

УДК 792.82+78.071.1(470)

КАСЬЯНОВА О. В.

«ЧЕРВОНИЙ МАК» РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА У ВИДОЗМІНАХ ЖАНРУ БАЛЕТНОЇ ДРАМИ

Розглянуто балет «Червоний мак» Р. Глієра як один із прикладів сучасної інтерпретації класичного твору шляхом оригінального і вдалого перетворення ідей драмбалету методом хореографічного симфонізму, виявлено шляхи поступового зближення й синтезу прийомів хореодрами і хореографічного симфонізму завдяки взаємодії і взаємозбагаченню виражальних засобів дієвого і дивертисментного танців, пластики і пантоміми. Здійснено ретроспективний аналіз першої (1927), другої (1949), третьої (1957) і четвертої (2010) редакцій цього твору, визначено художню своєрідність кожної з них. Наголошено, що останні редакція і версія балету «Червоний мак» Р. Глієра, здійснені в умовах переважання постмодерну, мали свої особливості.

Ключові слова: класичний балет, хореодрама (драмбалет), хореографічний симфонізм.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть помітно активізуються взаємодія і взаємозбагачення музичного і драматичного театрів¹, у художньому творі поєднуються виражальні засоби і прийоми різних видів мистецтв. Цей процес зумовлений пошуками культурних коренів, відродженням традицій, їх синтезом із сучасними художніми здобутками. Надавалися переваги інтерпретаціям раніше відомих творів порівняно над новоствореними². У хореографії здійснювалися нові версії відомих уже балетів, їх принципове переосмислення відповідно до художніх реалій сьогодення і до можливостей сучасного театру.

У сучасному балетному театрі спостерігається тенденція поєднати два основні види вистав: із сюжетною драматургією (хореодрам, або балетів-п'єс, драмбалетів), у яких відбувається розвиток хореографічної дії, і безсюжетних (танцсимфоній) з новими хореографічними формами і танцювальними композиціями за аналогією до симфонічної музики. Тривалий час жанри хореодрами і танцсимфонії розвивалися окремо, набуваючи певних ознак у розкритті драматургії твору, хоч і мали певні недоліки у пластично-хореографічному вирішенні балетної вистави.

Жанр хореодрами, виникнувши у ХVІІІ столітті, завжди тяжів до зближення з драматичним театром і літературою. Це сприяло появі дієвого балету, у якому танець був представлений в дивертисментних формах, створюючи атмосферу, фон дії, а розвиток сюжету відбувався в пантомімічних сценах. Та музика в хореодрамі поступово втрачала свою провідну роль у створенні хореографії вистави і підпорядковувалася сюжету.

Жанр танцсимфонії (хореографічний симфонізм) почав розвиватися в епоху романтизму, досягнувши своєї кульмінації в балетах П. Чайковського і О. Глазунова, хоча сам термін поширився тільки у другій половині ХХ століття. Відповідно до принципів романтизму, це були видіння, сни, мрії і марення, фантастичні перетворення і картини потойбічного світу, іноді реальні сцени, які уособлювали найвищі уявлення про прекрасне³. У сценах, створених за методом хореографічного симфонізму, головну роль відігравав

¹ Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в ХХ веке / М. Д. Сабинина. – М. : Композитор, 2003. – С. 11.

² Макарова О. Национальный танец в современном балете / О. Макарова. – СПб. : Балтийские сезоны, 2012. – С. 49.

³ Ванслов В. В. В мире балета / В. В. Ванслов. – М. : Анита Пресс, 2010. – С. 45.

кордебалет, навіть за наявності солістів. Ці сцени були своєрідним ліричним центром балетної вистави. Метод хореографічного симфонізму наближав балет до музики, сприяючи появі оригінальних композиційних прийомів, оновленню танцювальної лексики, збагаченню пластичних можливостей людського тіла. Але тривалий час жанру танц-симфонії були невідповідні сюжетні твори трагедійного, гостро драматичного характеру через обмежені пластично-хореографічні можливості тогочасного балетного театру. І тільки в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть, завдяки зусиллям балетмейстерів-новаторів¹, відбувається синтез драматургії і хореографічного симфонізму в балетних творах, визначаються їх переваги: «<...> Хореографічний симфонізм може бути використаний у балетах різних жанрів, будучи в танцсимфоніях головним формо-творчим методом, а в сюжетних балетах, застосовуючись у вирішенні окремих сцен»². Завдяки балетмейстерам-новаторам, хореографічні інтерпретації відомих балетів минулого стають драматургічно насиченими, дієвими і, водночас, музичними, симфонічними, допомагають усвідомлювати соціальні й психологічні проблеми сучасності.

Одним із таких творів минулого, у сучасних інтерпретаціях якого оригінально і вдало перетворюються ідеї драмбалету з методом хореографічного симфонізму, є балет «Червоний мак» Р. Глієра. Мета статті – визначити особливості його видозмін від часу появи до сьогодення відповідно до перетворень у балетному театрі, окреслити шляхи поступового зближення й синтезу прийомів хореодрами і хореографічного симфонізму завдяки взаємодії і взаємозбагаченню виражальних засобів дієвого і дивертисментного танців, пластики і пантоміми.

Теоретичну основу дослідження становлять праці з історії і теорії хореографічного мистецтва (Л. Абизової, П. Карпа³, Ф. Лопухова⁴, Є. Суриць)⁵, аналіз яких дав змогу визначити особливості різних редакцій балету «Червоний мак» Р. Глієра і розглянути їх у контексті еволюції жанру балетної драми. На основі праць М. Загайкевич⁶, Ю. Станішевського⁷ виявлено специфіку втілень різних версій «Червоного маку» у балетних театрах України. Монографії В. Ванслова⁸, Т. Куришевої⁹, О. Макарової¹⁰, М. Сабініної¹¹ сприяли аналізу сучасних редакцій і версії балету в контексті взаємодії музичного і драматичного театру. Аналітичну основу дослідження становлять фото-, кіно- й відеоматеріали цих редакцій або його фрагментів 1920–1950-х років, римської редакції і красноярської версії 2010 року.

¹ Абизова Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет ХХ – начала ХХІ века / Л. И. Абизова. – СПб. : Композито ° Санкт-Петербург, 2012. – С. 273.

² Курьшева Т. Музыка... Люди... Театр / Т. Курьшева. – М. : Московская консерватория, 2012. – С. 191–200.

³ Карп П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л. : Искусство, 1979. – 246 с.

⁴ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 368 с.

⁵ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е. Я. Суриц. – М. : Искусство, 1979. – 360 с. : 32 л. : ил.

⁶ Загайкевич М. П. Драматургия балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – 259 с.

⁷ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с. : іл.

⁸ Ванслов В. В. В мире балета / В. В. Ванслов. – М. : Анита Пресс, 2010. – 296 с.

⁹ Курьшева Т. Музыка... Люди... Театр / Т. Курьшева. – М. : Московская консерватория, 2012. – 348 с. : ил.

¹⁰ Макарова О. Национальный танец в современном балете / О. Макарова. – СПб. : Балтийские сезоны, 2012. – 176 с. : ил.

¹¹ Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в ХХ веке / М. Д. Сабинина. – М. : Композитор, 2003. – 328 с.

Перший радянський балет «Червоний мак» Р. Глієра було створено 1927 року до десятої річниці радянської влади. У ставленні до балетної спадщини переважали дві тенденції: перша – відмова від балетних досягнень минулого (вульгаризаторські спроби переглянути класичний репертуар згідно з революційною доцільністю – «Сплячу красуню» П. Чайковського було перетворено на революційний балет «Сонячна комуна», у якому принц Дезіре уособлював образ вождя трудящих, а принцеса Аврора – образ світової революції); друга – оновлення дореволюційного репертуару шляхом зміни музичної і хореографічної драматургії твору відповідно до нових соціокультурних реалій зі збереженням досягнень минулого. Такою була й нова редакція балету «Есмеральда» Ц. Пуні 1926 року з оновленою музичною партитурою Р. Глієра й хореографією В. Тихомирова. Головне завдання полягало у створенні нового балету, головними героями якого були радянські люди.

1925 року в конкурсі на створення балету на сучасну тематику взяв участь і Р. Глієр, однак у нього не було цікавої теми і лібрето. Допомогло повідомлення в газетах про випадок у китайському порту з провокаційними діями місцевої адміністрації щодо команди радянського пароплава. Цю інформацію у формі сюжету для балету виклав художник М. Курилко, який і став автором лібрето «Червоний мак»¹. Традиційна театральна фабула набула нового викладу. Любовна історія двох героїв із різних країн перепліталася з боротьбою пригнобленого китайського народу за свою свободу, а символом свободи став червоний мак. Загальне керівництво постановкою балету здійснював В. Тихомиров, який поставив другий акт «Сон Тао Хоа», спираючись на поради майбутньої виконавиці головної партії К. Гельцер. Перший і третій акти ставив провідний характерний танцівник, учень В. Тихомирова Л. Лацилін, який у співдружності з драматичним режисером О. Диким розробив їх хореографічну концепцію.

Музику Р. Глієра до балету «Червоний мак» високо оцінювали сучасники, вважаючи її продовженням художніх традицій П. Чайковського і О. Глазунова. Критики відзначали вільну розробку тем, властиву симфонічним творам, широке використання музично-зображальних прийомів, характерних для програмної та оперної музики. Завдяки неймовірним зусиллям постановочної групи в балеті вдалося поєднати несумісне:

- китайську екзотику, на тлі якої розкривався ліричний світ героїні, особливо у класичних адажіо, близьких до музики П. Чайковського;
- елегантну красу мюзик-холу в ефектній сюїті західних танців третього акту, які символізували розваги буржуазії;
- урочисту мелодію державного гімну «Інтернаціонал»;
- реалістичну побутовість «Яблучка», яке вдалося перетворити з вуличного сороміцького танцю на символічний образ радянського моряка, готового завжди прийти на допомогу. Цей символ став предтечею образу народних мас, який сформується у жанрі драмбалету 1930 – 1950-х років.

І хоча хореографія В. Тихомирова й Л. Лациліна була компромісом стилю старого великого балету і нового побутового реалізму, вона довела, що класичний балет сприйнятливий до новацій і може створювати виражальні засоби для вирішення сучасної теми.

¹ Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е. Я. Суриц. – М. : Искусство, 1979. – С. 238–264.

Новаторські ознаки московської постановки «Червоного маку» надихнули українських балетмейстерів втілити сучасну тему в національному балетному театрі. Ще під час генеральних репетицій балету в Большому театрі харківська балетна трупа розпочала роботу над його постановкою. У харківській версії балету «Червоний мак» в постановці М. Мойсеєва (1927) широко застосовувалися виражальні прийоми тогочасних драматичного театру і кіно, розкадрування подій і заміна окремих дивертисментних номерів побутово-достовірною пантомімою¹. У наступному сезоні (1928) героїко-монументальну постановку М. Мойсеєва оновив В. Литвиненко, який зберіг загальну композицію балету, замінивши численні побутові пантомімічні сцени розгорнутими танцювальними епізодами².

Київську постановку героїко-романтичного «Червоного маку» (1928) здійснив балетмейстер М. Дісковський у жанрі хореографічної музичної драми³. Образне вирішення вистави нагадувало пантомімічні замальовки, насичені стилізованою ритмічною пластикою. Класичний танець використовувався лише у створенні романтичного образу Тао Хоа. Київська постановка знаменна тим, що з неї починався творчий шлях відомого балетмейстера Р. Захарова, який, по суті, був співпостановником М. Дісковського і виконував у виставі характерну роль веселого Братішки в іскрометному матроському «Яблучку»⁴.

Героїко-романтичну постановку «Червоного маку» в Одесі (1928)⁵ здійснили молоді балетмейстери П. Вірський і М. Болотов, які прагнули органічно поєднати дієвий, емоційно і психологічно насичений танець з ритмізованою пантомімою, відтворити засобами сучасної пластики характери героїв. Співпрацюючи, балетмейстери вдало доповнювали один одного. Так, М. Болотов надавав перевагу режисурі і створенню пантомімічних сцен, а П. Вірський – вирішенню танцювальних образів з використанням сучасних пластичних засобів. Одними з перших в Україні вони здійснили спробу перебороти дивертисментність балету засобами дієвого танцю.

Таким чином, «Червоний мак» Р. Глієра відіграв особливо значну роль у формуванні національного балетного театру, мотивуючи українських митців створити свою першу сучасну хореографічну виставу.

Для постановки ленинградської версії балету 1929 року консультантами були запрошені китаєзнавець професор Васильєв⁶ і театрознавець І. Соллертинський. Завдяки їхнім порадам постановочній групі вдалося виправити лінію сюжету, надати більшій цілісності драматургії твору, уникнути надмірних пантомімічних сцен, до яких тяжіла московська редакція. Вирішуючи ці завдання, Р. Глієр створив нову партитуру, дописав кілька танців і сцен, яких не було в московській постановці.

Балетмейстери Ф. Лопухов, В. Пономарьов і Л. Леонтьєв зберегли основну сюжетну лінію, але багато чого змінили в деталях. Вони відмовилися від попередніх балетних прийомів зображення екзотичного Китаю, перенесли дію у промисловий регіон країни, наголосивши на соціально-політичному й ідеологічному аспектах вистави. За

¹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 61–63.

² Там само, с. 64.

³ Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 95.

⁴ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 65.

⁵ Там само, с. 65–67, 95.

⁶ Ініціали Васильєва з'ясувати не вдалося.

новою версією, дія розгорталася на тлі контрастного зображення виснажливої праці кулі (вантажників) – тут з'являється сольна партія майбутнього ватажка – і веселого, безтурботного, сповненого розваг життя «цивілізаторів», які їх експлуатують. Традиційна покірність, слухняність затурканого народу, з одного боку, і тривожна, сповнена небезпеки атмосфера наростаючої боротьби – з іншого, завдяки зусиллям постановників часом досягала значного загострення і драматизму. Танець кулі, який уперше створив Ф. Лопухов на ґрунті китайської етнографії і якого не було в постановці Большого театру, став історичним досягненням молодого радянського балету¹.

На відміну від московського трактування образу Тао Хоа в мімічних сценах, для лєнінградської версії характерні сміливі прояви сучасного танцю. Поряд із традиційною класичною хореографією, для характеристики головної героїні широко застосовувалися новітні на той час гімнастичні й акробатичні прийоми дуетного танцю, повітряні підтримки, які не тільки поглиблювали образ, а й надавали видовищності. Нова версія балету сприяла його популярності не лише в країні, а й за її межами. Пропозиції щодо постановки «Червоного маку» надходили з Болгарії, Польщі, Румунії, навіть з Америки. Це свідчило про поширення пошуків вітчизняних балетмейстерів у взаємодії і взаємопроникненні танцювальних і пантомімічних сцен, які сприяли синтезу драматургії з хореографічним симфонізмом, долаючи їх еkleктичне поєднання.

1940 року у Львові балетом «Червоний мак» відбулася презентація новоствореної балетної трупи². Постановку здійснив молодий балетмейстер М. Трегубов, який спирався на найкращі традиції відомої вистави Большого театру, опановуючи досвід і досягнення провідного балетного колективу країни.

1949 року «Червоний мак» Р. Глієра зазнав нової редакції, зумовленої необхідністю відобразити в сюжетній лінії перемогу китайського народу над гомінданівцями і проголошення Китайської Народної Республіки. Композитор утретє переробив партитуру балету, а М. Курилко – лібрето, політично загостривши його, зокрема у сцені розвантаження іноземного корабля: із ящика з надписом «Сигарети» випадала зброя для придушення народних заворушень. З'явився і новий персонаж – Ма Лічен – один із натхненників народно-визвольного руху, у якого й закохувалася Тао Хоа.

Танець головної героїні у виконанні Г. Уланової концептуально наслідував хореографію першої редакції балету, але її видіння вже були пов'язані з дійсністю. У страшному володарі темного царства можна впізнати жорстокого Лі Шанфу, а у вожді світлого воїнства – її коханого Ма Лічена. Глядача приваблював неперевершений, натхненно-витончений танець Г. Уланової, який домінував над ідеологічно вмотивованими сценами. І хоча балетмейстери Л. Лавровський у Москві і Р. Захаров у Ленінграді здійснили багато цікавих знахідок у розгорнутих сценах народних мас³, проте пантомімічні прийоми в них переважали над танцем. Хітом нової редакції балету стала оновлена хореографія «Яблучка», яка, порівняно з попередніми втіленнями, була більш динамічною, природною, ігровою, дещо гумористичною й відображала у рухах і позах характерні прийоми цієї професії. Загалом у редакції 1949 року чітко простежуються ознаки домінування жанру драмбалету як віддзеркалення вузького розуміння принципу соцреалізму й недооцінювання музичної драматургії твору.

¹ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – С. 54–55.

² Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 137.

³ Карп П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л. : Искусство, 1979. – С. 115–136.

У 1949 році в Донецьку свою версію «Червоного маку» в дузі «німої драми» показав балетмейстер М. Цейтлін¹. Він переніс на балетні підмостки мізансцени драматичного спектаклю, розбавляючи їх танцями з одноманітною лексикою. Це було сліпим копіюванням у балеті засобів драматичного театру без урахування його умовної природи і специфіки.

1950 року під час відвідування китайською делегацією балету «Червоний мак» мало не стався дипломатичний скандал: у Китаї червоний мак асоціювався не з символом свободи, як наївно вважали автори балету, а з опіумом і наркотиками. Балет терміново назвали «Червона квітка», що потребувало його концептуального переосмислення.

Таким чином, 1957 року було здійснено третю, останню за часів радянської влади редакцію балету. Оскільки драмбалет втратив свою провідну роль у Кіровському театрі, балетмейстер О. Андрєєв здійснив спробу нового прочитання партитури, відновлюючи пріоритет музичної драматургії. Балетна драматургія набула логічної цілісності на відміну від попередніх утілень, коли дія розвивалася в пантомімічних сценах, перериваючись танцювальними дивертисментами. Особливе зацікавлення викликала сцена, у якій Лі Шанфу грубо намагався відібрати червону квітку у Тао Хоа, яку їй подарував капітан. Концептуально цей дует був розроблений наприкінці 1920-х років і вдало вписувався у популярний на тогочасній естраді стиль апаш, коли грубий, зухвалий чоловік брутально поводився з переляканою покірною жінкою. Але в нинішній редакції на перший план виходить не брутальне ставлення чоловіка до жінки, а глибокий драматизм поневолення душі Тао Хоа, залежної від власника-тирана.

1960 року балет було востаннє показано у Москві, після чого він був забутий на п'ятдесят років: спочатку – у зв'язку з погіршенням відносин із Китаєм, пізніше – як неактуальний і морально застарілий. І лише 2010 року в Римі здійснено останню, четверту його редакцію. Відома італійська балерина Карла Фраччі вирішила перетворити радянський балет на інтернаціональний проект «Il Paravero Rosso» на сцені римської опери. На її думку, у цьому творі є все необхідне для великої балетної вистави, яка могла б не тільки підтримувати рівень трупи, а й нести свято глядачеві: класичні дуети і дивертисменти, етнічні танці різних народів, чудові масові сцени і сюжет, більше подібний до фантастичної казки. Вона вважала дуже важливим мати в репертуарі таку виставу, у якій можуть виблискувати і кордебалет, і характерні танцівники, і корифеї з прем'єрами.

Узявши за основу хореографію В. Тихомирова, Л. Лациліна, Л. Лавровського, балетмейстер М. Андросов і диригент-постановник А. Аніханов створили нову редакцію балету, органічно поєднавши можливості драматургії балетного і видовищність естрадного театрів. В екзотичному стилі вирішено танець із віялами у виконанні Тао Хоа. Сцена танцю у храмі відбувалася на тлі видовищних декорацій у поєднанні зі сценічним дизайном, що більш характерно для естрадних шоу-видовищ чи балетів-феєрій. Танець зі стрічкою скоріше нагадував танець із довгим шарфом у стилі кольорових експериментів Лой Фуллер початку ХХ століття. В оригінальному цирковому жанрі вирішено виступ дуету артистів у стійці голова до голови і з тарілками, які обертаються на довгих прутах. Загалом, у римській редакції, завдяки поєднанню музично-хореографічної драматургії балетного театру з видовищними прийомами театру естради, здійснено спробу оновити балет радянської доби, вписавши його в реалії сучасних можливостей.

¹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 168.

2010 року на сцені Красноярського театру своє бачення балету «Червоний мак» Р. Глієра втілював відомий танцюрист і балетмейстер В. Васильєв. Із двох різних версій (довоєнної – «Червоний мак» і повоєнної – «Червона квітка») він створив свою, ґрунтовно переробивши лібрето, зберігши ідею протистояння добра і зла. Але перенесення дії балету з 1920-х років в узагальнений «початок ХХ століття» призвело до втрати основного стрижня конфлікту – протистояння двох політичних систем, яке виявлялося в різних світоглядних підходах до вирішення проблемних ситуацій.

Як і постановники першої редакції балету, хореограф активно застосовував танець у любовних дуетах і дивертисментах, надаючи йому яскравої видовищності завдяки поєднанню виражальних засобів балетного й естрадного театрів. У сценах з розвиненою драматургією, які є рушійними сюжету, він застосовував ритмізовану і танцювальну пантоміму (сцені Сна Тао Хоа), у ході драконів чи у зіткненні чорних і білих сил. Як і в римській редакції, велику роль у комплексному і яскравому сприйнятті образів балету відігравали можливості сценічного дизайну, арт-технологій і відеопроекцій.

Отже, останні редакція і версія балету «Червоний мак» Р. Глієра, здійснені в умовах переважання постмодерну, характеризувалися такими особливостями:

– збереження і стилістичне дотримання творчих здобутків попередників у зв'язку з переосмисленням драматургії твору;

– розвиток партій головних героїв, особливо чоловічих;

– посилення акомпануючої ролі кордебалету в танцях солістів;

– перетворення пантомімічних епізодів на танцювальні, а дивертисментних – на дієві;

– злиття кількох епізодів у великі цілісні сцени, які ґрунтуються на єдності хореографічного симфонізму;

– відмова від зайвого переобтяження сцени побутовими дрібницями, додання недоліків сценарної драматургії, логічна побудова і цілісна композиція вистави.

Підсумовуючи ретроспективний аналіз змін у балеті «Червоний мак» Р. Глієра від першої прем'єри до сьогодення, відзначимо:

1. У першій редакції балету, завдяки психологічній розробці образу Тао Хоа і розгорнутих народних сцен, були закладені підвалини драмбалету, який став головним напрямом розвитку хореографічного мистецтва в СРСР 1930–1950-х років.

2. Основними ознаками драмбалету були багатоактність вистави, побудова сюжету за законами драматичної п'єси, надання пріоритету соціальним та ідеологічним мотивам, що вимагало співпраці балетмейстера з режисером.

3. Позитивними моментами такої співпраці стали серйозне ставлення до сценарію, наявність режисерської концепції твору, послідовний розвиток дії, умотивованість вчинків персонажів і логіки їхніх характерів.

4. Негативні ознаки драмбалету виявилися у переважанні драматизованого напівтанцю-напівпантоміми, у відмові від традиційних класичних структур балету, у недооцінюванні музичної драматургії твору.

5. Збагачення технічних, пластично-хореографічних можливостей, рівень підготовки артистів спонукають балетмейстерів до експериментів у жанрі балетної драми в реаліях сьогодення, до синтезу її з прийомами хореографічного симфонізму, що може привести до цікавих і несподіваних результатів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абызова Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века / Л. И. Абызова. – СПб. : Композитор ° Санкт-Петербург, 2012. – 304 с. : [48] с. ил.
2. Ванслов В. В. В мире балета / В. В. Ванслов. – М. : Анита Пресс, 2010. – 296 с.
3. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – 259 с.
4. Карп П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л. : Искусство, 1979. – 246 с.
5. Курышева Т. Музыка... Люди... Театр / Т. Курышева. – М. : Московская консерватория, 2012. – 348 с. : ил.
6. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 368 с.
7. Макарова О. Национальный танец в современном балете / О. Макарова. – СПб. : Балтийские сезоны, 2012. – 176 с. : ил.
8. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабина. – М. : Композитор, 2003. – 328 с.
9. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с. : іл.
10. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Е. Я. Суриц. – М. : Искусство, 1979. – 360 с. : 32 л. ил.

Касьянова Е. В. «Красный мак» Рейнгольда Глиэра в видоизменениях жанра балетной драмы. Рассмотрен балет «Красный мак» Р. Глиэра как один из примеров современной интерпретации классического произведения путём оригинального и удачного претворения идей драмбалета методом хореографического симфонизма, выявлены пути постепенного сближения и синтеза приёмов хореодрамы и хореографического симфонизма благодаря взаимодействию и взаимообогащению выразительных средств действенного и дивертисментного танцев, пластики и пантомимы. Осуществлён ретроспективный анализ первой (1927), второй (1949), третьей (1957) и четвёртой (2010) редакций этого произведения, определено художественное своеобразие каждой из них. Отмечено, что последние редакция и версия балета «Красный мак» Р. Глиэра, созданные в условиях преобладания постмодерна, имели свои особенности.

Ключевые слова: классический балет, хореодрама (драмбалет), хореографический симфонизм.

Kasianova O. V. Rheingold Glière's "The Red Poppy" in the Modifications of Genre in Ballet Drama. R. Glière's ballet "The Red Poppy" is considered in the article as an example of a modern interpretation of the classic works by the original and successful implementation of the ideas of dramatic ballet using the devices of a choreographic symphony. It is identified the path of gradual rapprochement and synthesis of choreographic drama and choreographic symphony through interaction and mutual enrichment of expressive means of both the action dance and divertissement dance, plastic movements and mime. In a retrospective analysis of the first (1927), second (1949), third (1957) and fourth (2010) versions of this work the artistic originality of each of them has been determined. The author noted that the latest edition and version of the ballet "The Red Poppy" by R. Glière created under the predominance of postmodernism had its own peculiarities.

Key words: classical ballet, choreographic ballet, choreographic symphony.