

**ОПАНУВАННЯ НОВОЇ СТИЛІСТИКИ ТАНЦЮ  
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТИЧНОГО МІФУ  
(НА ПРИКЛАДІ ПОСТАНОВКИ РОК-БАЛЕТУ  
О. ЖУРБИНА «ОРФЕЙ ТА ЕВРІДИКА» В ХАТОБІ)**

**Бортник К. В.,** аспірантка

Харківська державна академія культури

**Анотація.** Аналізується проблема освоєння артистами балету новаторської хореографії на прикладі постановки рок-балету О. Журбіна «Орфей та Еврідика».

**Ключові слова:** зонг-опера, рок-балет, хореографічна мова, античний міф.

**Аннотация.** Бортник Е. В. Освоение новой стилистики танца в контексте современной интерпретации античного мифа. Анализируется проблема освоения артистами балета новаторской хореографии на примере постановки рок-балета А. Журбина «Орфей и Эвридика».

**Ключевые слова:** зонг-опера, рок-балет, хореографический язык, античный миф.  
**Annotation.** Bortnyk K. V. Development by new stylistics of dance in a context modern interpretation an antique myth. The problem of development is analyzed by ballet dancers of an innovative choreography by the example of statement of rock-ballet of A. Zhurbin "Orpheus and Evridika".

**Key words:** song-opera, rock-ballet, choreographic language, antique myth.

**Постановка проблеми.** Постановки новаторських балетних спектаклів в період розквіту і ствердження традиційного класичного балету завжди сприймалася неоднозначно не тільки глядачем, а й виконавцями. Адже сучасна вистава завжди припускає нестандартну ідею, яка розкривається непритаманними класичному спектаклеві засобами виразності. В першу чергу це хореографічна мова, різко протилежна класичним танцювальним формам і канонам. Вона будується за принципом контрасту, на елементах імпровізаційності, сучасного естрадного танцю, ритмізованої пластики, невиворотних позиціях, хистких позах, різких ламких рухах, розкутих ходах, непередбачуваних жестах.

Артистові класичного балету, який має у своїй практиці лише виконання класичних вправ, варіацій, па-де-де тощо, надзвичайно важко засвоїти нову модернізовану танцювальну лексику м'язовим апаратом, а потім емоційно вірогідно втілити нетрадиційний задум постановника і розкрити характери своїх героїв, передавши усі відтінки почуттів. З цією проблемою зіткнулись артисти Харківського театру опери та балету під час роботи над постановкою балету О. Журбіна «Орфей та Еврідика».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До вищевикладеної проблеми звертались автори балетних рецензій, журналісти, серед них: К. Александров, Л. Гонко, В. Данилюк, Т. Кузовлева, М. Ніколаєв, О. Рощенко-Авер'янова, А. Соколов-Камінський. Найбільш змістовними є статті О. Рощенко-Авер'янової «Міф у зонг-опері», де автор аналізує значення античного міфу для створення вистави та головну ідею балету – моральне становлення особистості, дає характеристику образам та часткове описання їхньої

танцювальної лексики, К. Александрова – рецензента газети «Комсомолец Кубані», який у статті «Орфей та Еврідика – через 10 років» порівнює харківську і пермську постановки балету «Орфей та Еврідика», започатковує аналіз проблем у освоєнні новаторської хореографічної лексики артистами класичного балету, висловлює критичні думки з приводу ілюстративних моментів у виставі, подає описання хореографії; К. Ніколаєва, який у своїй публікації в тульській газеті «Комунар» пише про гармонійність, виразність, органічність співзвучність хореографії музиці, художню цінність стилю балетмейстера М. Боярчикова, багатоплановість, насиченість, внутрішню філософію образів.

**Невирішені частини загальної проблеми.** До проблеми засвоєння нової стилістики танцю артистами класичного балету зверталось багато дописувачів та фахівців, однак у публікаціях комплексної і глибокої її постановки і шляхів рішення зафіксовано не було.

**Мета статті** – систематизувати існуючі на сьогоднішній день дослідження з приводу постановки балету «Орфей і Еврідика» з виділенням проблеми адаптації артистів класичного балету до новаторської хореографічної лексики.

#### **Результати дослідження.**

Балет О.Журбіна «Орфей та Еврідика» в постановці М. Боярчикова – явище унікальне в історії розвитку балетного мистецтва: інтерпретація сучасності шляхом звернення до сюжетів античної міфології вимагала створення принципово нового музично-сценічного жанру і мобілізації новаторських постановницько-виконавських можливостей.

Звернення до сюжету міфу про Орфея характерно для різних видів мистецтва, бо з цим образом пов'язана система релігійно-філософських поглядів (орфізм) та ідея «аполоніцького» впливу мистецтва, найбільш характерна для культури пізнього Ренесансу та епохи Просвітництва. В історії музичного втілення міфу про елінського співця спостерігалось декілька вершин, коли на зміну простоті у трактовці міфу музикантами XVII і XVIII ст. прийшли значні відмінності в розтлумаченні сюжету, надзвичайно ускладнилася та диференціювалася музикальна мова. XX століття загостило етичні та естетичні проблеми – у цьому міститься актуальність сучасного звернення до сюжету міфу про Орфея, всеперемагаючої сили мистецтва та сили любові.

Так, у 1975 році лєнінградський композитор О. Журбін та лібретист Ю. Димитрін знайшли можливість поєднання високого античного сюжету й сучасної масової музики. Димитрін наділив свого Орфея новими, глибоко драматичними рисами: герой не витримував випробування славою після перемоги в змаганнях співаків і, тільки втративши Еврідіку, розумів ціну істинного мистецтва. «Ідея морального становлення особистості художньо розкривається через боротьбу за Орфея і його талант між Еврідікою-Любов'ю, Хароном – Мудрістю з одного боку і Фортуною-Славою з іншого» [7, с. 20].

Так обидва головні ідейно-сюжетні мотиви міфу – любов і мистецтво – переплітаються, стають одним цілим. І «мистецтво» тут виступає проблемою розвитку сучасної музики та її ролі у вихованні молоді.

У роки створення «Орфея та Еврідики» Журбіна – Дмитріна слово «рок» було під негласною забороною – цей музичний жанр вважався приналежністю «загниваючого» Заходу. Тому для назви свого твору співавтори обрали визначення «зонг-опера», яке почерпнули з естетики агітаційно-політичного театру Б. Брехта. «Зонг» позначав у ньому пісню, де актори свідомо виходили з образу та виконували пісеньку-звернення до глядачів. Однак за характером і структурою музики «Орфей» Журбіна був рок-оперою, що повторювала прийоми своїх знаменитих попередників, зокрема, Ендрю Ллойда Уеббера й Тима Райса, творців рок-опери «Ісус Христос-суперзірка».

Таким чином, рок-музика дозволила О. Журбіну кардинально перебудувати традиційну систему «композитор – виконавець – слухач», створити атмосферу колективної імпровізаційності та змінити функції компонентів спектаклю у відповідності із характерними особливостями колективного мистецтва. Усе це доводить, що такі хронологічно й естетично далекі явища, як міф та рок-музика, мають спільні риси, що виявляються, зокрема, в особливому виді авторства та у прагненні подолати бар'єр між виконавцями і слухачами – глядачами. Однак зазначеним не вичерпуються всі аспекти використання міфології в зонг-опері. У новій жанровій різновидності важливо було знайти конкретний стабільний елемент, здатний ввести її до руслу оперної традиції. Ним і став міфологічний сюжет – носій тієї високої духовності, котра, незважаючи на історичну еволюцію, зберігає незмінною свою внутрішню сутність.

Оригінальна музика зонг-опери О. Журбіна «Орфей та Еврідика» передувала появі на балетній сцені принципово нового жанру – рок-балету, постановку якого здійснив у 1980 р. заслужений діяч мистецтв Росії М. Боярчиков. Композитор не написав нової редакції для балету, і дія відбувалась під фонограму групи «Співаючі гітари» у поєднанні з живим звучанням симфонічного оркестру: музика Журбіна не претендувала на пріоритет у музично-сценічній дії, потребувала виконавського і сценічного доповнення. «Відсутність цілісної партитури твору, очевидно, свідчить про те, що композитор не намагався з вичерпною повнотою зафіксувати свої ідеї в нотному тексті» [7, с. 20]. Поєднання високого античного сюжету й модної, сучасної, масової музики балетмейстер М. Боярчиков сприйняв як прояв діалектичної єдності загально значного і злободенного.

В основі хореографії балету – контрастне пластичне рішення образів Кохання та Слави. Перша сфера була окреслена в експозиційному дуеті Орфея (О. Кузьмін) й Еврідики (І. Коливанова). Краса плавних рухів передавала окриленість, прагнення до щастя. Вже тут тема кохання була трактованою в широкому плані: у ній – джерело творчості Орфея. Так народжувався відсутній

у початковому задумі рок-опери супроводжуючий Орфея образ Птиці – Пісні (М. Беззубиков) – персоніфікована сутність героя.

Птах уособлював душу співця та його божественний дар – голос, зримо втілював пісні, що народжувалися. Дублювання персонажа його символом оголювало й збільшувало поривання душі героя, ясніше відкриваючи внутрішні колізії особистості (пластика Птаха чуйно на них реагувала, рухливо переходячи від кантитени до стакато, від гармонії чистих ліній до їх різкого зламу).

Духовна спустошеність героя характеризувалася не тільки зміною його пластичної характеристики, а й втратою Птахом здатності літати, приземленістю його танцю. Таким чином, відмова останнього від співу була рівнозначною злодіянню – убивству живої, трепетної істоти. Так балетмейстер мовою хореографії розкрив і поглибив головну ідею сценічного твору, запропонував новий зміст відомого міфу й нову танцювальну мову.

Своєрідною, новою пластикою був вирішений світ Фортуни-Слави (К. Криловська): різкі рухи, ефектні пози і раптові переходи від нерухомих статичних поз до складних пластичних елементів і ритмів. У результаті цей образ викликав асоціації то з хижим птахом, то з невтримним полум'ям, яке спалює слабкі душі.

Жіночий образ у Боярчикова часто уособлював демонічну силу. При тому жінка могла бути грубою та владною, хитрою і простою, трепетною й порочною, її характер – мінливим та непередбачуваним, а в пластиці відзивалися протилежні пристрасті й стихії. Фортуна в «Орфеї та Еврідіці» була пов'язана зі всіма образами балету, фокусує та викриває прагнення кожного героя до удачі. Виходи Фортуни сприймалися як феєричне марення, що засліплює розум героя.

Посилення елементів пантоміми дозволило засобами хореографії переконливо вирішити складну сцену «захоплення» Орфея Славою (герой зачарований незнайомкою, намагається перейняти її рухи й мовлення). Ідея втрати Орфеєм власного «я», надзвичайної обдарованості розкривалася балетмейстером через зникнення дансантистості. У балетній лексиці постановник використав елементи імпровізаційності і сучасного естрадно-джазового танцю. О. Кузьмін, один з виконавців партії Орфея, вільно володів усім комплексом пластично-хореографічних засобів, умів виявити контрастність почуттів героя.

Орфей іншого виконавця цієї партії – Л. Маркова з першої появи на сцені ставав дійсним центром спектаклю. Це була душа, що шукає, борсається. Спочатку Орфей – ніжний та довірливий з Еврідікою, але після перемоги на турнірі співаків він, дослухаючись голосу Фортуни, зневажає любов'ю дружини. Притчу про засліплення, про запаморочення гордого розуму й важке прозріння знаменитого співця, про душевні муки та просвітлення свідомості свого героя артист передає дуже емоційно та переконливо [5].

Другим діяльним центром спектаклю була Еврідіка (І. Кузьміна), яка несла в собі тепло, доброту, любов. Зовнішньо тендітна, зворушливо

беззахисна, вона виявлялася внутрішньо стійкою та вмирала в ім'я утвердження своєї любові. Солістка І. Коліванова захоплювала й переконувала щирістю почуттів своєї героїні, психологічною наповненістю кожного жесту, кожного руху.

Колоритним був пластичний малюнок Фортуни (Т. Старикова), Харона (В. Суворов, О. Козлов), особливо органічним виглядав Харон у виконанні Л. Маркова, із властивою йому здібністю до створення багатопланових образів він поєднав в собі трагічну велич і бурхливу патетику.

Ці персонажи несли дуже важливе етичне, діяльно-психологічне навантаження, допомагаючи Орфееві подолати скепсис, марнослав'я і знову віднайти сердечність і творчу окриленість. Запам'ятовувалися практично всі персонажі: Еввідика, Орфей, Птиця, Харон. Виключенням була трійця співаків (Ю. Ісянов, В. Медніков, В. Подколзін) – крикунів, що змагалися поруч з Орфеем, а після його перемоги перетворювалися на якихось ідолів – служителів, жерців ревучого натовпу, що провокують масові психози, спотворюють духовний вплив мистецтва. Інший склад виконавців – І. Вольний, В. Медніков і В. Незенко танцювали трійку корифеїв з якоюсь збоченістю, вони «підіймалися на гребінь знеособлюючої популярності, передавали її експансію, її дев'ятий вал, її скаженість, загальний погром у розумах і почуттях ідолопоклонників» [1].

Солісти балету відзначалися тією високою танцювальною технікою, тією надзвичайною гармонійністю рухів, коли техніка, майстерність перестають відчуватися, і вся увага зосереджується на сприйнятті художнього образу. Виконавці плавно переходили від однієї композиції до іншої, на подив точно (синхронно з фонограмою) передавали усі, навіть найменші відтінки почуттів і думок своїх героїв, створювали підкорюючий музикально-пластичний «голос життя» душі людської.

При цьому багатьом з них доводилося говорити мовою пластики, якій притаманні й елементи акробатики, й усілякі інші складні танцювальні комбінації, що вимагали особливої фізичної підготовки, особливого відчуття тіла й роботи м'язів. Епізоди, пов'язані з основними героями, обрамлялися масовими сценами, які відзначали пластична вибудованість, жвавість, вдало підібраний зовнішній колорит, єдиний виконавський стиль.

Балет було створено демонстративно новою мовою, різко протилежною класичним танцювальним формам, канонічним рухам – мовою модерну: виконавці танцювали без пуантів, босоніж, акцентували асиметричні пози, що більше відповідали естрадному виконанню, виключали логіку жестів та положень. Разом з тим виконавська техніка артистів була далека від модерну в його істинному розумінні, коли це не просто прийом чи стиль, а цілий напрямок, філософія, поняття про сучасну людину та її зв'язки зі світом. Результатом злиття модерну і класики стала поява нової мови, що поєднала джазові й естрадні танцювальні форми, вільний танець і танець класичний, акробатику й різноманітні сценічні ефекти. Ритм пластики абсолютно

відповідав духу сучасних ритмів музики. Але за змістом хореографія була глибше й не потрапляла у залежність від музики [1].

Один з рецензентів постановок М. Боярчикова, К. Ніколаєв, відмічав, що балетмейстер – постановник «ставить балет як романтичну драму-притчу, душею якої є танець класичний, але не традиційний за формою, а модернізований за рахунок його яскравого початку аж до елементів естрадної хореографії та ритмізованої пластики», «такий танець близький до імпровізації, він розкутіший, вільніший від балетних канонів» [5]. Художньої цілісності спектаклю було досягнуто шляхом органічного поєднання музичних образів і танцювальної лексики.

Рецензент газети «Комсомолец Кубані» К. Александров, порівнюючи харківську й пермську постановки балету «Орфей та Еврідика» (по суті аналогічні), помічав, що в 1980 р. спектакль ще викликав нервові розмови й сумніви, захоплював новизною, радував самим фактом появи, у чомусь драгував, особливо великою кількістю ілюстраційних моментів. Балет йшов під фонограму рок-опери, і мовлення співаків накладалося на хореографічний текст. Наприклад, діалог Харона й Орфея: «Хто ти?» – «Мене зовуть Орфей...» паралельно, за допомогою пластики розігрувався танцівниками. Від цього сам характер дійства викликав подвійні та навіть негативні емоції [1].

О. Рощенко-Авер'янова, автор критичної статті «Міф у зонг-опері», присвяченої постановці рок-балету М. Боярчикова на харківській сцені, випереджала свій аналіз застереженням: «Спектакль створений на основі своєрідної, неканонічної опери, і тому критерії оцінок, що склалися щодо класики, тут незастосовні» [7, с. 11].

Постановка спектаклю «Орфей та Еврідика» на сцені ХАТОБу переконала, що новий музично-сценічний жанр цікавий не тільки новаторсько-постановницькими, але й ідейно-концепційними можливостями. Темою балету стало моральне переродження творця-людини у творця-ідола, оточеного шумною славою, натовпом шанувальників та прихильників, а потім – його повернення до істинних життєвих цінностей.

Спектакль про Орфея ХХ століття підіймав проблему справжнього та фальшивого в мистецтві, а його автор думав про цінність істинної любові, про людську гармонію. Створивши власну версію «Орфея та Еврідики», Боярчиков надав урок моральності, який, незважаючи на свою зовнішню легковажність, підштовхував до серйозних роздумів над сучасними проблемами – про місце людини в житті, про духовні цінності та ціну людським пристрастям, прагненням і вчинкам. Античний міф, що мав в історії балету багато інтерпретацій, став для хореографа джерелом нового змісту й нової танцювальної мови. Рідкісний для балету зміст – напружено-психологічна колізія творця і слави, кумира й натовпу – особливо виділяли його на фоні сучасних балетних метаморфоз. Експериментальність даного явища була пов'язана з нагадуванням про нові, ще не опановані танцювальні території, про необхідність постійного діалогу різних культур.

**Висновки.** На основі проаналізованих публікацій, їх систематизації у створенні першого комплексного дослідження з приводу постановки рок-балету О. Журбіна «Орфей і Еврідіка» на сцені харківського театру опери та балету можна зробити наступні висновки:

1. Унікальність балету О. Журбіна «Орфей та Еврідика» полягала в тому, що інтерпретація сучасності шляхом звернення до сюжетів античної міфології вимагала створення принципово нового музично-сценічного жанру, новаторських постановницько-виконавських можливостей.
2. Вперше класичні танцівники на академічній сцені намагалися втілити нову мову пластики, що поєднувала джазові та естрадні танцювальні форми, вільний і класичний танець, акробатику і різноманітні сценічні ефекти, опанування яких допомогало створенню яскравої художньої системи образів.
3. Рок-балет «Орфей і Еврідіка» О. Журбіна був створений у час, коли слово «рок» було заборонено ідеологією, а нова хореографія сприймалася дуже критично, або заперечувалася взагалі. Однак для артистів ХАТОБу це не стало перешкодою у втіленні на сцені сучасної ідеї та освоєння нової пластики, завдяки чому вони намагались довести прихильникам класичного балету, що рок-балет може бути змістовним і займати гідне місце поряд з класичною спадщиною.
4. Експериментальний рок-балет «Орфей та Еврідика» поставив проблему опанування нових стилів, реалізація якої здійснюватиметься у наступному шляхом постійного діалогу традиційних і сучасних культур, зокрема з молодіжною субкультурою.

#### Література:

1. Александров К. Орфей и Эвридика – 10 лет спустя / К. Александров // Комсомолец Кубани. – 1986. – 23 июля.
2. Гоенко Л. Когда поет Орфей... / Л. Гоенко // Рязанский комсомолец. – 1983. – 19 июля.
3. Данилюк В. Давній міф, сучасний рок і вічні проблеми / В. Данилюк, Н. Зінець // Молодь України. – 1984. – 18 вер.
4. Кузовлева Т. Хореографические странствия Николая Боярчикова / Т. Кузовлева. – СПб.: Балтийские сезоны. – 2005. – 240 с.
5. Николаев Н. Право и долг художника / Н. Николаев // Коммунар (Тула). – 1983. – 29 июня.
6. Рощенко Е. Прозрение Орфея / Е. Рощенко // Красное знамя (Харьков). – 1982. – 18 февраля.
7. Рощенко-Авер'янова О. Міф у зонг-опері / О. Рощенко-Авер'янова // Музика. – 1983. – №3. – С. 20.
8. Соколов-Каминский А. Николай Боярчиков на стыке тысячелетий / А. Соколов-Каминский // Балет. – 2000. – №1. – С. 11.

*Надійшла до редакції 2.12.2008*