

8. Rollan, R. (1988). Pervaya opera, predstavlenaya v Parizhe. “Orfey” Luidzhi Rossi [The first opera, presented in Paris. “Orpheus” by Luigi Rossi]. Muzykal’no-istoricheskoye naslediyе: V 8-mi vyp. Muzykanty proshlykh dney, Vyp. 3, 61–98. 448.
9. Rossi, Luidzhi. Available at : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,\\_Луиджи](https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,_Луиджи).
10. Tan, Ch. (2016). Basovye golosa i ikh traktovka v opere Stefano Landi “Smert’ Orfeya” [Bass voices and their interpretation in Stefano Landi’s opera “The Death of Orpheus”]. Visnyk Kharkivs’koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 4, 125 – 131.
11. Baroque Notes – Stefano Landi, La Morte d’Orfeo. Available at : <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>.
12. Orfeo de Luigi ROSSI. Available at : [https://operabaroque.fr/ROSSI\\_ORFEO.htm](https://operabaroque.fr/ROSSI_ORFEO.htm).

УДК 782.1.071.1:792.8(410.1) “19/20”

**Олександр Сердюк**

*Національний юридичний університет  
імені Ярослава Мудрого (Харків)*

## **«ДІДОНА І ЕНЕЙ» Г. ПЕРСЕЛЛА В ІНСЦЕНУВАННЯХ «ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕАТРУ»**

**Сердюк О. В.** «Дідона і Еней» Г. Перселла в інсценуваннях «хореографічного театру». У статті досліджуються особливості сценічних інтерпретацій опер Перселла в контексті шукань європейського театру кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Основна увага приділяється інсценуванням опери «Дідона і Еней» режисерами-хореографами (Марк Морріс, Саша Вальц), що інспірують посилення хореографічної складової у театральному синтезі (зокрема, введення в оперну виставу хореографічних двійників оперних персонажів, виведення співаків за межі візуального сприйняття або посилення їх просторово-рухової активності). Виявлено особливості інсценувань опер Перселла переважно в межах фестивалних проєктів: акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, деталізація пластичних компонентів вистави, розкутість сценічного руху, використання кінематографічних засобів виразності та комп’ютерних спецефектів. Освоєні хореографами способи оперування музикою Перселла спрямовані на створення нового за смислами театального тексту, завдяки чому музично-театральна вистава сприймається як постмодерністський художній текст у вільному ігровому полі.

**Ключові слова:** англійська опера, «театр Перселла», «хореографічний театр», постмодернізм, гра, інтертекст.

**Сердюк А. В. «Дидона и Эней» Г. Перселла в инсценировках «хореографического театра».** Статья знакомит с особенностями сценических интерпретаций оперных произведений Перселла в контексте поисков европейского театра кон. XX – нач. XXI ст. Основное внимание уделяется постановкам оперы «Дидона и Эней» режиссерами-хореографами (Марк Моррис, Саша Вальц), которые инспирируют усиление хореографической составляющей в театральном синтезе (в частности, введение в спектакль хореографических двойников оперных персонажей, выведение певцов за пределы визуального восприятия или усиление их пространственно-двигательной активности). Выявлены особенности инсценировок опер Перселла преимущественно в формате фестивальных проектов: акцент на динамизации визуального ряда и его аллюзийная насыщенность, детализация пластических компонентов спектакля, раскованность сценического движения, использование кинематографических средств выразительности и компьютерных спецэффектов. Освоенные хореографами способы оперирования музыкой Перселла направлены на создание нового по смысловой структуре театрального текста, благодаря чему музыкально-театральный спектакль воспринимается как постмодернистский художественный текст в свободном игровом поле.

**Ключевые слова:** английская опера, «театр Перселла», «хореографический театр», постмодернизм, игра, интертекст.

**Serdyuk O. V. Henry Purcell's «Dido and Aeneas» in performances of «choreographic theatre».** Last years the heightened interest in searches of new decisions of theatrical synthesis is observed. If earlier in such search a conductor or a stage director dominated, now the priority often passes to a stage designer or a choreographer. More and more often scientific texts use the concepts «theatre of the artist» and «choreographic theatre».

In addition, musical and theatrical searches of the last decades demonstrate the increased attention to the musical creativity of the composers of the Baroque and Classicism. Mostly on festival' theatrical stages a new birth of works by H. Purcell, F. Cavalli, A. Vivaldi, G. F. Handel, J. Haydn and a number of lesser-known of their contemporaries is observed.

Their opera heritage more and more often attracts the attention not only of performing musicians, but also of directors, choreographers, stage designers and modern theatrical public. The music of the mentioned composers is actively reinterpreted in the tideway of theatrically-aesthetic searches, often acquiring a new functional significance. In a great measure this process applies to the Henry Purcell's musical-theatrical works «Dido and Aeneas» (1689), «King Arthur» (1691), «The Faerie Queene» (1692), which the stage directors embodied especially often during the last fifty years.

Among the performances of the last twenty years, the stage versions of «The Faerie Queene» in the English National Opera (1995) and «King Arthur» in the Vienna State Opera (2004) had a wide resonance. The presence of Purcell's music in the space of

musical theatre of the last decades is not limited by opera genre only. The directors-choreographers have recently showed a certain interest in instrumental music by Purcell. However, his opera «Dido and Aeneas» enjoys the greatest attention. For the last 15 years, this work was dramatized in almost 30 opera houses mostly in European cities. However, the specificity of the embodiment of Purcell's music in theatrical performances of the outlined period practically had not scientific comprehended.

**The purpose** of present article is to reveal the peculiarities of scenic interpretations of Purcell's musical works in the context of theatrical and aesthetic searches of the European theatre of the end of XX – the beginnings of XXI centuries.

**The object of the research** is Henry Purcell's opera creativity and functioning of such in the musical and theatrical practice of the late twentieth and early twenty-first centuries.

**The subject of research** is the peculiarities of the musical and scenic interpretations of Henry Purcell's operas in the theater of the late twentieth and early twenty-first centuries, first of all, the choreographic stage versions of the opera «Dido and Aeneas».

**The scientific novelty** of the study lies in revealing of the specifics of the new approaches in interpreting of Henry Purcell's opera heritage by theatrical performers over the past decades, taking into account the changes in the theatrical and aesthetic reference points.

This research notes the strengthening of choreographic and plastic components in theatrical synthesis of opera performances, when the choreographers assume the functions of the director, when they introduce the choreographic doublers of opera characters into the theatrical text of opera performance. Choreography often combines an archaic statics with the dynamics of silent cinema moves and even the elements of the language of deaf-mutes.

The practices of operating by Purcell's music mastered by choreographers as «a building material» for the creation of new meanings of theatrical text became an example for opera stage directors also. Such liberal usage of his musical scores stems from the fact that unlike the «Mozart's theatre» or the «Rossini's theatre», the «Purcell's theatre» has not acquired the significance of an autonomous phenomenon. Also, the traditions of performing Purcell's musical and theatrical works are not sustainable. Therefore, the stage directors often should to follow the path either artistic style reconstruction, or use already approved models, which endow Purcell's operas an universal sounding.

Mark Morris, Erik Voss, Deborah Warner and Sasha Valtz became the creators of the most interesting «choreographic» concepts of the Henry Purcell's opera «Dido and Aeneas».

The proposed visually-choreographic planes, unexpected visual transformations of characters are aimed to place important dramaturgic accents in performance. Such fascination with the visualization of the text, the dominance of spectacularity co-ordinates in general with the theory of F. Jameson's «video-text».

**As a result**, we note that Henry Purcell's musical texts has proved to be actual for musical theatre of the end of the XX – the beginnings of the XXI centuries and more

and more actively they take root into the musical-theatrical practice. At the same time, not only the musical and theatrical works of the English author, but also his instrumental music one select for the creation of a musical-theatrical performance. Particularly the «choreographic theater» is active in this regard. Choreographic practice of the last decades has proposed quite different variants of operating with the texts of the English composer, although the intertextual approach remains decisive.

On the intertextual basis, also, the overwhelming majority of the Purcell's opera works stagings are embodied. The visually plastic components of a spectacle (primarily choreographic and scenographic) are the most active in this plane.

Dynamization of the visual series, careful detailing of plastic art elements, utter relaxedness and freedom of scenic movement, strengthening the role of the light and colour dramaturgy of a performance, the increasingly active usage of cinematographic expressive tools and computer special effects proved to be dominating in the creation of theatrical synthesis. The *modus operandi* for the Purcell's music implemented and fixed by choreographers called into existence new shades of meaning in the semantic structure of the theatrical text, thanks to which the musical-theatrical performance is perceived as a postmodern artistic text in a free playing field.

**Key words:** English opera, Purcell's theatre, «choreographic theatre», Postmodernism, game, intertext.

**Актуальність** даної статті зумовлена тим, що музично-театральні шукання останніх десятиліть засвідчують посилення уваги до музичної творчості композиторів епохи бароко та класицизму. Переважно на фестивальних театральних підмостках відбувається нове народження творів Г. Перселла, Ф. Каваллі, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна та цілого ряду менш відомих їх сучасників. Майже забута їх оперна спадщина дедалі більше привертає увагу не лише музикантів-виконавців, а й режисерів, хореографів, сценографів і, зрештою, сучасну театральну публіку. Музика згаданих композиторів активно переосмислюється в руслі театральньо-естетичних пошуків постсучасності, часто набуваючи нового функціонального значення. У значній мірі це стосується музично-театральних творів Генрі Перселла «Дідона і Еней» (1689), «Король Артур» (1691), «Королева фей» (1692), до інсценування яких усе частіше вдаються режисери протягом останнього п'ятдесятиріччя. Важливого імпульсу цьому процесу надав Бенджамін Бріттен у 1951 році, запропонувавши свою редакцію опери «Дідона і Еней», завдяки чому у тому ж році в Лондоні постала знаменита вистава Мермейд-театру з Кірстен Флагстад у ролі Дідони. Серед вистав останнього

двадцятиліття доволі резонансними виявилися, зокрема, інсценування «Королеви фей» в Англійській національній опері (режисер – Девід Паунтні, диригент – Ніколас Кок, 1995) та «Короля Артура» у Віденській державній опері (режисер – Юрген Флімм, диригент – Ніколя Арнонкур, 2004). Важливо відзначити й те, що присутність музики Перселла в просторі музичного театру останніх десятиліть не вичерпується лише оперним жанром. Певну зацікавленість інструментальною музикою Перселла останнім часом стали проявляти режисери-хореографи. Однак найбільшою увагою користується його опера «Дідона і Еней». За останні 15 років цей твір був інсценований у майже 30 різних оперних театрах переважно європейських міст (Антверпен, Гент, Інсбрук, Людвігсбург, Котбус, Гера, Нойстреліц, Нордхаузен, Санкт-Петербург, Саарбрюкен, Байройт (Маркграфський театр), Новосибірськ, Москва, Екс-ан-Прованс, Бонн, Руан, Лондон, Флоренція, Париж, Гіссен, Дортмунд, Женева, Мюнхен, Баден-Баден, Брюссель, Амстердам, Берлін, Харків та ін.). Однак специфіка втілення музики Перселла в театральних виставах окресленого періоду практично не отримала наукового осмислення.

Отже **метою** даної статті є з'ясування особливостей сценічних інтерпретацій музичних творів Перселла в контексті театральньо-естетичних шукань європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Об'єктом дослідження** є оперна творчість Генрі Перселла та її функціонування в музично-театральній практиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Предмет дослідження** – особливості музично-сценічних інтерпретацій опер Генрі Перселла в театрі постсучасності, насамперед, хореографічних інсценувань опери «Дідона і Еней».

**Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки прояву нових підходів щодо інтерпретації оперної спадщини Генрі Перселла театральними виконавцями протягом останніх десятиліть з огляду на зміни театральньо-естетичних орієнтирів в умовах постсучасності.

Перш за все, хотілося б відзначити широкий діапазон актуалізації музики Перселла в умовах постсучасної естетико-театральної ситуації. Для того, щоб зрозуміти її причини, слід згадати перш за все про те, що його твори демонструють тяжіння до жанрової і стилістичної

еклектичності, що відмітили дослідники. Виявляючи особливості опери Перселла «Дідона і Еней» М. Мугінштейн, зокрема, відзначає, що вона асимілює «психологізм і експресію Монтеверді й Коваллі (речитативи, арії), декоративність і пафос Люлли (увертюра, танці), а також традиції національного театру (насамперед, Шекспіра й «масок»)» [2, с. 64]. Доречно згадати, що жанр «masque» («маска»), що утвердився в англійському театрі на початку XVI ст., був генетично пов'язаний, зокрема, з французькими операми-балетами і теж яскраво виявляв синтетичну природу, сполучаючи лірику й драму, комедійні інтермедії на сучасні теми із сатиричним ухилом та античний алегоризм, танцювальну стихію й пишномовний сценографічний антураж і навіть аромати. Симптоматично, що «Королева фей» Перселла є вельми розкутою переробкою шекспірівського «Сна літньої ночі» і виглядає як послідовність «масок», майже не пов'язаних із дією п'єси. «Захопившись видовищною складовою, – на думку Дж. Уестрепа, – автори ввели численних додаткових персонажів, не передбачених оригінальним текстом, – богів, богинь, духів, німф, пастухів, мавп, китайських танцівників і чотири пори року. Перероблена в такий спосіб п'єса перетворилася у своєрідне розважальне ревю...» [4, с. 104].

Не дивно, що в умовах функціонування театру постсучасності такі властивості перселлівського тексту обернулися на беззаперечні достоїнства. Адже в умовах домінування постмодерністської естетики таке інтертекстуальне сполучення різнорідних елементів може бути використаним в суто ігровий спосіб. Саме завдяки постмодерністській грі відбувається поєднання гетерогенних елементів тексту. Особливо рельєфно це проявилось в хореографічній практиці, коли конфліктність музично-театральних елементів (чи то хореографічного та музичного ряду, чи то елементів музично-стилістичних) по суті розігрується – симулюється. Яскравими прикладами такого ставлення до театрального тексту є, зокрема, балетні композиції Марка Морріса, Саші Вальц, Іржі Кіліана, які вони створюють «не під музику, а на музику», і в яких парадоксальне поєднання різнорідних елементів нерідко викликає ефект комічного. Нерідко гротеск як основний засіб утілення комізму визначає стилістичну специфіку цих вистав. У таких інсценуваннях барокова і класицистська музика виявляється вельми придатним матеріалом

для створення нового за смислами театрального тексту, а комічний ефект, що виникає, ґрунтується на невинуватості очікувань, невідповідності звичної для нас семантики цієї музики візуальному ряду, де хореографічний елемент є панівним.

Зрештою, слід відзначити посилення хореографічної складової у театральному синтезі власне оперних вистав. Більше того, саме хореографи нерідко перебирають на себе функції режисера, а також вводять у театральний текст оперної вистави хореографічних двійників оперних персонажів. Так, утілений відомим танцівником і хореографом Марком Моррісом танцювальний образ Дідони в оперній виставі «Дідона і Еней» Г. Перселла виходить на домінуючі позиції так само, як і в інсценуванні іншого хореографа й режисера Саші Вальц, яка пропонує іншу хореографічну версію цієї ж опери з ознаками оповідного, «фізичного театру». При цьому в інсценуванні Вальц з'являється принаймні два хореографічних двійники Дідони, а Марк Морріс ускладнює концепцію вистави й тим, що виконує одночасно ролі Дідони й Ворожки. У його хореографії вибагливо поєднується давньогрецька і давньоєгипетська архаїчна статуарність із динамікою рухів німого кіно та навіть елементами мови американських глухонімих. Американський хореограф представляє «Дідону і Енея», насамперед, як балетну виставу. Запросивши до участі у виставі видатних співаків (зокрема, вокальну партію Дідони виконує Дженніфер Лейн) й інструменталістів, він розміщує їх в ложах над сценою, зосереджуючи увагу публіки на пластичному і хореографічному компонентах вистави.

Така «хореографічна експансія» певною мірою вплинула на особливості інсценувань творів Перселла, що були здійснені в останні роки переважно в межах фестивальных проєктів. Акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, ретельна деталізація пластичних компонентів вистави, розкутість сценічного руху, часте використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо стали визначальними у створенні театрального синтезу. Також слід визнати, що освоєні хореографами способи оперування музикою Перселла як «будівельним матеріалом» переважно для створення нового за смислами театрального тексту, як видається, стали дороговказами і для оперних режисерів. Таке віль-

не поводження з перселлівськими партитурами до певної міри пояснюється й тим, що на відміну від «театру Моцарта» або «театру Россіні», «театр Перселла» не набув значення феноменального явища. Не є стійкими й традиції виконання музично-театральних творів Перселла. Тому режисерам, які намагаються підібрати ключі до перселлівських текстів, доводиться йти або шляхом художньо-стильової реконструкції, коли імітується музично-театральна стилістика перселлівської епохи, або використовувати вже апробовані інсценувальні моделі, які надають операм Перселла універсального звучання. Можна констатувати лише поодинокі випадки, коли режисери і сценографи спрямовують свої зусилля на тонке виявлення специфіки власне перселлівських смислообразів. Однак за умов домінування постмодерністської естетики в музичному театрі не ці підходи є визначальними. Найчастіше ж сьогодні музично-театральна вистава репрезентується і сприймається у більшості випадків як художній текст у вільному ігровому полі.

Таку спрямованість демонструють більшість вистав на фестивалях в Екс-ан-Провансі, Зальцбурзі, Мюнхені та в ряді стаціонарних оперних театрів Європи, зокрема, в Брюсселі, Амстердамі, Цюріху, Берліні. Саме Брюссель (Театр Ля Монне, диригент – Жан Ламон, 1989), Амстердам (диригент – Дідо Коор, 1994), Берлін (Штаатсопера на Унтер-ден-Лінден, диригент – Аттільо Кремонезі, 2005) і Париж (Опера комік, диригент – Вільям Крісті, 2008) відзначилися в останні десятиліття яскравими пошуковими інсценуваннями опери Перселла «Дідона і Еней», де головними творцями сценічних концепцій вистав стали американський хореограф-постмодерніст Марк Морріс та режисери і хореографи-одномумці з Європи (Ерік Вос, Дебора Уорнер і Саша Вальц).

Можна висловити припущення, що вільне, «ігрове» поводження з текстом опери Перселла частково обумовлено ще й тим, що оригінал її партитури не зберігся, а залишилися лише дві неповні копії, де відсутній пролог і фінал другої дії опери. Тому інсценувальники, розігруючи цю оперу на сцені, сміливі експерименти з візуальним рядом нерідко доповнюють суттєвими новаціями у звуковому, при цьому не лише музичному. Так, у виставі Саші Вальц, окрім відредагованого італійським музикантом Аттільо Кремонезі власне музичного ряду,



застосовуються розмовні елементи, записані на аудіоносії звуки природи (наприклад, спів птахів у лісі), завдяки чому тривалість вистави збільшилась майже на 30 хвилин. Цікаво, що сам Перселл, незважаючи на авторські ремарки (у лісі, у гавані, у палаці), не запропонував у музиці звукообразальних картин. Як і в шекспірівському театрі, усі ці ремарки достатньо умовні. Проте в інсценуваннях постмодерністського спрямування дуже часто спостерігаємо у сценографії не метафоричне чи символічне відтворення певних стихій або явищ, а використання їх реальних візуальних відповідників – землі, води, вогню. Наприклад, в амстердамській виставі Еріка Воса виконавці рухалися по сцені, засипаної піском, раз у раз накреслюючи на ньому певні знаки, які додавали виставі певного смислового навантаження. У берлінській виставі на сцені з'являвся величезний акваріум, у який пірнали танцюристи, продовжуючи свій танець у воді. Так Саша Вальц у своєму хореографічному інсценуванні перселлівської опери відновила пролог. До речі, останнім часом вода виявилася притягальним елементом для багатьох постановників. Окрім загальнодоступних змістів і символів кожний з них намагається зв'язати з водою щось своє. В одному з інтерв'ю Саша Вальц на запитання кореспондента, що для неї означає вода у виставі опери «Дідона та Еней», відповіла так: «Еней припливає в Карфаген на кораблі. Це був довгий шлях. Подолання. У воді ж він і його воїни загинуть. Вода – основний елемент життя. Втім, у цій виставі я обіграю всі стихії: і вогонь, і землю, і повітря...» [1].

Загалом же, хореографічна вистава Саші Вальц синтезує вельми різноманітний арсенал театральних засобів – від різних видів кінетики до психологічної музичної драми. Однак симптоматичним є те, що змістовним каркасом цієї пошукової вистави є типологічна модель епохи бароко, де світ виглядає впорядкованим і вибудованим за ієрархією: боги на небесах, люди на землі, відьми в пеклі. Люди не владні над своїми вчинками; їхня доля в руках богів, що посилають випробування, аби підірвати звичайний плін життя: спочатку любов, потім – розлука, нарешті – смерть. Але навіть й у цій невблаганній зумовленості для людини залишається вибір – або підкоритися волі богів (Еней) або виявити індивідуальну волю (Дідона). Дідона відкидає запізнілі спроби Енея залишитися: він уже прийняв рішення й зрадив любов. Її вибір –

самотність і смерть. Відповідно ж до барочної картини світу, Саша Вальц бачить індивідуальну долю частиною всесвіту з усіма її стихіями й мешканцями. Повітря, вода, земля, земні надра, вогонь; боги, люди, відьми, примари – усе тут звучить на різні голоси й рухається за своїми траєкторіями. Усе це нагадує майстерно впорядкований хаос (за постмодерністською термінологією – хаосмос), але по суті, цей спектакль – масштабна картина світу, у якому навіть особиста людська трагедія утверджує його вічну красу. Один з яскравих доказів цього наміру – пролог. Його сюжет – поява богів з океану: бог сонця Феб їде на сонячній колісниці, німфи й nereїди вітають Венеру. На дні океану – залишки древнього міста Карфаген – місця дії міфологічної оповіді про Дідону. Ця розкішна міфологічна картина створюється завдяки промовистій візуальній метафорі: персонажі опери плещуться у величезному басейні-акваріумі. Плаваючи, вони танцюють – природні рухи впорядковані, аби створити картину гармонії всього живого: прекрасного людського тіла в його природному естві й води, що власне сприймається метафорою стихії й життя. Зрештою, усе, що робить на сцені Саша Вальц та її танцівники, є втіленням урочистої думки, висловленої в пролозі: «Природа створила нас такими прекрасними. Насолоджуйтеся щастям, ці години відійдуть безповоротно». Їхній рух утілює щось безумовне й всеосяжне – начебто все це існує як втілення божественної волі. Такі прояви поліфонічного мислення режисера-хореографа, його винахідливість і дивовижне відчуття простору дозволяють сприймати сценічне дійство в узгодженому розмаїтті навіть тоді, коли воно розгортається за відсутності музичного компонента. Під час автономного руху кількох груп і солістів з різною моторикою, око схоплює панораму, упускаючи деталі. Але головним залишається органічне відчуття тіла. Танцювальний рух вибудовується із будь-яких тілесних проявів – від польотів у повітрі на лонжах до виразного руху вий, від ворухіння пальців руки до катання на підлозі або пірнання у воду. Солісти-співаки й солісти-танцюристи (всі персонажі представлені двома, а то й трьома акторами одночасно), кордебалет, хор, оповідачі – всі включені у танцювальний рух (на відміну від інтерпретації Марка Морріса, який переміщує музикантів-виконавців у бічні ложі над сценою), все

тут виростає, як з ембріона, і розвивається в дивовижній єдності. Як видається, Саша Вальц у такий спосіб намагається розчинити в музиці танець і рух. Проте, як слушно відзначає Н. Смирнова-Гриневиц, «танець не народжувався з музики як це прийнято в класичному балеті. Вокал, танець і музика, кордебалет, хор, оповідачі були задіяні в якійсь комунікації, але існували на сцені цілком автономно – не задавали темпи й ритми один одному...» [3, с. 198].

Зрештою, усі ці візуально-хореографічні проєкції, а також часом неочікувані візуальні перевтілення персонажів покликані розставляти важливі драматургічні акценти у виставі. Такий потяг до візуалізації тексту, домінування видовищності загалом узгоджується з теорією «відео-тексту» Ф. Джеймсона. У цьому тексті майже все може стати об'єктом пародіювання – у тому числі й самі закони побудови тексту, які в результаті цієї трансформації релятивізуються. Власне в цьому – джерело ігрової амбівалентності як єдиної стійкої ознаки постмодерністської семантики. Тут формується і особлива структура постмодерністського художнього образу, що проявляється на усіх рівнях тексту. У цій структурі на перший план виходить сам процес постійного «переходу» з однієї культурної мови на іншу. Водночас, такі прояви культурного діалогу в музично-театральному синтезі свідчать про складне переплетення тексту і контексту, «свого» і «чужого».

Отже, як **висновок**, зазначимо, що музичні тексти Генрі Перселла виявилися актуальними для музичного театру постсучасності й все активніше впроваджуються в музично-театральну практику. При цьому матеріалом для творення музично-театральної вистави обираються не лише музично-театральні твори англійського митця, а і його інструментальна музика. Особливу активність в цьому плані проявляє «хореографічний театр». Хореографічна практика останніх десятиліть запропонувала доволі різноманітні варіанти оперування перселлівськими текстами, хоча інтертекстуальний підхід залишається визначальним. На інтертекстуальній основі здійснюються і переважна більшість інсценувань перселлівських творів. Найактивнішими в цій площині виявляються візуально-пластичні компоненти вистави (насамперед, хореографічний і сценографічний). Алюзійна багатоманітність візуального

ряду, ретельна деталізація пластичних елементів, гранична розкутість сценічного руху, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, дедалі активніше використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо виявилися домінуючими у створенні театрального синтезу. Інценування перселлівських опер останнього двадцятиліття у більшості випадків репрезентуються і сприймаються в контексті постмодерністської семантики та естетики як художній текст позначений рисами ігрової амбівалентності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградова И. Саша Вальц: мне важен смысл, который может передать тело [Електронний ресурс] / И. Виноградова // Коммерсантъ – 2006 – 29 июня — Режим доступа : <https://www.kommersant.ru/doc/686165>.
2. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600-1850 [Текст] / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. – 640 с.
3. Смирнова-Гриневиц Н. Концептуальный театр Саша Вальц. «Весна священная» Игоря Стравинского / Н. Смирнова-Гриневиц // Вопросы театра. Proscenium 2014. — № 01—02 (XV). – М. : Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 197 – 206.
4. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл [Текст] / Дж. А. Уэстреп. – Л. : Музыка, 1980. – 240 с.

### REFERENCES

1. Vinogradova I. Sasha Val'ts: mne vazhen smysl, kotoryy mozhet peredat' telo [Yeлектро-nniy resurs] / I. Vinogradova // Kommersant» – 2006 – 29 iyunya — Rezhim dostupu : <https://www.kommersant.ru/doc/686165>.
2. Muginshteyn M. L. Khronika mirovoy opery. 1600-1850 [Tekst] / M. L. Muginshteyn. – Yeka-terinburg : U-Faktoriya (pri uchastii izd-va Gumanitarnogo un-ta), 2005. – 640 s.
3. Smirnova-Grinevich N. Kontseptual'nyy teatr Sashi Val'ts. «Vesna svyashchennaya» Igorya Stravinskogo / N. Smirnova-Grinevich // Voprosy teatra. Proscenium 2014. — № 01—02 (XV). – M.: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 2014. – S. 197 – 206.
4. Uestrep Dzh. A. Genri Porsell [Tekst] / Dzh. A. Uestrep. – L. : Muzyka, 1980. – 240 s.