

трактуванні музично-театральних творів. Окреслені перспективи розвитку означених тенденцій в умовах сучасного інформаційного суспільства.

Ключові слова: оперна вистава, режисерська інтерпретація, танцювальна сцена.

Касьянова Елена. Специфика решения танцевальных сцен в режиссерских интерпретациях оперных спектаклей современности. Рассмотрено жанрово-стилевое многообразие режиссерских интерпретаций оперного репертуара современности. Проанализированы основные тенденции развития современного музыкального театра. Определено стиливое соответствие решения танцевальных сцен в контексте художественной реконструкции старинных опер, традиционного реалистического воплощения спектаклей, модернизации репертуара, использование мультимедийных и новейших арт-технологий в трактовке музыкально-театральных произведений. Очерчены перспективы развития определенных тенденций в условиях современного информационного общества.

Ключевые слова: оперный спектакль, режиссерская интерпретация, танцевальная сцена.

Kasianova Helen. Specificity solve dance scenes in the director's interpretations of operas today. Considered genre and stylistic diversity directorial interpretations of operatic repertoire today. The basic trends of modern musical theater. Defined style dance scenes matching solution in the context of artistic reconstruction of old operas, performances of traditional realistic implementation, upgrade repertoire of multimedia art and new technologies in the treatment of musical and theatrical works. Prospects of development of the mentioned trends in today's information society.

Key words: opera, director's interpretation, the dance scene.

Валерія Бійо

«ПАЛАДИНИ» Ж.-Ф. РАМО НА СУЧАСНІЙ ОПЕРНО-БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Актуальність даної статті обумовлена посиленням інтересу до французької опери у ХХ–ХХІ століттях, яке закріпилось в сучасних постановках, що є однією з провідних тенденцій сучасного європейського музично-театрального життя.

Новизна – у даній статті увага сконцентрована на проблемі поєднання автентичного виконавства та сучасної театральної практики оперно-балетних

творів Рамо. Вперше пропонується розробка нового методу вивчення оперної постановки з точки зору феномену режисерської опери.

Мета статті – проаналізувати сучасну постановочну інтерпретацію опери Ж.-Ф. Рамо «Паладини» як приклад синтезу історичної виконавської традиції і її сучасного режисерського прочитання. В зв'язку з цим ставимо наступні завдання:

– визначити критерії автентичного виконавства в оперно-балетній творчості Ж.-Ф. Рамо;

– вивчити європейські тенденції сучасної музично-театральної практики з урахуванням національних особливостей французького бароко;

– на цій основі проаналізувати один з видатних зразків експериментальної режисури опери-балету «Паладини».

На хвилі відродження і реконструкції старовинних виконавських стилів почала активно відновлюватись барокова французька опера. Режисери досліджують сценічну естетику барокового театру, ставлять театральні експерименти, диригенти реконструюють естетику звучання старовинних інструментів.

Знайомство з провідними дослідженнями, присвяченими сучасним проблемам постановочної інтерпретації довело, що дослідники оперного жанру лише частково торкаються проблем виконавства. Значний доробок у цій галузі представлено у дисертаційних дослідженнях В. Даньшиної, А. А. Сокольської, С. Ю. Лисенко, а також у працях Ж. Комбар і Г. Кречмар, присвячених еволюції опери у Франції. Серед робіт українських і російських вчених питання постановочної інтерпретації на західноєвропейській оперно-балетній сцені розглядаються в працях Л. Блок, А. Єфіменко, А. Буличової, Е. Бюкена, В. Красовської, В. Конен, М. Мугінштейна, К. Розеншильда, М. Черкашиної-Губаренко.

Сучасна музично-постановочна практика пропонує широкий діапазон сценічних прочитань класичної музично-театральної спадщини — від «автентичних» до авангардних [3, с. 4]. Багаторівневість і варіативна природа самого явища оперного тексту веде за собою багатоманітність можливих інтерпретацій; актуалізація того чи іншого шару твору відображає особливості комунікативної ситуації. В зв'язку з цим Д. Ю. Густякова вводить такі рівні інтерпретації оперного тексту:

1. *екстраполяція* – текст класичного твору залишений практично без змін;
2. *адаптація* – в силу деяких особливостей потребується пристосування тексту класичного твору до специфіки нових умов його побутування;
3. *асиміляція* – текст класичного твору є лише приводом, повштохом для створення нового тексту, інтерпретація межує з парафразом [1, с. 10].

Творча діяльність Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) припадала на самий напружений період його існування. Він змушений був працювати в традиційних жанрах Королівської академії музики, які знаходились у кризовому стані і сатирично висміювались на Ярмарці [2, с. 175–176]. Музика Рамо, здавалось, була остаточно забутою після подій 1789 року. Адже він відчутно репрезентував старий режим, будучи придворним композитором Луї XV. Схильність до спрощення, простоти та історій з повсякденного життя була надто вагомою, як і заперечення міфів, героїв і аристократів. Для них вже не було місця на сцені постреволюційної Франції. І лише тільки на межі XIX і XX століть, коли минає час тотального захоплення Вагнером, у Франції знову настає час Рамо.

Сучасна тенденція візуалізації музичного мистецтва, яка пов'язана з невичерпними можливостями модерних технологій, обумовила нові форми сценічної реалізації його творів. Таким яскравим прикладом є комедія-балет Ж.-Ф. Рамо «Паладини». Цей твір, який Рамо назвав «ліричною комедією» зазнав фіаско, коли був вперше виконаний 10 лютого 1760 року. Французький композитор і драматург Чарльз Колле, який вороже ставився до Рамо, назвав лібрето Дюпла де Монтікура маячнею. Пізніше лібретист Рамо Луї де Каюзак казав, що музика «Паладинів» нестерпно нудна, і Рамо слід піти на спочинок [4, с. 7]. Причина такого неприйняття криється у незвичній постановці твору. Адже Рамо поставив собі мету шокувати публіку і для цього розшукав сюжет, який давав б можливість для пародії і йшов б в ногу зі смаками часу.

Звернемося до історії постановки. Французький лібретист Ш. Фавар доповів графу Дураццо 24 березня 1760 року, що відбувся скандал з приводу того, що Рамо привів на сцену Королівської Академії жіночоподібного чоловіка і дозволив йому виконати партію Манто контратенором. Той факт, що Манто, перевдягнений в раба Муріш у версії Лафонтена, з'являється в двозначному образі і спокушає Ансельма, провокує скандал. Навіть філософ-енциклопедист Ж. Д'Аламбер, який тривалий час підтримував Рамо, назвав композитора небезпечним інноватором. Після п'ятнадцяти постановок цей спектакль був знятий і забутий. Музичний критик Р. П. Вольф у своєму аналізі лібрето свідчить, що текст «Паладинів» був створений під враженням одного з оповідань Лафонтена «Маленька собака», яке було добре відоме відвідувачам Королівської Академії:

«Це правда, це створіння не продається, а також я його не віддаю:

ті, хто просять, ніколи не досягнуть свого.

Щоб не відбувалось день за днем,

Коли я побажаю, три слова назву,

*її стисну я лапу, і що б я не обрав,
з золота чи коштовностей, падає на землю»*

В арії, яка починається словами: «Я бачу, що з'явився самий чарівний пілігрим» (I акт), Нерина, яка захоплена зовнішністю та голосом Атиса, говорить, що цей чоловік має для тебе (Аргеї) тисячу секретів, ця людина-справжній скарб: «Не знаю як, але кожен раз, коли він говорить, то видає золото, коштовності, перли, діаманти» [6, с. 28]. «Образи-алегорії» складають ряд основних тем та мотивів європейського мистецтва. І тут ми бачимо алегорію персонажів відомого вірша, де проводяться паралелі між персонажем Атиса і Собакою, в якого з рота теж виходять перли.

Саме оповідання «Маленька собака» було взяте з пісні 43 лицарської поеми Аріосто «Шалений Роланд» (1516). У ній ціною іронічної інтерпретації та ігрового трактування Аріосто немов би набуває права впиватись казковою фантастикою з її гіперболічними перебільшеннями та вигаданими образами, незвичайними і неочікуваними поворотами в долях персонажів. Сюжет, запозичений також з комедії Мольєра «Школа чоловіків», в якій один з братів Сганарель тримав свою кохану Ізабелу під вартою. Деякі свідчення і аналіз джерел дозволили Р. П. Вольфу показати, що манускрипт, скопійований Жаном Ролле¹, який був використаний для постановок 1760 року, містить доповнення, не знайдені в оригіналі рукопису². Ці відкриття підтверджують більш ранню дату оригіналу рукопису і, відповідно, оригінальну версію «Паладинів». Доповнення включають в себе абсолютно нову увертюру з введенням партії ріжка. Автор припускає, що Рамо написав їх, щойно дізнавшись, що Королівська Академія Музики запросила професійних виконавців на ріжках у 1759 році. Проте сюжет не відповідав традиціям французького театру. Лібрето вважалося неприйнятним для постановки, але його заслугою було те, що незвичний зміст дав життя цілковито іншій після «Платеї» комедії-балету, яка розірвала ланцюги ліричної трагедії, надавши перевагу сміливій, зухвалій суміші комічного і трагічного.

Вірш про спанієля на прізвище Манто, який за бажанням господаря розкидає гроші і коштовності, Монтікюр використав у якості моделі лібрето та змінював його, щоб догодити намірам Рамо, котрий дав волю фейерверку музичних ідей, щоб пародіювати свої арії. Вже перша арія «Triste séjour» («Сумне перебування») є очевидною пародією на його власну відому арію «Tristes apprêts» («Сумні примхливості»), яку виконувала Телайра своєму коханому Кастору в «Касторі і Полуксі». Фурії,

¹ Paris, Bibliothèque – Musée de l'Opéra. Re. A. 201.

² Bibliothèque Nationale. Res. Vm² 120.

які переслідують Оркана, нагадують одну з багатьох подібних сцен з цієї ж ліричної трагедії, але тут вони, очевидно, не сприймаються серйозно. Повернення Ансельма легко пов'язати з поверненням Тезея в «Іполіті і Арсії». Рамо просто грав з елементами і формами традиційних жанрів, зі стилями, умовностями ліричної трагедії, і робив це з технічною майстерністю і іронією. Це бентежило публіку. Люди очікували, що композитор є або трагіком або коміком, що твір буде презентувати якусь жанрову визначеність, характерну для епохи.

Без сумніву, під впливом «війни буфонів» та у відвертості цього балету по відношенню до французької публіки, на сцену були введені образи, які більше не були вихідцями з міфології, а тому були зрозуміліші і людям. Наближувалася епоха демократизації театру.

У балеті протиставлені серйозна пара з глибокими почуттями – паладин Атис і молода дівчина Аргея та більш комічна пара – типові фігури субретки-повірниці Нерини і комічного злодія тюремщика Оркана. За версією Лафонтена молодого Атиса спіткала невдача під час завоювання заміжньої Аргеї. Опинившись за дверима без грошей, він випадково зустрічає фермера, який збирається вбити змію. Атису вдається відмовити фермера від цього, і вдячна змія, за якою ховається фея Манто, допомагає Атису завоювати дівчину. Лібретист Монтікур також залишає Манто, яка зваблює Ансельма в III акті, і таким чином відкриває шлях до щасливих відносин між Аргеєю і Атисом. Але він обійшовся без собаки, якого за версією Лафонтена Атис в кінці кінців використовує для спасіння дівчини. Атис Монтікура маскується під пілігрима (мандрівника), долає всі мінливості долі і, нарешті, за допомогою Манто, отримує свою милу Аргею з його рук. Ув'язнена в будинку Ансельма Аргея у відчаї, тому що чекає коханого і не знає, чи він ще живий. Нерина – смішна, повітряна, вона схильна шукати практичні рішення всіх ситуацій, навіть поганих і бачить тільки яскраву сторону речей. Оркан – боягуз, він показує свій страх достатньо добре, його трясє. Він залучений у виверт, організований у вигляді зведення на престол до братерства, яке називається Паладини, і яке було ймовірно любовним братерством з часів Рамо, і стає обдуреним. Роль Ансельма здається дещо монолітною. Це традиційний персонаж дідуся, який буде обдурений також, він має ряд попередників з комедії dell'arte. Старомодні диваки є комічними образами в операх, тому що хочуть одружитись на молодій дівчині. Проте він з'являється як боєць, маючи при собі армію, коли ним буде рухати помста. У хореографічному трактуванні

ми бачимо стиль танцю Капоейра¹, який демонструє загрозу, направлену на боротьбу. Фея Манто, яка збирається звабити Ансельма, і щоб це зробити маскується під чоловіка. Таким чином, вона одягнена як чоловік².

За музичною структурою комедія-балет складається з трьох актів та увертюри. Акти діляться на сцени: I-й акт на 6 сцен, II-й на 9 і III-й на 5 сцен. У I акті сцені 4 відбувається зав'язка сюжету, де Нерина в своїй арії «Постав переді мною найпрекрасніший пілігрим» розповідає Аргеї про чарівного незнайомця. В цій самій сцені відбувається розвиток дії, коли Нерина пропонує подрузі план звільнення від тирана (арія Нерини «За мить щастя завжди добре захопитися»). Кульмінацією є сцена 3 в акті III, в якій Аргея стає свідком зваблення Ансельма феєю Манто (Арія Аргеї «Як! Разом в день один бути і жорстоким і настільки ніжним»). І розв'язкою є остання сцена в акті III, в якій закохані знову разом, настає урочистість їх кохання (дуєт Аргеї і Атиса «Ах, наскільки переможець мені милий»).

Однією з інновацій Рамо є нестандартне тріо між Манто, Ансельмом і Аргеєю в кінці III-го акту, яке на рівні співвідношення драми і музики дуже важливе. В ньому кожний персонаж живе у власному світі. Аргея каже Ансельму, що вона не бажає мати нічого спільного з ним, що все скінчено. Ансельм говорить своїй полонянці, що він бажає помститись, за те, що був обдурений чарівницею Манто. Манто продовжує свою гру у звабленні Ансельма. Кожний говорить про своє, таким чином, створена комічна ситуація – діалог трьох людей, які звертаються самі до себе. Це тріо було однією з нових форм, яку ввів Рамо: нестандартна вокальна форма, в якій герої співають разом, але виражають різні і навіть протилежні ідеї. Пізніше Моцарт адаптував цю форму і часто використовував її в своїх майбутніх операх. Рамо ця форма дозволяла поєднувати протилежні думки у музичний діалог між контрастними дійовими особами. Композитор також вражає якістю драматичних декламацій (вихід Оркана в акті I сцені 1) та арієтами (всього сім, що значно більше, ніж зазвичай прийнято було використовувати). Отже, в творі можна виявити суміш композиторської майстерності Рамо, разом з більш сучасним модним жанром *Italianita*. «*Mercure de France*» у березні 1760 року писала: «Як зазвичай трапляється з цією музикою, кожна наступна постановка краще попередньої».

¹ **Капоейра** (порт. *Capoeira-капуейра*) – бразильське національне бойове мистецтво, яке поєднує в собі елементи танцю, акробатики, гри.

² У рукописі Рамо написано, що чарівниця переодягнена в чоловіка, і роль виконує чоловік, навіть якщо персонаж сам є жінкою.

Першими виконавцями балету були: Ансельм – бас Н. Жилін, Аргея – сопрано С. Арну, Оркан – баритон Г. Ларіви, Нерина – сопрано М.-Ж. Ларіви (Лем'єр), Атис – контратенор Ломбар, фея Манто – контратенор Ж.-П. Пійо, паладин – контратенор мес'є Мюгю. Також палadini та їх свита в різноманітному одязі; трубадури та менестрелі зі свити Атиса, супутники Манто у вигляді китайців і китайських бовдурів. Художник та костюмер – Ж.-Л. Буке.

13 червня 1967 року відбулась постановка комедії-балету в римському театрі Фурв'єра в Ліоні. Тоді партії виконали: Аргеї – Е. Манше, Нерини – М. Меспле, Атиса – М. Сенешаль, Оркана – М. Ру, Ансельма – Р. Суайє та партію Манто – Ч. Берль.

У січні-лютому 2010 року відбулися декілька постановок балету під керівництвом диригента К. Юнгхенеля і ансамблю «Neue Düsseldorf» в оперному театрі Дюссельдорфа, та в Дуйсбурзі – в квітні-травні 2010 року. Постановка – А. Зігерт, сценограф – Ф. Ф. Шльосмана, костюми М.-Л. Штрандт, хормейстер – Г. Михальські. Партію Аргеї виконувала А. Віровланська, Нерини – Д. О. Сурду, партію Оркана – Л. Паутієніус, партію Атиса – А. Далін, Ансельма – А. Сампетрян, Манто/Паладина – Т. М. Аллен.

Запис сучасної версії спектаклю був зроблений у 2004 році в паризькому театрі «Шатле» за участю хору і ансамблю «Les Arts Florissants» під управлінням диригента В. Крісті. Режисер – Хосе Монтальво, хореографи – Хосе Монтальво і Домінік Ерв'є. Постановки відбулись також у Лондоні в травні 2004 року, згодом у Шанхаї і в Токіо, які були високо оцінені критикою і аудиторією. Газета «Evening Standart» писала: «Сумніваюсь, чи буде побачене на оперній сцені в цьому році щонебудь більш дотепне, ефектне, імпозантне» [4, с. 7].

Партію паладина Атиса виконав фінський тенор Топі Лехтипуу, юної італійки Аргеї – французька мецо Стефані д'Устрак, сенатора, опікуна та тирана Ансельма – французький бас Рене Ширер, служницю Аргеї Неріну – Сандрін Пійо, слугу Ансельма, блюстителя Аргеї тюремщика Оркана – Лоран Наурі і Фею Манто – Франсуа Піоліно. Виконавство співаків і танцюристів у супроводі ансамблю «Les Art Florissant» були абсолютно бездоганні за вокалом і за акторською технікою.

В сценічному та сценографічному рядах опери співставлено декілька стильових планів – психологічний (кохання Атиса і Аргеї), умовно-ігровий (залицання Оркана і Неріни), карнавальсько-травестійний (обдурення Ансельма феєю Манто).

Тут переплітається реальне і фантастичне, ніби «просвічується» одне крізь інше. Вони стають пластичним «перевираженням» інтенцій образу. Постмодерністські режисерсько-хореографічні прочитання демонструють тут високу міру свободи в конструюванні фрагментів, змішуючи різні стильові, жанрові, мовні коди в межах одного художнього тексту.

Класична хореографія в балеті поєднана з сучасним танцем, трансформуючись у поліжанрову гібридну форму, наближену до пластичного театру. Для підкреслення видовищного компоненту барокового музичного спектаклю в постановці особливого значення набуває візуально-пластичний компонент. У візуальному тексті опери навмисно «перемішані» знаки різних історико-стильових епох – бароко, модерну, сучасності, відводячи сприйняття від однозначності у визначенні часу і місця дії. Постановники проводять паралель між галантними бальними танцями при королівському дворі Людовіка XV з еротично-розкутими сучасними танцями, де самовираження людських пристрастей досягає межі. Перед глядачами постають також паралелі між античними скульптурами та оголеними тілами людини. Спектакль нагадує серію цікавих відеокліпів з яскравими декораціями: персонажі з різних епох стрибають на хмарах, спускаються і підіймаються на сцені на зразок театральної завіси. Захоплює бароковий палац з живими павичами та діючими фонтанами. Міфологічно забарвлені сцени сусідують з рухом потягу метро, звідки виходять персонажі та їх двійники. Ерв'є вводить кожному персонажу в опері одного чи двох танцюристів в якості другого «я», близького друга та однопумця, для того, щоб те, що є недосказане в комедії, було побаченим. Такий дублер символічно втілює настрої та почуття героя у конкретних ситуаціях, ніби віддзеркалює рухами його душу. Кожна дійова особа дублюється танцюристом, який має власні жести, які також повторюються співаком. Ми бачимо, як з'являється дублікат Манто, коли на сцені говорять про нього і тому нема необхідності в справжньому персонажі.

У «Паладинах» також поєднаний архаїчний мотив перетворення людей у звірів та рослин. Цей традиційний у барокових творах мотив дає необмежені можливості для створення ефектної театральної сцени. Внаслідок комп'ютерної анімації з'являється феєричне видовище, де персонажі неочікувано перетворюються в тварин, птахів, комах. Ф. Піюліно говорить: «Я відчував бажання повернутись у вимір чисельної ідентичності», на які натякається в роботі Лафонтена. Тобто, у всіх у нас є щось трохи від цикади, мурахи, тигра, лева, собаки. Манто перетворюється в собаку і змію в цій розповіді. Я намагався взяти за основу присутність

тварин, яких ми часто знаходимо в скульптурах XVIII століття і в бароковому живопису» [5]. Насичення постановки відвертими еротичними сценами демонструє, з одного боку, втілення традицій гедоністичного способу життя королівського двору. З іншого, спектакль демонструє стильову еклектику танцювально-хореографічної мови, адже хореографія танцю *modern* покликана, щоб піддати сумніву необхідність представляти класичний балет лише засобами класичного танцю. Незважаючи на велику кількість оголеної натури та відвертих еротичних сцен, червоною ниткою через весь сюжет проходить щире пристрасне кохання двох сердець Атиса і Аргеї та їх нестримне бажання щастя, на шляху досягнення якого їм допомагають їх вірні друзі Нерина і Манто. Фея Манто, перетворившись в чоловіка, чарівним співом (контратенор) пропонує старому ревнивому чоловіку Аргеї Ансельму всі блага життя в обмін на його кохання та досягає його згоди. В цей момент з'являється Аргея, соромить його та співає про своє щире чисте кохання Атису. Зрадівши успіху, Манто співає: «Сюди, Атис, я можу повернути саму прекрасну красуню самому щирому закоханому» [7, с. 197].

На прем'єрі спектаклю було задіяно 38 танцюристів, серед них відомий італійський хореограф і танцюрист Гаetano Вестріс. У стилістиці хореографічної постановки у 1985 році Монтальво і Єрвье він вирішений за допомогою об'єднання класичних танців з сучасними – хіп-хопом, брейк-дансом, акробатами. Відгуком британської критики на сучасну постановку стала репліка: «Бароко – це рок!» Хітова мелодія останнього Контрадансу залишається в пам'яті глядачів як заповіт Рамо публіці, який композитор немов зичить успіху і гарних розваг. Реальність життя ніби поєднана зі сценічним сюрреалізмом. А Монтальво немов перетворився в модерніста Рамо. Вони – одностайні. Інше питання, як досягається єдність хореографії з дивертисментами, оркестровими фрагментами, а, головне, зі співаками. Д. Єрвье зазначає, що з самого початку робота танцюристів повинна була досягнути хореографічної єдності і розвиватись по типу шоу. Танцюристи пристосовували свою віртуозність до співу. Велика робота здійснена у координації рухів танцюристів поруч зі співаками, щоб створити відчуття фізичної присутності вокалу: віртуозність співу ніби віддзеркалена у віртуозності руху. Це вимагало від танцюристів передачі ритмічних нюансів у мові тіла. Це важливий елемент контрапункту танцю, вокалу, оркестру як визначальної стильової домінанти епохи бароко.

Алегоричні сюжети, яскрава декоративність балету сягають часів «Комічного балету королеви», який був моделлю для французьких балетів. Головною темою там була тема чарівництва, спокуси і звільнення від них,

тема порушення і встановлення гармонії. Це були бурлескні балети і маскаради в дусі ренесансних карнавальних «дурошів» з демонами, чаклунами, музами. Атіс іде до чарівниці Манто, яка організовує цілком екстраординарний спектакль. Манто створює розкішний палац і чудернацькі сади, з'являється перед Ансельмом і буквально спокушає його. Вона перетворюється в жінку, вона – чарівниця. Це зміщення вже викликало скандал у той час, а також заставило людей сміятись. Манто збирається звабити Ансельма, і для цього маскується під чоловіка. Ансельм бачить чоловіка і дозволяє собі бути звабленим через свою жадібність.

Традиційним в «Паладинах» є інсценізація перипетій кохання та різноманітних любовних трикутників у сюжеті. Широке використання мови жестів та міміки, нагадують про французький драматичний театр епохи класицизму. Вдавання до афектації було одним з досягнень бароко. Посилання на іронічний світ комедійного театру у фантастичних сценах (перетворення замку Ансельма на прекрасний палац), використання символіки у декораціях (Версальський палац, парк з павичами, античні скульптури, старовинні інструменти, створюють багатогранний світ сучасного сприйняття барокової опери. Барокові дивертисменти коментують сюжетну дію, втілюючи життя у його розмаїтті та цілісності. Незвичність хореографічних номерів створюють інший, паралельний план твору зі своєю власною драматургією. Посилення символічності, знаковості, смислової багатовимірності кожної деталі художнього тексту поєднує міфологічний образ світу з миттєвим ритмом буття ХХ століття.

Критеріями автентичного виконавства постановки було максимальне наближення до звучання музики минулого і історично сформованим уявленням як про манеру театрального виконавства, так і інтерпретацію нотного тексту епохи бароко¹.

Висновки. Проблема осучаснення класичної музично-театральної спадщини в постановочній практиці сучасного музичного театру тісно пов'язана з адаптацією класичних творів для сприйняття сучасним глядачем. У статті розглянуто лише один приклад компромісного рішення барочної опери-балету, в якій оркестр відтворює стиль звучання барокових інструментів, а сценічне оформлення насичене паралелями з сучасним світом.

Проаналізована постановка опери «Паладини» Ж.-Ф. Рамо демонструє нові європейські тенденції сучасної музично-театральної практики з урахуванням національної специфіки барокової опери у

¹ Старовинні інструменти, використані у складі оркестру: віола да гамба, ріжок, мюзети, волинки, клавесин для basso continuo, камерний хор.

Франції. Тут присутні елементи фантастики, видовищності, характерні для музично-театральних творів епохи бароко. Користуючись класифікацією рівней інтерпретації тексту класичного твору Густякової Д. Ю., дану постановку опери-балету «Паладини» можна віднести до рівня адаптації. У спектаклі спостерігається індивідуальне прочитання постановниками оперного тексту при збереженні змісту оперного тексту авторського оригіналу. Текст класичного твору пристосований до специфіки сучасного театрального виконавства, співзвучний оновленій практиці виконавства за допомогою візуально-дизайнерської і комп'ютерної техніки.

У постановці виявлений оригінальний підхід режисера до виконавської традиції «Паладинів». У сукупності з «автентичним» прочитанням партитури В. Крісті Х. Монтальво представив динамічний простір несподіваних сценічних ефектів і експериментів.

1. Густякова Д. Ю. «Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского» [Текст]: автореф. дис. кандидата искусствоведения : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Д. Ю. Густякова. – Ярославль, 2006. – 40 с.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст] : учеб. в 2-х т. / Т. Литвинова. – изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1982. – Т. 2, XVIII век. – 622 с.: нот.
3. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре : дис. доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / С. Ю. Лысенко. – Новосибирск, 2014. – 465 с.
4. Moritz Reiner E. *Les Paladins or «Baroque that rock!»* / Reiner E. Moritz. – Paris : Charlotte de Grey, 2005. – 35 p.
5. Moritz Reiner E. *«Baroque that rocks!»: a documentary film* / Reiner E. Moritz. – Paris : Opus Arte, 2005.
6. Rameau Jean-Philippe *Les Paladins: Comédie-Ballet: mise en musique par Mr. Rameau / Jean-Philippe Rameau.* – Paris, 1760. – 231 p.

Бие Валерия. «Паладины» Ж.-Ф. Рамо на современной оперно-балетной сцене». Проанализировано произведение «Паладины» Ж.-Ф. Рамо и рассмотрено его интерпретацию на оперно-балетной сцене в контексте направлений и тенденций современной оперной практики. Выявлено, что проблема осовременивания классического музыкально-театрального наследия в постановочной практике современного музыкального театра тесно связана с проблемой адаптации классических произведений к восприятию современного зрителя. Прослежены ведущие европейские тенденции современной музыкально-театральной практики с учётом национальных особенностей развития барочной оперы-балета во Франции.

Ключевые слова: барочная опера, исполнительские традиции, режиссёрская интерпретация, аутентичное исполнительство, синтетический художественный текст, режиссёрский артефакт, адаптация.

Бійо Валерія. «Паладини» Ж.-Ф. Рамо на сучасній оперно-балетній сцені». Проаналізовано твір «Паладини» Ж.-Ф. Рамо та розглянуто його інтерпретацію на оперно-балетній сцені у контексті напрямів і тенденцій сучасної оперної практики. Виявлено, що проблема осучаснення класичної музично-театральної спадщини в постановочній практиці сучасного музичного театру тісно пов'язана з проблемою адаптації класичних творів до сприйняття сучасного глядача. Прослідковано провідні європейські тенденції сучасної музично-театральної практики з урахуванням національних особливостей розвитку барокової опери-балету у Франції.

Ключові слова: барокова опера, виконавські традиції, режисерська інтерпретація, автентичне виконавство, синтетичний художній текст, режисерський артефакт, адаптація.

Billot Valeriya. «The Paladines» by J.-P. Rameau on the opera and ballet stage. Jean-Philippe Rameau's opera «The Paladins» and their interpretation on the opera and ballet stage have been analysed in accordance with directions and tendencies of modern opera practice. It is found, that the problem of modernizing of the musical theatric heritage in the staging practice of the modern theatre is closely connected with the adaptational problem of classical compositions to the modern audience perception. The leading European tendencies of modern musical theatric practice has been examined, taking in the baroque opera-ballet development in France.

Key words: baroque opera, performing traditions, stage manager's interpretation, performance authentic, synthetic art text, a stage manager's artifact.

Вероніка Зінченко

БАЛЕТ О. РОДИНА «ВИДІННЯ РОЗИ»: ІННОВАЦІЯ ЧИ ВТОРИННІСТЬ?

У пошуку нових художніх можливостей балетне мистецтво ХХІ століття часто обирає шлях переосмислення класичної спадщини. Серед основних тенденцій роботи з класикою можна виділити її парадоксальну інтерпретацію з акцентом на актуалізації чи абсурдизації сюжетної лінії. Такого роду пошуки, своєї черги, зумовлені оновленням у