

4. Иллюстрированная энциклопедия моды. Изд. Артрия. Прага, 1966 г. Второе издание 1987 г.
5. Каминская Н.Н. «История костюма», Москва, Легпромбытиздат, 1986 г.

ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ

http://rimmel.ucoz.ru/publ/moda_i_stil_zhizni_kak_ehlementy_kultury/1-1-0-8
<http://rimmel.ucoz.ru/>
<http://www.mycharm.ru/articles/text/?id=4161>

УДК: 792.8

Коваленко Є.І.
(Київ, Україна)

ХОРЕОГРАФІЧНА ЛЕКСИКА ЯК ЗАСІБ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ У СПЕКТАКЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»

Тема статті – інтерпретація драматичного твору мовою балетного театру. Автор аналізує постановку балету “Весілля Фігаро” за сюжетом безсмертної комедії Бомарше на сцені Національної опери (2006), показує особливості її хореографічної лексики та режисури. У статті дається детальний розгляд характерів дійових осіб, а також творчі портрети артистів, які були першими виконавцями провідних партій.

Ключові слова: балет, драма, комедія, театр, хореографія, інтерпретація.

Тема статьи – интерпретация драматического произведения языком балетного театра. Автор анализирует постановку балета «Свадьба Фигаро» по сюжету бессмертной комедии Бомарше на сцене Национальной оперы (2006), показывает особенности её хореографической лексики и режиссуры. В статье подаётся детальный разбор характеров действующих лиц спектакля, а также творческие портреты артистов, которые были первыми исполнителями ведущих партий.

Ключевые слова: балет, драма, комедия, театр, хореография, интерпретация.

This article is dedicated to the problem of dramatic work interpretation in ballet theatre. The author analyses the National opera production “The marriage of Figaro” by the Beaumarchais immortal play (2006), displays its choreographical vocabulary’s peculiarities. The article deals with the dramatis personae of the theatre production as well as the creative portraits of the dancers who represented leading roles at first performances.

Key words: ballet, drama, comedy, theatre, choreography, interpretation.

Проблема інтерпретації належить до числа тих, які об’єднують різні галузі гуманітарного знання та становлять спільну основу для мовознавчих і мистецтвознавчих до-

© Коваленко Є.І., 2012

сліджень. В.З.Дем'янков, характеризує ситуацію в мовознавстві на межі століть, відзначив, що тепер «дослідники прагнуть ... не ушкодити мову лінгвістичним скальпелем, намагаючись, переважно, проінтерпретувати дані» [3: 11] (підкреслено мною – С.К.). У іншому місці він вбачає одне з центральних завдань інтерпретації в ідентифікації тексту, в розпізнаванні його одиниці, коли вона «не зберігається в словнику, а ніби обчислюється за аналогією» [4: 49]. Зрозуміло, що саме проблема ідентифікації як основи інтерпретації та передумови розуміння тексту, стосується не лише словесного матеріалу, але й цілих образів. Зокрема, вона належить до осереддя формування хореографічної лексики, яка становить основне знаряддя інтерпретації драматичного словесного тексту лібрето танцювальними засобами.

Така спільна площина перетину танцю та слова в балетному театрі дозволяє унаочнити конкретні завдання, які стоять перед дослідником інтерпретації літератури та музики танцювальними засобами. Наявність особливої хореографічної лексики як інтерпретаційного засобу надає можливостей досліджувати саме питання ідентифікації образу, адекватності спектаклю його першоджерелам. Умовний код або «мова» балетного спектаклю як особливого тексту складається з окремих рухів, які, в свою чергу, складаються в рухи завершені – па з кількох па складається хореографічна фраза – аналог вербального речення. А завершений хореографічний номер – це вже історія. Але якщо продовжити цю аналогію, можна помітити, що “переклад” не може бути буквальним: мовою танцю не можна передати все, що можна передати словами, а часом можна передати значно більше. Як відбувається цей процес у балетному театрі, можна побачити на прикладі однієї з найцікавіших постановок Національної опери останніх років – балету “Весілля Фігаро” на музику В.А. Моцарта в постановці В. Яременка.

Щоб оцінити можливості хореографічної інтерпретації, засвідчені цим спектаклем, доречно нагадати про сценічну історію другої частини трилогії Бомарше. Коли 27 квітня 1784 р. відбулася прем'єра твору, а королева Марія-Антуанета навіть сама грала Сюзанну у першій аматорській виставі, що відбулася в королівському палаці, нікому не спадало на думку, що через вісім років у творі почнуть вбачати символіку тих, хто відправить на страту саму королеву. Парадокси інтерпретації засвідчені сучасниками: “Фігаро” – це революція в дії” (Наполеон); “Фігаро убив аристократію” (Дантон). Неадекватність обох цих інтерпретаційних крайнощів - від наївності королеви, що виявила довірливість до такого досвідченого інтригана, яким був таємний агент спочатку французького короля, а згодом американського президента Бомарше, до не менш наївного (або удаваного) ентузіазму революційних діячів – переконливо спростовується з урахуванням розвитку самого образу Фігаро: коли в першій частині трилогії («Перукар з Севільї») це типове ампула, що походить з комедій Плавта, Мольєра, Лопе де Вега, Гольдоні - спритний слуга, який забезпечує щастя панів, то в останній частині («Мати-винуватиця»), що звичайно невірно перекладають як «Злочинна мати») він вже випереджає постаті вірних лакеїв та спиритних детективів, що стоять на сторожі панського майна. Тому варта подиву інтуїція Моцарта, який разом з лібретистом да Понте зумів запропонувати ще одну метаморфозу драми в своїй опері, прем'єра якої відбулася через два роки – 1 травня 1786 р. Особливості цієї нової версії образу Фігаро відзначив Г. Аберт: «Моральний розклад поширився з аристократії на інші стани, що знаходило красномовний вираз у розважальній літературі» [8: 238], а відтак замість того, щоб вишукувати в творі Бомарше соціальний крити-

цизм, у опері центральним персонажем обрано Сюзанну (що, зрештою, узгоджувалося і з уподобанням австрійської принцеси Марії-Антуанети, якій адресувався твір). Цю думку розвинула О.С. Чорна, яка відзначила, що саме на час створення опери «у Відні почав швидко просвітається новий прошарок багатіів, що вийшли з низів та збагатили на війні», і саме з ними міг ідентифікуватися Фігаро; крім того, виник цілий «струміль брошур, присвячених віденським покоївкам» [6: 227-228], де знаходили відповідності особливості інтриги – комедії положень. Особливість твору Моцарта – в тому, що на відміну від системи амплуа опери – буф тут надано розгорнуту індивідуальну характеристику окремих дійових осіб, зокрема, «побутові постаті слуги та служниці збагатилися ліричними та драматичними деталями» [2: 47]. Особливе місце опери в творчій біографії Моцарта відзначив і такий проникливий коментатор композитора, яким був відомий дипломат Г. Чичерін: «Різкий перелом до невтішної тьмяності та панування скорботи відбувся в Моцарта в проміжку між Фігаро та дон Жуаном» [7; 205]. Цим визначається межове становище твору, який жодною мірою не може тлумачитися лише як весела комедія: на противагу «Севільському цирюльникові» Россіні «та його шаржами замість людей» у Моцарта з усіх персонажів «кожен проблематичний» [7: 208, 210]. Ця проблематичність створює особливо широкі можливості для інтерпретації.

Одну з версій нової інтерпретації здійснено в Києві. Автори лібрето київської вистави “Весілля Фігаро” В.Яременко та Ю.Станішевський створили лібрето, взявши за основу оперу Моцарта, але при цьому дали волю своїй фантазії. В.Яременко звернувся до музики Моцарта, використавши його “ранні та маловиконувані симфонії, з 24-ї по 34-у, а також його німецькі танці, контраданси й серенади” [1]. У створенні музичної партитури провідна роль належить диригенту-постановнику спектакля народному артисту України Олексію Баклану. Було вирішено відійти від оперної партитури, залишивши з однойменної опери тільки увертюру. Мабуть, постановники керувалися тим, що глядачі, знайомі з оперою Моцарта, будуть шукати в хореографії ілюстрацію змісту. Отже, принцип програмності ніякою мірою не обмежував фантазію постановників.

Спектакль починається з увертюри до опери Моцарта “Весілля Фігаро”. Завіса піднімається, і в напівтемряві з’являється витончена фігура юнака (артист В.Засухін): він запалює свічки в старовинних канделябрах (як у старовинному французькому театрі на початку вистави). Потім з’являється ще один, ще двоє – вони роблять те ж саме. Це слуги в палаці графа Альмавіва. Поступово сцена освітлюється яскравим світлом, темп музики поживалюється: з’являються дівчата – служниці. Починається веселе прибирання. На сцені з’являються справжні... швабри. Танцівники “прибирають” сцену, стрибають через швабри, катають одне одного, не забуваючи при цьому чітко тримати лінії (заслуга вимогливого репетитора Тетяни Білецької). Ця сцена нагадує постановки знаменитого угорського балетмейстера Іржі Кіліана, відомого своїми гумористичними інтерпретаціями серйозної класичної музики. А найзавзятіші в цьому дійстві – головні герої Фігаро та Сюзанна. О.Філіпп’єва своїм стрімким фуєте немов розганяє дівчат зі швабрами, які, рухаючись по колу, залишають сцену у той час, як Фігаро С.Сідорський у шаленому темпі виконує блискучі жете антурнан. Закохані залишаються удвох, і починається перше ліричне адажіо, поставлене у неокласичному стилі. У хореографії цього дуєту можна знайти щось і від Баланчіна періоду “Сну літньої ночі”, і від “Марної перестороги” сера Фредерика Аштона, і від Дж.Ноймайєра.

Необхідно звернути увагу на один парадокс: у сучасному спектаклі зовсім не використовується лексика танцю модерн – напряму хореографічної культури, що народився від відчаю та депресії в жахливі роки першої світової війни та післявоєнної кризи. Варто згадати, що Михайло Фокін, якого вважають революційним реформатором танцю початку XX ст., дуже негативно ставився до танцю модерн, який набував популярності у 20-і рр. XX ст. Він писав, що одна з умов прекрасного танцю – максимум руху при мінімальних зусиллях, тоді як «у модерністському танці все навпаки: найпростіший рух виконується зі страшенною напругою» (під напругою великий російський балетмейстер мав на увазі систему *contraction* та *release*, яка є основою танцю модерн): «Радість від руху – ось головний сенс танцю» [5: 210]. Саме цю радість руху, радість від танцю і показали В.Яременко та артисти Національної опери у “Весіллі Фігаро”. Балетмейстер, який має багатий сценічний досвід у різних танцювальних стилях, в тому числі й у танці модерн, пішов цього разу дорогою Баланчіна – дорогою віртуозного й життєстверджуючого танцю.

“Весілля Фігаро” нагадує за своєю стилістикою інший спектакль, який довго прикрашав сцену Національної опери – “Марну пересторогу” в постановці О.Виноградова. Це також комічний балет, і навіть деякі сюжетні моменти та характери дійових осіб перейшли до “Фігаро” (зокрема, Марцеліна). Відносно “Марної перестороги” слід ще сказати, що прем’єра цього балету відбулася у липні 1789р., рівно за 3 тижні до штурму Бастилії. Отже, В.Яременко створив балет у традиційному жанрі, використавши відомий сюжет, традиційну хореографію та традиційні режисерські прийоми умовної пантоміми, які використовувались в старовинних комедія-дель-арте. Але все це поєднано в яскравий талановитий спектакль, який вражає своєю невичерпною енергією та новизною. В.Яременко зайняв у своєму спектаклі кращих солістів театру – н.а. України О.Філіпп’єву та Т.Голякову, лауреатів міжнародних конкурсів С.Сидорського, Я.Саленка, М.Міхєєва (після виконання ролі Марцеліни йому було присвоєно звання заслуженого артиста України) та багатьох інших прекрасних артистів. Навіть у масових сценах були задіяні такі професіонали, як лауреат міжнародних конкурсів О.Київ’як, виконавці сольних партій О.Коваленко та В.Засухін. Про особливості інтерпретації можна судити з характеристики окремих дійових осіб.

В ролі Фігаро виступили молоді солісти балету Сергій Сидорський та Віктор Ішук. Хореографія цієї партії дуже складна: тут багато “дрібних” віртуозних па – стрибків та заносок, технічних обертань, широких жете та со-де-басків. Артист повинен бути пластичним, рухливим, координованим, адже саме так можна передати характер веселого авантюриста Фігаро, видумані пригоди якого дуже нагадують біографію самого Бомарше, на життєвому шляху якого було багато злетів та падінь. Виконавці партії Фігаро демонструють у варіаціях бездоганну роботу стопи. Взагалі, робота стопи і виворотність ніг – це те, що відрізняє танець класичний з-поміж інших його форм. Тенденція до ускладнення сольного чоловічого танцю шляхом удосконалення саме “дрібно техніки”, коли особливого значення набуває філігранна робота стоп, рухливість корпусу та еластичність суглобів прийшла до нашого балетного театру з-за кордону – з Франції, Англії, Америки зовсім недавно, разом з відкриттям залізної завіси, коли наші артисти познайомилися з хореографією Дж.Баланчіна, С.Лифаря, М.Бежара та інших видатних хореографів. Отже, в “Фігаро” показана трансформація образу балетного танцівника за останні десятиліття.

Виконавиця ролі Сюзанни Олена Філіпп'єва – балерина справді унікальна. Сюзанна – “спритна молода особа, дотепна й життєрадісна” [9: 370], за характеристикою самого Бомарше, у виконанні О.Філіпп'євої сповнена внутрішньої енергії та почуття власної гідності, яке допомагає їй боротися за свою честь і за свою любов. У мімічних сценах, які потребують надмірного кокетства, балерина виглядає менш органічно, бо інженю-комік – це не зовсім її амплуа. Але танцює Філіпп'єва бездоганно, і в довершеному танці розкривається і її артистизм. Взагалі, в танцях Сюзанни та Фігаро (а також і всіх інших персонажів) немає психологічного навантаження, як у спектаклях жанру хореодрами або сучасних модерн-балетах. Тут немає сильних почуттів: тільки лірика і радість. Лірику в балеті передати найскладніше: для цього потрібна висока майстерність і професіоналізм. Лірика -- це красиві лінії та плавні переходи в адажіо, а радість – блискавичне володіння технікою високих стрибків, швидких обертань, маленьких ронд-де-жамбів та заносок. Балетмейстер поставив фінальний дует таким чином, що адажіо переходить у стрімке алєгро з ефектними фінальними обертаннями балерини під рукою партнера. Отже, зауваження одного з критиків, що треба було відмовитися від традиційних варіацій та дуетів, не має жодних підстав, бо без класичного танцю балет перестав бути балетом.

Як відзначав Бомарше, “Роль Керубіно може виконувати тільки молода й красива жінка... В наших театрах немає молодих акторів настільки сформованих, щоб відчути всі нюанси цієї ролі” [9: 371]. У Національній опері такі артисти знайшлися. Це Ярослав Саленко, Хідео Сугано, Костянтин Пожарницький. У балетній виставі образ Керубіно набуває відтінку легкої фривольності. “Мальчик резвий, кудрявий, влюблений” у балеті дійсно “жвавий” та “кучерявий”, але закоханий скоріш у себе. Не дивно, що для музичної характеристики Керубіно не знайшлося місця для ніжної арії “Рассказать, объяснит не могу я” з опери Моцарта: його варіації – або бравурні, або легковажні. Щоб підкреслити дитячу безпосередність героя, балетмейстер примушує його танцювати з великою гімнастичною стрічкою та зі скакалкою. Більше того, згідно лібрето, коли розлючений граф відсилає Керубіно до армії, він вмовляє солдат кинути гвинтівки й роздає їм скакалки. І ось у фіналі балету солдати на чолі з Керубіно зв'язують їх і всі разом стрибають через довгу мотузку (цей трюк дуже складний, і іноді на виставі його доводиться повторювати кілька разів, поки не вийде – як у цирку).

Образи графа та графині не отримали розгорнутої хореографічної характеристики. Графині пощастило більше: у неї є варіація в II картині I акту. Ця варіація нескладна за хореографічним матеріалом, але танцівниця повинна демонструвати красиві лінії, пози й бездоганну чистоту класичних позицій. Особливо перекопливою в цій партії була балерина Катерина Козаченко. На прем'єрі партію графині виконувала з.а.України Т.Андрєєва, відома характерна танцівниця. Партія графа – майже мімічна. На жаль, балетмейстер не знайшов для цього образу танцювального вираження, хоча виконавці – солісти балету І.Буличов, А.Дацишин та О.Шаповал безумовно на це заслуговують, бо це майстри високого класу. Напевне такою трактовкою балетмейстер хотів показати, що граф – немолода людина, але цей образ вийшов дещо схематичним. Глядачі іноді без особливого нахнення спостерігають за відверто мімічними інтермедіями (такими, наприклад, як сніданок графа і графині зі справжньої їжею на справжньому коштовному посуді), очікуючи на веселі танці. І не тільки на танці головних героїв – Фігаро та Сюзанни, але й на появу прими-балерини, “балерини-ассольюта” Марцеліни.

Саме цей образ становить головну інтригу вистави. Яскава й епагажна Марцеліна привертає до себе максимум уваги глядачів і спричиняє справжній фурор своєю зовнішністю, акторською майстерністю та дивовижною технікою танцю. Чоловіки, що виконують жіночі партії, на сцені з'являлися й раніше (фея Карабос у “Сплячій красуні”, чалунка Медж у “Сильфіді”, Марцеліна у “Марній пересторозі”), бо за старою балетною традицією жінка не може бути на сцені старою, огидною або смішною – жінки в балеті можуть бути тільки молодими та красивими, вся інша палітра акторських образів – як чоловічих, так і жіночих, діставалася чоловікам. В.Яременко примусив виконавця ролі Марцеліни не тільки перевдягнутися в жіноче вбрання, але й встати на пуанти і виконувати фуєте й подвійні піруети, як справжня балерина.

За характеристикою Бомарше, “Марцеліна – жінка досить розумна, від природи доволі пристрасна, але помилки молодості та досвід змінили її характер. Якщо актрисі, яка буде її грати, вдасться з належною гідністю досягти тієї моральної висоти, якої досягає Марцеліна після сцени впізнання [коли вона дізнається, що Фігаро – її син – Є.К.], то інтерес публіки до п'єси тільки зросте. Одягнена вона, як іспанська дуенья: на ній сукня неяскравого кольору та чорний очіпок”. Що ж використав В.Яременко для втілення цього образу в створеній їм балетній виставі? По-перше, одягнена Марцеліна зовсім не “як іспанська дуенья”. Художник вистави М.Левитська створила для виконавця цієї партії костюм у яскравій рожево-біло-фіолетовій гамі – балетну пачку з елементами французьких придворних суконь у стилі рококо. Отже, Марцеліна – не скромна дуенья, а дуже ексцентрична жінка, яка зберегла дитячу безпосередність та романтичні фантазії юності. У своєму сні вона бачить себе витонченою сильфідою, яка танцює на кінчиках пальців. Пуанти використані постановником не просто заради ефекту (хоча ефект був просто неймовірним), пуанти – це недосяжна мрія Марцеліни, така ж недосяжна, як любов молодого Фігаро.

Чи вдалося виконавцю партії Марцеліни “досягти моральної висоти у сцені впізнання”, як написано у Бомарше? Відповіді на це питання важко, бо балетний спектакль, де на перший план виходить видовищність та хореографічна насиченість, позбавлений драматичної риторики в силу своєї жанрової специфіки, але ця сцена вирішена в балеті цікаво з режисерської точки зору, з тонким гумором, і Міхєєв проводить її дуже зворушливо. Картинно заламуючи руки у театральному розпачі краших традицій “Комеді Франсез” Марцеліна розповідає, як її дитину (яку, звичайно, приносить лелека) вкрали бандити. Коли вона дізнається, що Фігаро – її син, її мрія збувається: вона, нарешті, знаходить свою любов, але ця любов – материнська. Щоб показати, якою щасливою стала Марцеліна, балетмейстер знову “піднімає” її на пуанти. Він використовує метафору: нездійсненна мрія Марцеліни – пуанти. Тепер, коли Марцеліна знайшла своє щастя, для неї не існує нічого неможливого: вона вдягає пуанти, які довго ховала, і виконує темпераментну варіацію з віялом із страусячого пір'я.

Чому В.Яременко обрав для виконання партії Марцеліни не балерину певної зовнішності та акторських даних, а чоловіка? Традиція травесті (виконання чоловіками жіночих партій і навпаки) існує в театрі дуже давно. В давньогрецькому театрі та в театрі епохи Шекспіра взагалі не було актрис, і всі жіночі ролі виконували чоловіки. На початку ХХ ст. в Санкт-Петербурзі з великим успіхом виступав танцівник Ікар (справжнє ім'я – Микола Барабанов, він навчався в гімназії разом із Олександром Блоком), який почав свою

кар'єру з дуже вдалої пародії на Аїседору Дункан, а потім став копіювати знаменитих балерин – Анну Павлову, Матильду Кшесинську, Ольгу Спесивцеву. В нашому випадку танець Марцеліни на пуантах потрібен постановнику для того, щоб показати контраст між її мріями та дійсністю. Танцювати партію Марцеліни повинен саме чоловік з 42-м розміром взуття, тоді його піруети, фуєте, арабески й обводки на пуантах, а головне момент, де в картині сну Марцеліна в пориві пристрасті піднімає Фігаро під час стрибка й уносить за куліси, мають найбільш комічний ефект, що й потрібно для *комічного* балете.

Комедійний балет (а саме так, а не балетом-пародією, його слід називати) має великий успіх у глядачів. Тут співіснують академічний балет і балетний капусник. А сценографія й яскраві костюми М.Левитської створили справжню атмосферу казки. Таким чином, була відкрита ще одна можливість інтерпретації тих світових образів, якими вже понад два століття є персонажі трилогії Бомарше. Ця можливість забезпечена своєрідністю хореографічного художнього коду, перспективи якого ще потребують докладного дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бентя Ю. Комедія зі стрибками // Час. №9 (24) 12-18 березня 2006
2. Берлянд-Чёрная Е. Оперы Моцарта. М.1957., 180 с.
3. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.
4. Демьянков В.З. Морфологическая интерпретация текста и ее моделирование. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 206 с.
5. Фокин М. Против течения. Ленинград.1981. – 510 с.
6. Черная Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. / Е.С. Черная – М.: Музгиз, 1963 – 436 С.
7. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970 – 320 С.
8. Abert, H. W.A.Mozart. 2-er Teil. 7-te Auflage / Hermann Abert – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956 – 736 S.
9. Бомарше. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1954 – 652 с.