи, коли було написано вірш, але сучасний глядач сприйняв матеріал в пісенно-пластичному вигляді з доброю усмішкою. Художник Максим Ісаєв одягає Жука – Геннадія Яніна в червону довгу сорочку, а інших героїв – "Канарейку-єврейку", "Горобця-єврея", "Божу корівку-жидівку", "Терміта-семіта" та "Грача-пархача" – у костюми синьої та жовтої гами. Метелик, чию "мамочку з'їли жиди", з'являється у білій пачці, з діадемою на голові та двома віялами в руках.

Пластичний образ персонажів-"євреїв" О. Ратманський побудував за допомогою пантоміми, активного мімансу та рухів характерного єврейського танцю – dos

à dos із позицією рук долонями до глядача. Жвава робота плечима, пом'якшені коліна під час ходи і, звичайно, настрій, усе це створює атмосферу традиційних єврейських веселощів. На фоні "єврейського гуляння" нещасна Балерина-Метелик виконує класичні па – високі ecartée, suivi, pas de chat, але постійно падає "через пальці" на коліна додолу – жаліється на тяжку долю без батьків, у загибелі яких "винні" …євреї. У танці Метелика можна побачити пародію на мініатюру Михайла Фокіна "Вмираючий лебідь". Етюд завершується тим, що після стрімких pirouettes Горобець-єврей убиває Жука-антисеміта.

"Пассакалією" у середні віки називали пісню, що супроводжувала похоронну процесію. У вірші Д. Хармса під такою ж назвою йдеться про товариша Петрова, якого вбивають у власній квартирі, а гості "через Петрова с криком скачут

И в двери страшный гроб несут.

И в гроб закупорив Петрова,

Уходят с криками: "Готово" [8].

Пластично О. Ратманський представив трагічну історію: спочатку у світлі прожектора з'являється Петров. Дві гості допомагають йому змінити сині домашні штани на жовтий одяг, що нагадує або піжаму, або ж гамівну сорочку. Соло Петрова, побудоване на техніці танцю модерн з елементами вільної пластики, виражає передчуття неминучої біди. Герой ніби розуміє, що його доля вже вирішена, стан його межує з божевіллям. Один за одним виходять Гості, в руці кожного – ніж. Вони лиховісно наступають, їхні руки тремтять, вони лякають головного героя і, нарешті, шикуються в лінію навпроти нього. Руки-пістолети вже напоготові: постріл! Петров падає мертвим.

Починається інша, паралельна до основної, музична тема – мотив дитячої пісеньки. Гості, подібно до казкових химерних істот, починають радісно скакати через Петрова: спини їх згорблені, рухи незграбні. У червоному світлі виникає тривожна картина. Головного героя за руки тягнуть за куліси. Залишаються три гості, які під останні музичні акорди виконують arabesques, ecartée та attitudes на пальцях, і потім по одній брутальним кроком "з п'ятки" залишають сцену.

В етюді "Пассакалія" О. Ратманський, окрім пластики, застосував слово. В кінці, коли гості "в труну закупорили Петрова", останні слова вони вимовляють голосно хором. "Готово!", – і головного героя на сцені вже немає. Ця картина балету "Старі, що вивалюються" сповнена алегоричним підтекстом. Візуально відбувається сцена вбивства, але одразу читається підтекст – протистояння особистості сірій бездушній масі.

Насичену, важку атмосферу сцени вбивства руйнує остання сьома танцювальна новела Ратманського–Хармса "А я…". Гротеск вірша на "легкому диханні", невимушено ілюструючи текст, хореограф передав вільно трактуючи класику і не цураючись побутового жесту. У танцювальному матеріалі можна побачити посилання на джаз і танець-модерн. Але чітко розмежувати всі танцювальні напрями і прийоми неможливо, тому хореографічний твір сприймається цілісно.

"Дни летят, как рюмочки,

А мы летим, как ласточки" [8], – кожна танцювальна комбінація закінчується позою, що демонструє або "крильця", або "палички". Поліфонія дуетних підтримок, асиметрія малюнків переростає у синхронний рух усіх учасників номера. Чотири танцівники підстрибують, тримаючись за руки. Вони проходять повз одну з куліс, і до їхньої "змійки" приєднується Біолог та Муха. Кордебалет, стрибаючи рухається

за куліси і залишає вченого та його кохану на сцені. Фінальна картина: Муха не даючи впасти, підтримує на руках Біолога-Ратмансього, а на передньому плані, обійнявшись стоїть хлопець із дівчиною з останньої новели. Абсурдна асиметрія останнього танцювального акорду стає логічним завершенням усього циклу "Любов і життя поета".

У виставі "Старі, що вивалюються" О. Ратманський задіяв майстрів сцени різного віку – молодих і вже досвідчених солістів Большого театру: Геннадія Яніна, Наталю Осипову, Катерину Крисанову, Анастасію Винокур, Андрія Меркурьєва, Дениса Савіна та інших. "Молоді солісти Большого танцювали позаплановий балет не просто якісно, але з тим неприхованим задоволенням, яке викликає почуття студійності, настільки рідкісне в балеті – мистецтві егоцентричному і ревнивому" [4], – зазначила Тетяна Кузнєцова у газеті "Комерсант". Характерні прийоми балетмейстера – використання різних танцювальних технік, пантоміми, побутового жесту – тільки підкреслили виконавську майстерність артистів балету.

Аналізуючи твір Ратманського–Десятнікова–Хармса–Олейнікова, ми спиралися на таке поняття, як "синтетичний театр", який виникає з синтезу різних театральних напрямів, стилів, жанрів та виражальних засобів. Хоча "театр" і "балет" самі по собі передбачають "синтез", у цьому випадку балет, де слово на рівні із музикою виконує настільки ж вагому, однозначно невід'ємну функцію, явище непоширене, особливо на пострадянському просторі. Про мистецтво балету кажуть, що це "видима музика", О. Ратманський у виставі "Старі, що вивалюються" продемонстрував ще й у прямому розумінні "видиму поезію".

У більшості своїх постановок, зокрема у виставі "Старі, що вивалюються", О. Ратманський переосмислив роль класичного танцю в балетній виставі. Класика залишається основою хореографічної партитури, але інтегруючись з іншими танцювальними техніками та пластичними прийомами, отримує нове звучання. Принципові засади класичного танцю О. Ратманський залишив непорушними. Серед них зазначимо "пальцеву" техніку балерини, основні рухи і пози, елементи класичного адажіо та алегро. Але хореографічний малюнок будь-якого фрагменту вистави підпорядкований створенню специфічних образів, продиктованих літературною основою – поезією Д. Хармса та М. Олейнікова.

Колись класичний танець і балетна форма набули свого розквіту в балетах Маріуса Петіпа. Вадим Гаєвський у своїй праці "Дім Петіпа" подає таку думку: "Романески танцюють при прованському дворі, чардаш – при угорському, але і там і там розуміють спільну – французьку – мову, балетним аналогом якої постає класичний танець" [3, с. 12]. Тобто класичний танець має унікальну властивість – універсальність його розуміння. Універсальністю позначена і вистава "Старі, що вивалюються", створена на основі авангардної поезії, що само по собі переносить її в площину хореографічного експерименту.

Сьогодні в балетах О. Ратманського класичний танець поєднується із техніками танцю модерн, джаз, контемпорарі, вільною пластикою. І хоча свобода самовиразу і думки XXI століття не роблять з Ратманського революціонера, його творчість безперечно є унікальним продуктом еволюції балетного театру, а вистава "Старі, що вивалюються" – нетиповим явищем у сфері хореографії. У цьому спектаклі класичний танець потрапляє в особливий контекст, середовище, відмінне від того, на лоні якого він сформувався. Й у процесі такого експерименту виникає оригінальне пластичне рішення, нова об'ємна образна система.

Список використаної літератури

1. *Арто А*. Театр и его двойник / А. Арто ; пер. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993.– 191 с.

2. *Базанов В.* Сцена XX века : учеб. пособие для театр, вузов и средн. спец. учеб. завед. / В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. – 238 с.

3. *Гаевский В*. Дом Петипа / Вадим Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 421 с.

4. *Кузнецова Т*. Алексей Ратманский упал в точку [Электронный ресурс] / Татьяна Кузнецова // Коммерсант. – 2007. – Режим доступа: http:// www.smotr.ru /2007/ fest/ 2007_ter_star.htm.

5. *Олейников Н*. Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта [Электронный ресурс] / Н. Олейников. – СПб. : Академический проект, 2000. – Режим доступа: http://rupoem.ru/olejnikov/esli-ptichke-xvost.aspx.

6. *Померанц Г.* Язык абсурда / Григорий Померанц. – М. : Юрист, 1995.– 575с.

7. *Проскурникова Т.* Французская антидрама / Татьяна Проскурникова. – М. : Высшая школа, 1968. – 102 с.

8. Стихи русских поэтов. Хармс Д. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://stihi-russkih-poetov.ru/poems/daniil-harms-staruha.

9. *Эсслин М*. Театр абсурда. Мартин Эсслин. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с.

10. *Якимович Т.* Драматургия и театр современной Франции / Татьяна Якимович. – К. : 1968. – 304 с.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014
Прийнята до друку 21.10.2014

ABSURDIST TENDENCIES IN BALLET PERFORMANCE "OLD WOMEN FALLING OUT" BY O. RATMANSKY

Mariia POHORILA

Faculty of Theatrical Art,
National University of Theatre, Film and TV in Kiev,
str. Yaroslaviv Val, 40, Kyiv, Ukraine, 01034,
tel.: (+38067) 68-25-442; e-mail: masha_balet@mail.ru

The practice of Ballet Theatre of XXI century poses a great deal of versatile problems, which need a theoretical comprehension, to researchers. Scientific novelty of the article lies in clarification of unexplored phenomenon, to wit trend of absurdity of the Ballet Theatre in the context of the transformation of the classic choreography, it's integration in other choreographic branches and evolution of ballet choreography.

Theatrical absurdism is specific trend, which was researched by scientists. It is characterized by grotesque, extraordinary humor, deliberate absence of causal relationship, nonsence, illogic, amplification, it depicts the turvy world and proclaims the meaninglessness of human being.

Applying to methods of theater of the absurd – is a quite rare phenomenon in Ballet Theatre. From this point of view, ballet performance "Old women falling out" by O. Ratmansky appears as one of such experiments. In practice it turned out three-dimensional ballet. Choreographic text, unusual plastic forms and methods, which were used by O. Ratmansky in spite of ballet traditions, created an original direction in the art of dance.

Author of the article researched manifestations of trends of theater of the absurd in ballet art of XXI century. The purpose of the article is analysis of the performance "Old women falling out" by O. Ratmansky (music by L. Desyatnikov), in which methods of theater of the absurd come together with classic ballet elements, and observation of innovative approach of the choreographer in creating of three-dimensional ballet.

Today in O. Ratmansky's ballet performances the classic dance combines techniques of modern dance, jazz, contemporary, free plastics, etc. Even though freedom of expression and ideas don't make him a reformer, his creative achievements are surely unique product of evolution of ballet theatre, and performance "Old women falling out" is certainly untypical phenomenon in choreography. In this performance classic dance appears in unusual context, environment, which is different from one it was formed. During such experiment a new choreographic solution appears.

Key words: ballet theater, absurd, choreographer, music design, poetry, ballet performances.