

МОВА ПЛАСТИКИ В СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМУ БАЛЕТНОМУ (ПЛАСТИЧНОМУ) ТЕАТРИ: МЕТАМОРФОЗИ ФОРМ РУХУ

Олена Зінич

УДК 792.82(44)“312”

У статті розглядається становлення різних форм пластичного руху та нової балетної пластики на прикладі різних напрямів французького танцювального (пластичного) театру XX–XXI століть – від мюзик-хольного балету, модерн-балету до постмодерну, фрі-джазу, contemporary dance, хіп-хопу.

Ключові слова: мова пластики, сучасний французький балетний театр, метаморфози форм руху.

The article deals with the problem of the formation and development of various forms of plastic movement and new ballet plastics in the creative work of the dance masters of various directions in French dance (plastic) theatre of XX–XXI centuries from that of music hall, modern ballet to postmodern, free jazz, contemporary dance, hip-hop.

Key words: the language of plastics, the contemporary French ballet theatre, the metamorphoses of forms of movement.

Новий західноєвропейський танець як феномен хореографічного мистецтва налічує майже вікову історію, проте як предмет наукового вивчення зацікавив українських балетознавців тільки в останні десятиліття. Йдеться про окремі статті М. П. Загайкевич¹, роботи Ю. О. Станішевського², присвячені творчості видатних західноєвропейських хореографів XX сторіччя. Найбільш фундаментально тенденції розвитку сучасного танцю розглянуті в роботах О. І. Чепалова, зокрема в монографії «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.»³, де розглядає вивчає поступ західноєвропейського танцювального мистецтва від модерну до постмодерну. Однак майже в усіх зазначених авторів переважає підхід до студіювання сучасного танцювального мистецтва як до суто хореографічного тексту, тоді як танець у своїх довершених зразках завжди існує в тісному пластичному взаємозв'язку з музикою. Саме з пластичної спорідненості танцю й музики – чутного-видимого – виникла особлива мова пластики, що і сформувала системи пластичного руху багатьох славетних хореографів XX ст. – В. Ніжинського, Б. Ніжинської, С. Лифаря, Дж. Баланчіна, М. Бежара, Р. Петі, Ж. Прельжокажа та ін.

Саме такий підхід, з точки зору інтеграційного зв'язку і взаємодії пластики танцювального

руху й руху ритмо-інтонаційного, обирає автор даної статті для своїх досліджень⁴, уводячи в науковий обіг новий матеріал – огляд показаних у Києві на межі XX–XXI ст. гастрольних вистав сучасних французьких хореографів та їхніх танцювальних труп. Тож метою і завданнями репрезентованої роботи є аналіз форм пластичного руху, їхнього становлення й метаморфози крізь призму різних напрямів французького танцювального мистецтва XX–XXI ст. – від естетики мюзик-хольного балету до новітніх постмодерністських танцювальних систем.

XX століття привнесло в балет, хореографію (і ширше, танцювальне мистецтво) нову енергетику і, як наслідок, – нові форми руху. Активізувалися процеси міжвидового синтезу мистецтв, а також процес інтеграції художньої та позахудожньої сфер, що покликало до життя чимало надзвичайно цікавих явищ на балетній сцені.

Витоки нового танцю XX ст. варто шукати передовсім у танцювальній практиці американки Айседори Дункан – основоположниці танцю модерн. Саме вона на початку минулого століття (нагадаємо, що Європа дізналася про неї у 1900 р. під час її гастролей у Лондоні) вперше намагалася знайти еквівалент людським емоціям у новій естетиці вільного танцю (у т. зв. «вільній» пластиці)⁵, вдаючись до простих рухів, да-

леких від лексики класичного балету. Природна плавність хвилеподібного руху, інтуїтивність спонукань, імпровізаційність, одухотворені музичними чи живописними враженнями, зробили імпресіоністичний танець А. Дункан (яка, власне, не володіла спеціальною технікою танцю) еталоном гармонії, неповторним у своїй простоті та природності.

Особлива роль у становленні нової сценічної пластики, проте вже на високопрофесійній основі, належить антрепризі Сергія Дягілева «Російські сезони» (1907 р., з 1911 р. – «Російський балет С. П. Дягілева») у Парижі. Відмітною властивістю стилістики цієї трупи був синтез танцю, пластики, музики, драматичної дії та живописних сценографічних рішень, а також яскрава театралізація хореографічного видовища. С. Дягілев прозорливо вловив і передбачив назрілу потребу в реформі балету, великі потенційні можливості поєднання техніки класичного танцю з пластикою «вільного» танцю. Невипадково, що саме в надрах дягілевських «Російських сезонів» і «Російського балету» з'явилися такі хореографи-реформатори, як М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, С. Лифар, Л. Мясін, Дж. Баланчін та ін.

Володіючи рідкісним чуттям на естетичні виклики часу, С. Дягілев, починаючи з 1917 р., відходить від естетизації минулого в балетах «Російських сезонів» раннього періоду і віддає данину антиромантичній естетиці, конструктивістсько-урбаністичним віянням. Саме Дягілев, як зазначив геніальний танцівник і хореограф Серж Лифар, відкрив світові музику І. Стравінського, що своїми різкими ритмами виражає «гарячковий, нерівний пульс сучасності»⁶ і є днем сьогоднішнім. Власне, у музиці С. Дягілев відчув і день завтрашній – «з його новим тематизмом, з новою, незвичайною мелодійністю вулиці»⁷.

Сутність дягілевської «демократизації» балетного мистецтва дуже точно і ёмко сформулював С. Лифар: «Новим людям стали не потрібні багатобарвні океани звуків, кольорів і рухів, надмір і блиск оркестру, блискучі феєрії. Дягілев це зрозумів. Він не став оплакувати минуле – разом з новими людьми він став будувати нову культуру, нове мистецтво, прагнути до нової краси»⁸.

Усі ці тенденції знайшли своє найповніше втілення у творчості композиторів французької

«Шістки» – Е. Саті, Д. Мійо, Ж. Оріка, Фр. Пуленка, А. Соге та К. Ламберта, – які плідно співпрацювали з «Російським балетом» С. Дягілева.

З постановки «Параду» Еріка Саті в 1917 р. (лібрето Жана Кокто, хореографія Леоніда Мясіна, кубістська сценографія Пабло Пікассо) розпочався новий – мюзик-хольний – напрям світового балету. Це був незвичайний футуристично-сюрреалістичний спектакль-епатаж, чия хореографія була побудована на синтезі клоунади, акробатики, циркових трюків, елементів сучасного дансінгу, де, за ремаркою Кокто, «низку правдоподібних жестів і рухів» персонажів (фокусника, американки) потрібно було трансформувати «в танець, не загубивши при цьому їх реалістичної сили»⁹. Специфічним був і підхід до зображення персонажів: танцівники «уподібнювалися заводним механічним іграшкам, маріонеткам», манекенам з цілком нівельованою індивідуальністю¹⁰.

На хореографічне вирішення балету значною мірою вплинула також кубістська естетика сценографії Пікассо: йдеться про своєрідну «людино-декорацію», «рухливі портрети» (термін Кокто) окремих персонажів¹¹. За спогадами видатного художника-постановника «Російського балету» Лео Бакста, Пікассо «дає нам своє трактування ярмаркового балагана, де акробати, китайці, менеджери рухаються у фантастичному і в той же час реальному калейдоскопі. Дійові особи втілені у двох протилежних аспектах: одні – ходячі конструкції, купа вишуканіших кубічних знахідок; інші – цілком звичайні акробати сьогоднішнього цирку. Хореографія асимілює і робить «реалістичними» обидві групи – і точні копії дійсності й образи, народжені фантазією Пікассо... Мясін створив цілісний портрет кожної дійової особи «Параду», застосовуючи ретельно обмірковану послідовність переривчастих, стрибкоподібних рухів! Скільки веселощів у цьому натхненні... І я підкреслюю – ras «менеджерів» і «коня» – найвражаюче, чого досягла нова хореографія»¹². Тут мовиться про потішний, задом наперед, виїзд менеджера на коні (роль коня виконували двоє «задрапірованих» акторів – прийом, часто застосовуваний у цирковій клоунаді), а також ексцентричний танок коня, який намагається «дати самому собі стусана»¹³.

Саме в балеті Е. Саті «Парад» відбувалося народження «нового декоративно-хореографічного стилю»¹⁴, що виник на основі

СУЧАСНІСТЬ

поєднання цирку й мюзик-холу. Маріонеткову гру персонажів посилювала урбаністична музика Е. Саті з її механістичністю, використанням різноманітних шумових ефектів – звуків друкарської машинки системи «Ундервуд», натуралістичних гудків, стилізації новомодного за океанського джазу (зокрема регтайму), мелодій і ритмів паризьких вулиць (щоправда, вельми завуальованих джазовою оркестровкою).

Різновидами мюзик-хольного напрямку були й балети Даріуса Мійо («Бик на даху», «Блакитний поїзд»), Жоржа Оріка («Матроси», «Докучні»), Франсіса Пуленка («Лані»), Анрі Сого («Кішка»), а також колективний твір «Шістки» («Молодята Ейфелевої вежі»).

Балет «Бик на даху» Д. Мійо (лібрето Жана Кокто) порушував злободенну для Північної Америки тему введення сухого закону й трактувався в суто фарсовому ключі, в естетиці вестернізованого мюзик-холу й акцентованої клоунади та ексцентрики. У балеті були задіяні клоуни дуже популярного в той час цирку братів Фрателліні. Застосовувалися трюки з величезними головами з пап'є-маше, що, за висловом Ж. Кокто, позбавляли акторів «людяності»¹⁵. З розгортанням інтриги одна з цих гротескових голів, яка належала поліцейському, зрізалася вітрогоном. У цілому ж, танцювальна пластика «Бика на даху» була «орієнтована на південноамериканський фольклор» і зіткана з чітких танцювальних ритмоформул самби, танго, матчишу¹⁶.

Серед різновидів мюзик-холу в балеті виділявся спортивний напрямок, започаткований «Блакитним поїздом» Д. Мійо у постановці Броніслави Ніжинської. Хореографія була заснована на різноманітних акробатичних трюках – сальто, перекидах, падіннях, перевертаннях, стійках на голові, ходінні на руках, рухах плавців, які пластично імітували стиль «брас». Пластика простих танцювальних рухів базувалася в музиці балету на втілених у квадратних структурах досить невибагливих ритмах кадрили й польки. Показовим прикладом інтеграційної взаємодії пластики хореографічного руху й музичного «образу руху» є вирішений за принципом динамічного прискорення фінал «Блакитного поїзда». Урочистий хід героїв-спортсменів і наступні загальна метушня та бійка знаходять свій пластично зримий еквівалент у музиці: марш поступово змінюється на стрімку фугу.

У «Кішці» А. Сого, що завершувала епоху дягілевського балетного мюзик-холу, Дж. Баланчіним був відкритий новий тип пластичного руху. Герой у виконанні Сержа Лифаря танцював босоніж на блискучій клейонці, ковзаючи по її поверхні, наче на льоду: «...й цей ковзний матеріал надає рухові зовсім нові властивості тягучості та легкості», завдяки чому «рухи набувають якоїсь ковзанярської подовженості»¹⁷.

У цьому балеті вдало поєдналися одразу кілька новацій хореографа-реформатора Баланчіна: нове покриття сценічної підлоги (як відомо, на лінолеумі тепер танцюють танцівники в усьому світі), новий різновид танцювального руху (ковзного) і врешті танець босоніж. Що це, як не проекція у сучасний танець?

Отже, підсумуємо: головним у мюзик-хольних виставах було застосування стилістики кабаре, кафешантану, площадних, ярмаркових видовищ, балагана, пластично ємних ритмоформул популярних танців (регтайму, танго), що, власне, й формували мову пластики рухів. Танцювальну лексику цього жанру значною мірою збагатили циркова акробатика та спорт. З цирку запозичили елементи атлетизму, боротьби, що вимагали мускульних зусиль, різні прийоми збереження рівноваги, всілякі піраміди; зі спортивних ігор – ритмічні рухи плавців, гравців у теніс, гольф, рухи ковзанярів та ін. У мюзик-хольний балет прийшли також механічні машинні ритми, ексцентрика, трюки, прийом уповільненого руху, монтажність з нового мистецтва кіно. Знаменно, що всі названі новації, які з'явилися все ж таки на ґрунті класичного танцю, часом з помітною тенденцією до його пародіювання, гротескового утрирування, закріпилися й утвердилися в сучасній хореографії, відкривши нові напрями в розвитку танцювального мистецтва.

Ці напрями репрезентовані іменами найвидатніших майстрів сучасності. Це фундатори школи ритмопластичного танцю Рудольф фон Лабан і Мері Вігман, Рут Сен-Дені, Марта Грем і Доріс Хамфрі, які заклали основи танцю модерн і сформували власні системи пластичної виразності. Це неокласики Джордж Баланчін і Серж Лифар, а також знамениті постмодерністи Іржі Кіліан, Мерс Каннінгем, Хосе Лімон, Ролан Петі і, звісно, Моріс Бежар, чия творчість багато в чому визначила розвиток сучасної хо-

реографії у всьому світі, зокрема й у Франції, де становлення нових форм танцювального руху відбувається в різних напрямках – постмодерн, contemporary dance, фрі-джаз, хіп-хоп, т. зв. терапевтичний танець – з численними відгалуженнями й різновидами.

Найвища форма інтеграції танцю з іншими видами мистецтва (музикою, пантомімою, театром, у т. ч. з театром ляльок, кінематографом, цирком), а також зі спортивною акробатикою, східними бойовими мистецтвами, різноманітними дійствами, ритуалами, елементами performance – це пластичний театр, що викликає до життя все нові види пластичного видовища.

З естетикою пластичного театру у Франції пов'язані імена багатьох талановитих митців – Моріса Бежара (трупі «Балет ХХ століття», Veяrt Ballet Lausanne, «Compagnie M»), Анжелена Прельжокажа (труппа сучасного танцю «Балет Прельжокаж»), Філіппа Жанті («Театр Ф. Жанті»), Крістіана Буріго (балетна труппа «Аламбик»), Фреда Бандонге (танцювальна труппа й театр «Азані»), Фредеріка Лескюра (балетна труппа «L'Еcharrée»), Нель Кло й Тьєрі Буайє (Центр сучасної хореографії в м. Монпельє), Мурада Мерзукі (танцювальна труппа «Кафіг») та ін.

Театр відомого драматурга й режисера Філіппа Жанті¹⁸ поєднує різні види творчості: сучасну хореографію та мімічне мистецтво, акробатику та циркову клоунаду, ляльковий театр та елементи драми. Вистава «Не забувай мене» вражає цілим каскадом дивовижних перетворень, атракціонів та ексцентричних трюків. Це дійство на грані яви та сну, де заворожує все: яскрава видовищність, карнавальність, витончена пластика гри акторів, рухів танцівників та їхніх двійників-ляльок, сила-силенна вигадок і найрізноманітніших знахідок, феєрверк винахідливості у трансформаціях ліній, форм, просторово-часових конфігурацій пластичної партитури. Співавтори Жанті хореограф Мері Андервуд, композитор Рене Обрі, сценографи Ерік Вурте й Шарлін Бос разом з акторами створюють на сцені фантазмагорію людського буття, дивний світ, де межа між реальним та ірреальним майже невловима.

Сюжет спектаклю «Не забувай мене»¹⁹ переповісти просто неможливо: він увесь зітканий з уривків сновидінь і фантомів пам'яті, з якої виринають примарні спогади про те, що давно

пішло в небуття, про численні чужі життя, чії відзвуки, наче іскри, спалахують і гаснуть у сутінках підсвідомості.

Аналогія з різдвяною казкою, ледь виникнувши, відразу поступається місцем зовсім іншим алюзіям – зловісній гротескності гофманіани, проникливим інтонаціям Андерсена, метерлінківським мотивам пам'яті про померлих. Немов з чарівної табакерки, з'являються химерні персонажі, і в хороводі їхніх постатей часом важко розпізнати, де люди, а де їхні двійники-маріонетки.

Крізь увесь спектакль проходить алегорія життя та смерті, пластичний мотив зупиненого часу. Із засніженої пелени й завивань хуртовини на початку дійства з'являється фігура в чорному вбранні, яка тягне за собою санчата. А у фіналі ця ж фігура переростає у страхітливий алегоричний образ викрадача снів і споминів, що стирає саму пам'ять про минуле. Однак вона воскресає знову і знову.

Інший алегоричний образ – Дім, який береже пам'ять, Дім – простір пам'яті, Дім, в якому зупинився час. У Домі співіснують три пам'яті – дівчинки, дівчини та жінки. Примхливе нашарування одна на одну пам'яті кожної з трьох осіб відтворює потік підсвідомості, трансформуючи матеріальний світ щоразу в іншому «вимірі» та народжуючи щось нове й разом з тим давно знайоме з колишнього життя.

Образи-сновиддя таємниче перетворюють усе живе й неживе, пластично втілюючи невимовне словами. З тліну небуття виникають і множаться до безкінечності у примхливих вигинах танцювальних фігур танго (під давно забуті мелодії) подружні пари, викликані з минулого пам'яттю живих.

Майстерність режисури Ф. Жанті поєднується з технічною бездоганністю й вигадливістю пластичних рішень вистави. Дивні велетні-маріонетки з паперовими мішечками замість голів²⁰, химерні істоти-мутанти, що перетворюються чи то на людей, чи то на равликів і зрештою після численних трансформацій руху зливаються в єдиний організм величезного монстра-черепахи, моделюють образ-алегорію примарного гротесково-сюрреалістичного світу.

Фантомам пам'яті неймовірно важко позбутися безформності всепоглинаючого хаосу, вирватися з тенет невідворотного. Дуже сильне враження справляє пластичний образ сніго-

СУЧАСНІСТЬ

вого вихору-коловороту – сліпуче-білої труби, що невпинно обертається, втягуючи в себе все суще. Сніг, як і сон, занурює людину у вічність. Сніг – це смерть, забуття, безодня...

Багатство образів спектаклю апелює до культурної пам'яті глядачів, викликаючи безліч асоціацій з різними шарами французької та світової художньої традиції: французькою народною казкою та гінйолем, витонченим символізмом М. Метерлінка, сюрреалістичним гротеском Г. Босха, С. Далі, з екзистенціальними мотивами театру абсурду.

Нестандартне поєднання традиції з пошуками нових форм пластичного видовища, метаморфози руху в сценічному часопросторі створюють неповторну атмосферу дії у спектаклі «Не забувай мене», виявляючи його глибокий філософський підтекст і стимулюючи глядацький інтерес до розгадування інтелектуальних загадок і фантазій Філіппа Жанті.

Сміливими експериментами, пошуками нової пластичної мови та водночас повагою до балетної класики ХХ ст. позначена творчість знакової фігури французького танцювального мистецтва Анжелена Прельжокажа – «найкласичнішого із сучасних хореографів чи найсучаснішого з хореографів, що сповідують класику»²¹. Мистецтво цього француза албанського походження вже вплинуло і продовжує впливати на весь сучасний хореографічний процес: не тільки французький, але й світовий. Пластичний театр А. Прельжокажа, представлений власною трупю «Балет Прельжокаж»²², спирається на сучасний танець – contemporary dance, – що, звісно, вимагає досконалого володіння технікою, але за неодмінної умови внутрішньої наповненості танцювальних рухів. Зауважимо, що в найкращих своїх зразках contemporary dance спроможний проникати в процеси психічного життя людини, передавати весь спектр її емоцій, душевних станів, спонукань. Ось і в композиції А. Прельжокажа «Властивість єднання»²³ герої, перебуваючи на грані свідомості та підсвідомості, шукають ті невидимі ниточки, що пов'язують людей, не даючи поринути в безодню самотності, забуття й безвиході. Ця одвічна для людини проблема пошуку її другої половинки, взаєморозуміння та спорідненості душ і становить смислову домінанту хореографічної постановки. Шлях двох людей назустріч один одному непростий і навіть болісний, та коли

контакт двох особистостей все ж відбувається, він дає можливість кожному краще зрозуміти не лише свого партнера, але й самого себе, глибше зазирнути у свій власний світ.

Хореографічне вирішення спектаклю зіткнене з гранично загострених взаємин двох героїв-чоловіків. Пластична мова композиції – зламана, жорстка, часом навіть сувора – «втягує» назовні приховані імпульси взаємного притягання й одночасно відштовхування партнерів. Їхній пластичний діалог – це танець-агон, танець боріння та єднання, оціпеніння й сутичок, якихось неймовірних сплетень тіл, рухів, різких випадів, що раптово змінюються моментами спокою та внутрішньої концентрації. Це постійні трансформації та метаморфози глибинних процесів свідомого-підсвідомого, що виявляються в комбінаціях ситуативних повторень, коли партнери ніби міняються місцями, і сюрреалістичне спостереження за ними здається безкрайнім.

У «Властивості єднання» цікаво використана музика Largo з фа-мінорного Клавірного концерту № 5 Й. С. Баха. Вона не тільки контрастує з тим, що відбувається на сцені: недарма в середній частині композиції її змінює сучасна «конкретна» музика ударних, шерехтінь, шепоту, окремих звуків-сплесків. Музика Й. С. Баха тут, наче чисте джерело, надія на духовне прояснення й істинне єднаннядесь у неосяжному майбутньому.

Звернення А. Прельжокажа до «Весни священної» – данина двом геніям-новаторам – І. Стравінському й В. Ніжинському. Водночас це спосіб висловити мовою пластики своє розуміння самої сутності сакрального обряду з його наростаючою неконтрольованою стихійністю та первісною заданістю на «молекулярному рівні» рухів усіх учасників дійства.

Утім, у Прельжокажа надто неоднозначне й складне ставлення до самого ритуалу: хореограф знімає з нього покрив символіки, метафоризації весняного животворящего начала, занурюється в безодню підсвідомих, інстинктивних виявів та імпульсів людського ества. З усіх властивих людині почуттів у композиції «Весна священна» превалює почуття страху, безсилля людини, втягнутої в ритуальне дійство з притаманним йому нескінченним і навіть механістичним повторенням по суті того ж самого. У пластичній інтерпретації Прельжокажа це блукання у присмерках свідомості. Якщо В. Ніжинський у

винайденій ним самим новій танцювальній техніці візуалізував майже «зримі» образи музики І. Стравінського, витягуючи назовні її язичницьку почуттєвість, то А. Прельжокаж осучаснив концепцію ритуалу, поглянув на нього відсторонено, ніби крізь окуляр мікроскопу, зробив акцент саме на шокуючих, за його реплікою, «висхідних жестах наших витоків».

Однак пластика французького Маестро на свій лад модифікує почуттєвість музики «Весни священної» – у граничній різкості рухів танцівників, їх рубаному жесті, напрузі та метаморфозах пластичного малюнку. Водночас хореографічна композиція містить помітний відгомін первісного ритуалу з його простотою, примітивною повторюваністю, уніфікованістю пластики – тупотінням ніг, імітацією запліднювального акту з землею, надто відвертими сексуальними іграми. У пластичній версії А. Прельжокажа юнаки й дівчата також безперервно кидають один одному виклик і схльостуються в боріннях пристрасті. Проте тут борсання людських тіл виглядає надмірно натуралістично й навіть фізіологічно. Кульмінації це масове шаленство досягає у сцені жертвовного танцю Обраниці так само, як у І. Стравінського і в постановці В. Ніжинського, хоча цього разу змінюються смислові та пластичні акценти. У нестямі учасники ритуалу зривають з дівчини одяг і, відтісняючи жертву, змикають коло. Утім у цьому останньому – екстатичному й конвульсивному – танці, в цій неприкритій жіночій наготі немає ані еротики, ані краси. Є тільки жах смерті, без жодної надії на оновлення чи відродження.

Своїми новаціями у використанні пластичних можливостей людського тіла привертає до себе увагу яскравий представник французької школи сучасного танцю Фредерік Лескюр, який дуже гармонійно поєднує у собі талант хореографа, педагога й танцівника, організатора й керівника балетної трупи «L'Echappée». Власна метода руху Ф. Лескюра²⁴ народжується з системи вправ, що інтегрує елементи африканського танцю, джаз-танцю, спортивних засобів, технік Ф. Александера та Body Mind Centering Роберта Браля. В основі системи Ф. Лескюра²⁵ – принцип цілісного руху, притаманного дітям до п'яти років, коли усе тіло рухається цілком вільно та природно. Такий рух задіює усю опорно-рухову систему людини та йде, як доведено фізиками-теоретиками, за спіральсько-хвильовою траєкто-

рією. Починаючи з певної точки опори, динаміка руху задіює всі суглоби та м'язи, зберігаючи в будь-якому положенні рівновагу тіла. Такий рух є найбільш природним і зручним не тільки для фізіології людини, але й для її психіки²⁶. У результаті вивільнюється багато енергії, що виникає з особливих відчуттів, сфокусованих у стопі, стегні та руках. Це дає імпульс рухові всього тіла. Неймовірні сплетіння рук, ніг, дивовижні повороти, звиви тіла танцівника – все це відбувається в динаміці, безперервному прискоренні темпу, кружляє, вирує, буквально «вибухаючи» енергією в простір. У всьому цьому помітний вплив східної традиції – у пластиці рухів, жестів, стрибків, близьких до технік східних бойових мистецтв, Ци-Гуну, Тай-Цзи-цюань, у мистецтві концентрування внутрішньої (психічної) енергії, що перетікає в енергію тілесну (фізичну). Це передбачає не лише фізичну вправність тіла, але й граничний самовияв, зміни у самовідчутті, зрештою, нове світобачення.

У системі Ф. Лескюра особлива роль належить фантазії, імпровізації, непередбаченості у виборі тих чи інших елементів, що стимулюють безмежне розширення спектру пошуків у царині сучасної хореографічної пластичної мови. Праця з такими відомими французькими хореографами сучасності, як Режін Шопіно, Анжелен Прельжокаж, Домінік Петі, Жозеф Надж, Жоель Був'є та Обадьє, сформувала у Лескюра гостре відчуття ритміки пластичного руху. Він блискуче володіє найскладнішими, примхливозмінюваними темпоритмами Сходу, африканського танцю, джазу. Для своїх композицій хореограф добирає музику, сполучаючи її тембро-ритмоінтонації з пластичними інтонаціями танцю за принципом вільного контрапункту (наприклад, це Соната для фортепіано та ударних Бела Бартока в композиції «Крах теорії» або Музика для фортепіано та ударних інструментів групи «La Cité de la Truc» в композиції «Ca commence»).

Можливості своєї системи хореограф і виконавець Фредерік Лескюр чудово продемонстрував разом зі своєю партнеркою Ізабелль Терраше в композиціях «За п'ять хвилин» та «Бентежна втеча»²⁷. Безліч цікавих знахідок, різноманітність пластичних рішень відзначають композицію «За п'ять хвилин» (на музику К. Мокієма), де осмисленість кожного руху помножена на бездоганну техніку й надзвичайно гнучку пластику танцівників. У філософськи на-

СУЧАСНІСТЬ

сиченій композиції «Бентежна втеча» (на музику Г. Тазарес) танець творить символіку образів і саму пульсацію руху: біг – як вічний рух, як нездоланий потяг і водночас спротив йому двох істот, які втікають невідомо від чого й невідомо куди, повертаючись знову і знову на «круги своя». Це бентежність духу і почуття, могутнє порівняння людини до незбагненого.

Яскраво-характеристичною мовою пластики вирізняються такі представники французького театру танцю, як Нель Кло та Тьєрі Буайє з Центру сучасної хореографії міста Монпельє. Т. Буайє, прекрасний танцівник, хореограф, педагог джазового танцю та модерн-танцю, бездоганно володіє тілом і простором. Сполучаючи елементи академічної школи з сучасними техніками танцю, він приділяє багато уваги точній «вимові» кожного руху, жесту, танцювальної фрази, тобто можливостям пластичного інтонування²⁸.

Дивовижна художня індивідуальність відзначає танцівницю та хореографа Нель Кло. Її творчий метод скерований на вдосконалення культури жесту, ні на що не схожій пластичній мові, на розвиток творчої фантазії кожного з учасників танцювального дійства, їхньої здатності до імпровізації. Головне тут – моделювання простору. Перш ніж почати рухатись, танцівники повинні подумки окреслити всі майбутні переміщення в просторі, уявити напрямки руху, можливі перетини з партнерами. Особливо важливими є моменти зосередження перед танцем-імпровізацією, вміння прожити й відчути його до самого завершення. Під час роботи над композицією Н. Кло залучає різноманітні імпровізаційні моменти та створює оригінальні танцювальні сценки, пропонуючи виконавцям танцювати спочатку виключно ногами й лише потім підключати до танцю погляд і руки – своєрідний генератор руху, адже саме жест руки подовжує в просторі лінію танцювального малюнка. Не менш значущим, на переконання Н. Кло, є вміння прислуховуватися до партнера, який, власне, й допомагає «почути» жест і знайти його оригінальне продовження.

Майстерність взаємодії з партнерами начисто виявилася в авторській композиції Н. Кло «Deux» («Двоє»)²⁹. Зворушливий танець-діалог закоханих сприймається як квінтесенція пластичного мистецтва Н. Кло. Це справжній театр двох акторів, танець-почуття чоловіка й жінки – часом комічний, часом трохи сумний. Вражає

пластично ємна виразність кожного жесту, поруху, погляду партнерів. Танець Нель Кло та Тьєрі Буайє – феномен нового пластичного театру, що синтезує танцювальну пластику, пантоміму, елементи драми.

Особлива жестопластика складає саму суть творчого кредо танцівника, хореографа й керівника паризької балетної трупи «Алаб'юк» Крістіана Буріго. Він починав свою діяльність у сфері, надто далекій від хореографії – як спеціаліст у галузі парамедицини та психіатрії. «Робота з психічнохворими людьми спонукала мене до занять танцем і врешті до створення власної танцювальної пластики», – так визначив свій життєвий вибір сам К. Буріго.

Свій київський майстер-клас К. Буріго провів у формі своєрідної гри, запропонувавши прийняти її регламент та умовність, увійшовши в т. зв. «дім». Для хореографа «дім» – це світ сучасного танцю, сміливий експеримент з освоєння пластичних можливостей людського тіла. Метод К. Буріго³⁰ синтезує різні техніки, передусім – «контактну імпровізацію», «партерну техніку», багатовікові досягнення культур і духовно-оздоровчих практик Сходу – індійської йоги, китайської психофізичної (в т. ч. дихальної) гімнастики, бойових мистецтв, скерованих на процеси самопізнання й самовдосконалення особистості. Усе це проектується на сучасний танець: базовими для нього є правильне, природне положення тіла й вільне дихання, зосереджене в місці сонячного сплетіння. Гнучкий хребет та уявний стрижень, що проходить крізь тім'я, куприк і стопи ніг дозволяють досягти граничного розкріпачення тіла й водночас неймовірної його стійкості. Ця техніка розвиває в танцівників почуття нової просторовості.

Танець К. Буріго відходить від естетизації «чистої» краси, спрямований у внутрішній світ людини. Це засіб звільнення людського тіла й психіки від будь-яких страхів, стану пригніченості, депресій, від т. зв. «панцирних ефектів» (скутості рухів). На переконання хореографа, саме танець допомагає подолати внутрішню дисгармонію особистості.

У пластичній символіці трьох показаних київським глядачам композицій «На / під», «Шкіра», «Я, ти, ми: таємничі сади»³¹ зашифровані знаки та коди певної моделі сприйняття, поведінки й руху психічнохворих людей, їхньої міміки, жестів, поз.

Образи фільму-балету «Шкіра» нав'язані твор-

чістю віденського художника-експресіоніста Егона Шіле. Хореограф і виконавець К. Буріго передає у пластиці власне сприйняття «Автопортрета художника». На екрані виникає химерний ірреальний простір, відчужений від зовнішнього світу, природи. Образ заґратованого вікна – знак трагічної долі. Пластично це виражено в зламаності рухів, вивертаннях шиї, голови, тулуба, у чудернацьких, неприродних вигинах рук. Наскрізний пластичний образ-символ – шкіра людини – тонка оболонка, що прикриває болісні фантазми й химери хворої свідомості. Невпинний рух камери, гострі ракурси посилюють відчуття деформації образу персонажа, надаючи йому смислової та виражальної знаковості. Цій меті слугує і прийом віддзеркалення (коли персонаж йде геть, а його відображення в дзеркалі залишається незмінним).

У композиції «На / під» (соло у виконанні К. Буріго) хореограф використовує прийом поліфонічного поєднання мистецтва танцю і кіно: кінозображення стає тут своєрідним контрапунктом сценічному рухові, підсилюючи смислові акценти дії. Рухи тіла танцівника на сцені та проекція чорно-білих рухливих смуг на стіні-екрані накладаються один на одного: танцівник потрапляє то в зону світла, то в зону тіні, чіткість зображення на екрані чергується з розмитістю його контурів, і це миготливе, пульсує рухливе зображення в тотальному прискоренні темпоритму створює сюрреалістично-зловісну атмосферу пластичної дії. Вражає також інший алегоричний образ: наприкінці композиції екран згортається, як сувій (оголене тіло танцівника стає абсолютно беззахисним у сліпучих променях прожектора), і знаменує неможливість людини сховатися ні від життя, ні від самої себе.

У композиції «Я, ти, ми: таємничі сади» для чотирьох виконавців (соло) К. Буріго виступає в ролі «стороннього спостерігача» з камерою в руках. Він наче знімає фільм, а на заднику сцени синхронно виникають стоп-кадри – крупні плани, що фіксують різні моменти руху танцівників. На кону – такий самий замкнений простір, обведений по периметру білою лінією (своєрідний ринг). Посеред нього відбувається танець-змагання, танець-боротьба: танцюючі пари то сходяться у відчайдушному ривку, то в знеможі розходяться в різні сторони рингу. Проте самотужки особистість не в змозі протистояти натиску більшості й підкоряється їй. Уся ця бо-

ротьба пристрастей, емоцій, амбіцій виражена пластично в гіпертрофованій почуттєвості – аж до тваринної, у граничній оголеності внутрішніх рефлексів та імпульсів психіки, вивороту людського «я».

Створювати незвичайні пластичні картини та композиції К. Буріго допомагає музика, звукова символіка. Важливу роль у цьому відіграють ударні інструменти, адже саме вони задають ритмічну пульсацію і темп танцю, які в свою чергу формують примхливі візерунки рухів, складну графіку пластичних структур. І навіть коли музика замовкає, танцювальні композиції хореографа щораз підкоряються її темпоритмічному «нерву».

Крістіан Буріго творить пластичну тканину своїх опусів за законами музичної композиції: самостійний розвиток кожної партії в точках їх сполучення формує складний контрапункт цілого.

Ще одне надзвичайно цікаве відгалуження пластичного театру представлено французькою трупю сучасного балету «Кафіг»³². Звісно, можна сперечатися, чи є хіп-хоп справжнім мистецтвом, чи це данина моді, молодіжна субкультура, один з різновидів вуличного танцю, навіть стиль життя фізичнорозвиненої молоді з передмістя, що породжує своєрідну філософію, яка впливає не лише на соціальну поведінку, але й структурує і формує ментальність сучасних молодих людей, їхнє світобачення та світосприйняття.

Відповідь на ці запитання з'явилася під час перегляду вистави «Соло» трупи «Кафіг»³³. «Кафіг» у перекладі з арабської означає «клітка». До того ж це назва однієї з перших вистав молодого французького хореографа арабського походження з м. Ліона Мурада Мерзукі³⁴, який у 1996 р. заснував однойменну Компанію сучасного балету (хоча в хіп-хопі, на відміну від інших напрямків сучасного танцю, від балету як такого не залишилося нічого).

М. Мерзукі навчався у таких відомих французьких хореографів, як Жозеф Надж, Маріс Делянт, Жан-Франсуа Дюрур. Це були роки працювання сценічного досвіду, творчого зростання, пошуку власного стилю, що дозволило Мураду Мерзукі перенести вуличний танець хіп-хоп на театральну сцену, зберігши при цьому його самобутність та ідентичність, і разом з тим інтегрувати його в дієвих театралізовано-видовищних формах цілісного хореографічного спектаклю.

СУЧАСНІСТЬ

Тож хіп-хоп М. Мерзукі, що складається з поєднання акробатики, ексцентриади, східних бойових мистецтв, традиції африканського танцю з його розвиненою жестовою культурою і виразною пантомімою, є розімкненою структурою, що постійно збагачується різними пластичними засобами. Іноді це може бути поєднання хіп-хопу з театром маріонеток (вистава «Тіло – це графіка»), іноді – традицій хіп-хопу з бретонським народним танцем (кінофільм «Конкурс танцю у Піріяку»), іноді – звернення хореографа до т. зв. «фрі-стилю», що синтезує елементи різноманітних хореографічних джерел (спектакль «Десять версій»). Але кожна з цих вистав репрезентує унікальний стиль трупі «Кафіг», завдяки чому вона стала однією з найвідоміших у сценічному просторі сучасного танцю.

Шалений ритм, вибухова енергетика, бездоганна техніка володіння тілом і вміння «керувати» простором, то розтягуючи, розширюючи його межі, ніби нівелюючи рамки сценічної рампи, то стискаючи його до розміру клітки або ж власного тіла – все це визначає напрочуд динамічний стиль французької трупі «Кафіг», представлений у виставі «Соло»³⁵. Здається, що танцівники самі є генераторами енергії, своєрідними «*perpetuum mobile*», що їхні можливості руху невичерпні. Навіть коли рух уповільнюється, відбувається поступове накопичення потенційної енергії, аби дати новий вихід потужному спалаху її кінетичної енергії. Усі ці метаморфози руху танцівників у часопросторі заворожують миттєвістю змін, спонтанністю переходів від дії до статуарності, від динаміки до статичності, від плинної пластики рухів до їхньої повної механістичності, навіть автоматизму.

Доцільно зауважити, що в спектаклі свідомо поєднується, здавалося б, несумісне: апріорі непередбачуваний, вільний за своєю структурою хіп-хоп з елементами ток-боксу хореограф намагається вкласти в чітко регламентовану форму класичного концерту. Звісно, існування в досить незвичному для танцівників просторі, та ще й в оточенні чудернацьких, як на їхній погляд, атрибутів (пюпітрів, скрипок), що цього разу використовуються не за призначенням (як ударні інструменти, диригентська паличка, знаряддя для фехтування тощо), породжує безліч гумористичних, веселих ситуацій, перетворюючи спектакль на динамічне ритміко-кінетичне дійство.

Саме таке порушення правил гри дозволяє

«докорінно змінити наше бачення хіп-хопу» (М. Мерзукі) і створити оригінальне, ні на що не схоже видовище, де реальна дія час від часу поступається ірреальній – з раптовими зникненнями та появою танцівників, з примарними проєкціями тіней, з нескінченними трансформаціями руху. І над усім цим (у середній частині композиції) панує магічна й таємнича постать «містагога», чії екстатичні рухи та камлання структурують дії всіх учасників цього дивовижного ритуалу-трансу: підвладні йому тіла танцівників, перевернуті догори ногами й охоплені вихровим спіралеподібним рухом, нагадують язики полум'я, що факелами злітають догори й тріпотять під чарівне арабсько-андалузське звучання скрипки та ритмічний акомпанемент ударних інструментів. Саме темброво-ударні інтонації і є тут тим чинником, що формує пластику, характер рухів тіл танцюючих, задаючи внутрішню пульсацію, що перетікає у зовнішню дію.

В останній частині спектаклю бачимо фантастичні за своєю технікою та енергетикою соло кожного з учасників цього блискучого дійства; до них періодично, кожен зі своєю «темою» і пластичною «інтонацією тіла» (термін Б. Асаф'єва), контрапунктом підключаються один, два чи три танцівники, утворюючи складні у своїй горизонтально-вертикальній конфігурації поліфонічні структури вируючого нестримного руху.

Тож, безперечно, хіп-хоп у виконанні трупі «Кафіг» далеко відійшов від соціального контексту культури маргінальних передмість і є справжнім витвором мистецтва володіння простором і часом, горизонталлю і вертикаллю, рухом і жестопластикою, окремими структурами та формою в цілому. Крім того, хіп-хоп насичений смисловою багатозначністю, що апелює до правитоків, до семантичних знаків-символів, які неможливо вербалізувати³⁶.

На жаль, у межах однієї статті неможливо охопити й проаналізувати усе розмаїття форм руху та їхнього перетворення в сучасному танцювальному пластичному театрі. Прикметно, що всі різновиди сучасного танцю становлять відкриту інтегративну систему, що постійно еволюціонує і збагачується за рахунок сполучення різних технік – як танцювальних, так і нетанцювальних, – заснованих, і це принципово, на найскладніших просторово-часових комбінаціях, формах і метаморфозах пластичного руху, чий художній потенціал дійсно невичерпний.

ОЛЕНА ЗІНИЧ. МОВА ПЛАСТИКИ...

¹ Загайкевич М. Музичний світ Вацлава Ніжинського // Буклет Міжнародного фестивалю танцю, присвяченого Вацлаву Ніжинському. – К., 2002.

² Станішевський Ю. Авангардизм у балеті та хореографії // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 47–48; Йоґо ж. Балет // Там само. – К., 2003. – Т. 2. – С. 145–148.

³ Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: моногр. – Х., 2007.

⁴ Зинич Е. Новое понимание пластичности в балетном жанре начала XX века // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності: Зб. наук. пр. / Проблеми сучасного мистецтва і культури. – К., 2002. – С. 35–43; Ї ж. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Автореф. дис. канд. мистецтвознав. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004; Ї ж. Пластичність як інтегративний фактор взаємодії музики і танцю в хореографічному втіленні музичної партитури в балеті // Студії мистецтвознавчі. – К., 2006. – Число 4.

⁵ «Вільна» пластика є одним з різновидів танцювального мистецтва та базується на вільному русі, відмінному від канонів класичного танцю і законів пантоміми. «Вільна» пластика характеризується використанням і суміщенням танцювальних рухів, поз із реальними (життєвими) положеннями тіла танцівника. Саме «...хореографічним перетворенням реальних рухів...» «вільна» пластика наближається до пантоміми, проте є більш «чітко ритмізованою», з вираженою «повторністю мотивів» (див.: Балет: Енциклопедія. – М., 1981. – С. 403). На «вільній» пластичності засновано мистецтво танцю модерн.

⁶ Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания. – К., 1994. – С. 178.

⁷ Там само.

⁸ Йоґо ж. Дягилев. С Дягилевым. – Париж, 1939. – С. 253.

⁹ Cocteau G. Entre Picasso et Radiguet. – Paris, 1967. – P. 80.

¹⁰ Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. – М., 1984. – С. 111.

¹¹ Там само.

¹² Cocteau G. Entre... – P. 80.

¹³ Laloy L. Recommencement de «Parade» // Comœdia. – 1920. – 23 decembre.

¹⁴ Косачева Р. О музыке зарубежного балета... – С. 111.

¹⁵ Oxenhandler N. Scandale and Parade. The theatre of Jean Cocteau. – London, 1958. – P. 53.

¹⁶ Косачева Р. О музыке зарубежного балета... – С. 120.

¹⁷ Последние новости. – 1927. – 31 мая.

¹⁸ Зинич Е. Загадки и фантазии Филиппа Жанги // Правда Украины. – 1995. – 3 мая.

¹⁹ Виставу було показано в рамках програми Французького культурного центру в Україні «Альянс франсез» на сцені Національного театру української драми ім. І. Франка навесні 1995 року.

²⁰ Тут виникає пряма аналогія з постановочними знахідками дягилевської балетної трупи 20-х рр. минулого

століття у мюзик-хольному балеті «Бик на даху».

²¹ Зинич О. Метаморфози танцю Анжелена Прельжожака // Культура і життя. – 2002. – 17 лип.

²² Компанія «Балет Прельжожака» спочатку була Національним хореографічним центром Шампінь-сьюр-Марн, а з 1996 р. стала Національним хореографічним центром «Балет Прельжожака» у Екс-ан-Провансі. Ця трупа по праву вважається однією з найкращих у Франції.

²³ Вистави «Властивість єднання» та «Весна священна» були показані у Києві 2002 року в рамках закриття «Мистецького Березілля».

²⁴ Зинич О. Танець XXI століття // Культура і життя. – 1998. – 29 квіт.

²⁵ Ї ж. В будущее с «Танцем XXI столетия» // Інформаційний вісник Центру сучасної хореографії «Конгрес «Танець XXI століття»». – К., 2001. – С. 3–4.

²⁶ Важливу роль відіграє в цьому оригінальна психофізична гімнастика. Йдеться, зокрема, про зосереджені на діафрагмальному диханні, що дозволяє відчути рухи вільними, як крила птаха.

²⁷ Композиції були представлені в Києві в рамках гала-вистави Першого Міжнародного фестивалю «Танець XXI століття» 1998 року.

²⁸ Зинич Е. В будущее... – С. 4.

²⁹ Композицію у виконанні дуету Н. Кло – Т. Буайє було репрезентовано київським глядачам у рамках Першого Міжнародного фестивалю «Танець XXI століття» 1998 року.

³⁰ Ї ж. «Фантазми» Кристиана Буріго: Что получается, когда хореографом становится бывший психиатр // Правда Украины. – 2000. – 15 нояб.

³¹ Виступ трупи К. Буріго «Аламбік» восени 2000 року в Києві було представлено в рамках програми Французького культурного центру в Україні «Альянс франсез».

³² Зинич О. Метаморфози руху в стилі «хіп-хоп» // Культура і життя. – 2005. – 10 серп.

³³ Вистава пройшла у рамках «Французької весни – 2005» в Україні у Національному театрі української драми ім. І. Франка.

³⁴ Захоплення «мистецтвом руху» почалося у М. Мерзукі в семирічному віці. Саме тоді хлопчик почав вивчати циркові та бойові мистецтва. Знайомство ж з хіп-хопом у п'ятнадцятирічному віці остаточно підтвердило життєвий вибір майбутнього хореографа. Подорослішавши, Мурад Мерзукі зрозумів необхідність опанування іншими, крім хіп-хопу, стилями сучасної хореографії.

³⁵ Характерно, що спектакль, створений у 1998 році, витримав понад двісті репрезентацій, кожного разу викликаючи шквал емоцій у більш ніж тридцяти країнах світу.

³⁶ Недаремно на Міжнародному фестивалі танцю у Вольсбурзі (Німеччина, 2004 р.) автор пластичної композиції «Соло» Мурад Мерзукі отримав престижну премію як кращий молодий хореограф (показово, що на цьому форумі танцю було нагороджено і геніального Моріса Бежара).

Статья посвящена становлению разных форм пластического движения и новой балетной пластики на примере разных направлений французского танцевального (пластического) театра XX–XXI веков – от мюзик-хольного балета, модерн-балета до постмодерна, фри-джаза, contemporary dance, хип-хопа.

Ключевые слова: язык пластики, современный французский балетный театр, метаморфозы форм движения.