

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 XXI 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

сфері хореографії та зверненням до таких напрямів танцювального мистецтва як джаз, джаз-модерн, контактна імпровізація, контемп та ін.

Підтвердженням вище названих тенденцій слугують «інтерпретаційні події», що відбуваються у сучасному українському балеті, наприклад, у балеті «Видіння Рози» композитора Олександра Родіна та хореографа Олексія Бусько. Сам композитор називає власний опус «балетом-фантазією на тему К. Вебера і парафразом на балет М. Фокіна»¹, чим підкреслює не лише його генеалогію, а й певну інтелектуальну програму, направлену на порівняння нового опусу з відомим балетом Фокіна.

Наявність названих тенденцій у сучасному українському балеті – підтверджує *актуальність* даного дослідження. Наукова *новизна* статті полягає у першому науковому зверненні до балету «Видіння Рози» О. Родіна. *Мета* роботи – окреслити основні риси роботи з класичною спадщиною в жанрі балету.

Отже, першоджерелом сучасної української версії є балет «Le spectre de la rose»² на музику К. Вебера. Його генеалогія своїм корінням сягає початку XIX століття, коли у двох суміжних видах мистецтв були створені фортепіанна п'єса «Запрошення до танцю» К. М. Вебера³ та вірш Т. Готьє «Le spectre de la rose»⁴. Цікаво, що кожен з цих опусів мав власний дансантий імпульс: п'єса Вебера – у назві та жанрово-інтонаційній складовій (це мазурка і вальс), вірш Готьє – у сюжетній лінії, пов'язаній з символічним втіленням переживань квітки троянди після балу. Саме ці дансантий імпульси знайшли своє органічне втілення у найдосконалішому виді хореографічного мистецтва – балеті, адже вже у XX столітті названі опуси Готьє та Вебера (вже в оркестровці Г. Берліоза⁵) отримали спільне життя в балеті «Le spectre de la rose», прем'єра якого відбулася у 1911 році в Монте-Карло.

Балет «Le spectre de la rose», поява якого захопила увагу мистецького загалу, явився спільним дітищем культових постатей того часу: режисера Сергія Дягілєва, хореографа Михайла Фокіна, диригента Миколи Черепніна. В головних ролях виступили Тамара Карсавіна та Вацлав Ніжинський. Автором ідеї проекту та лібретистом став відомий у той час французький поет та письменник Жан Луї Водуайє. Життя в декорації та костюми героїв вдихнув незрівняний Лев Бакст. Завдяки такій зірковій команді балетна 9-хвилинна мініатюра стала справжньою феєрією та полонила серця глядачів.

¹ Інтерв'ю з композитором від 15.09.2014 року.

² «Видіння троянди», «Примара троянди», «Призрак розы» (рос.).

³ «Invitationo la valse» op. 65. (1819).

⁴ Див. : [4, с. 224].

⁵ Оркестровка виконана у 1841 році.

Цікаво, що майже через століття, у 2014 році, в Київському дитячому театрі опери і балету відбулася прем'єра «реінкарнації» балету «Видіння Рози» з музикою О. Родіна та хореографією О. Бусько. Важливим є факт спорідненості сучасного балету із своїм попередником. Серед спільних факторів можна виділити наступні:

- використання музики «Запрошення до танцю» К. Вебера в оркестровці Г. Берліоза (у Фокіна – це ціла партитура, у Родіна – часткове цитування);
- панування у сюжетній лінії царини Морфею;
- очищення людини силою кохання.

Головною відмінною рисою сучасного балету є знищення межі між двома реальностями – сном та буттям, адже, на відміну від Фокіна, сновидіння в інтерпретації Бусько – окремий світ, де не лише існує, але й перероджується героїня. Додатковим посиленням драматичного начала є олюднення квітки троянди, яка цього разу втілена в образі страждаючої дівчини Рози.

Коротко про сюжет. Роза (виконує Олена Долгих) – молода дівчина, яка живе з матір'ю. Всі дії, окрім останніх двох секунд балету, відбуваються у її сновидінні, де дівчині наснилося, що вона хворіє Хореєю Хантінгтона, що пошкоджує опорно-руховий апарат. Перед глядачем проминає все її життя: народження, етапи хвороби, зцілення силою кохання та рецидив хвороби, котра, тим не менш, вже не владна над душею дівчини.

Окрім Рози, в балеті є ще два герої – мати (виконує Анастасія Харченко) та Злодій, який і став випадковим коханням Рози (його роль утілює сам хореограф Олексій Бусько). Є ще й третій, алегоричний герой – це промінь світла, який, наче рентген, сканує душі героїв. Про те, що все відбувається у сні Рози, глядач дізнається лише в останні секунди вистави, коли Роза, прокинувшись, промовляє слово «мама». Це і є найважливішою режисерською знахідкою балету.

Центральну роль в окресленні драматургічних акцентів балету складає співставлення «двох музик»: цитованого «Запрошення до танцю» К. Вебера та авторської музики О. Родіна. Цікаво, що для цитування композитор обирає експозиційну частину твору К. Вебера, де показано дві теми – мазурка і вальс. Проте у назві балету композитор зазначає «балет-фантазія на тему К. Вебера», де дефініція «тема» стосується саме *мазурки*, яка гратиме найважливішу роль у драматургії балету. Ця тема з'являється у кардинально протилежних моментах – як найдраматичніших, так і найліричних, що реалізує принцип дуалістичності світу, в який занурена головна героїня.

Благовзвучна музика К. Вебера – у своєму неспотвореному, природному єстві – стає втіленням примарного щасливого світу, де панує радість, краса, вишукана простота. У свою чергу, драматичні моменти озвучені трагічно спотвореним варіантом цитованої мазурки, який сприймається негативно, як порушення гармонії світу.

Авторська музика О. Родіна вибудовує всю напружену сюжетну лінію. Балет, який складається з трьох частин, починається парадоксальною репрезентацією двох однакових за функцією, але виконуваних по черзі вступних розділів – інтродукції та увертюри. Таке несподіване рішення зумовлене задумом композитора. Так, за словами Родіна, функція інтродукції, повністю побудованій на його авторській музиці, – це введення в атмосферу містики, тривожного передчуття. Увертюра ж, репрезентована світлою музикою Вебера, є показом ідеального, ефемерного світу.

Отже, інтродукція уособлює собою містичну реальність. Атмосфера «поганого передчуття» створена рядом інтонаційних показників. Ирреальні, світлі тембри дзвоників та віброфону разом з остинатною, майже гіпнотичною мелодією арфи та ламентозними поспівками високих струнних, на які накладається «повзуча», повна мороку інтонаційна лінія бас-кларнета та удари там-таму – створюють воістину містичну, в чомусь потойбічну і нематеріальну звучність. Це момент народження Рози уві сні, пов'язаний з передчуттям її жахливого майбутнього.

Цілком контрастною інтродукції є увертюра, що символізує атмосферу радості та щастя. Звучить цитована музика Вебера – дует Рози та Матері, втілений у легкій, пластично-м'якій хореографії. Перший інтонаційний надлом благосного звучання – раптове вторгнення низхідної хроматики в партії дзвонів, на яку миттєво реагує хореографія: з'являються різкі, ексцентрично-страшні рухи, характерні для хвороби Хантінгтона. Спотворена музика Вебера разом із жахаючою своєю реалістичністю хореографією створюють ефект розпаду та знищення ідеального світу.

Найдинамічнішою та найдраматичнішою частиною балету є друга – сцена Рози з Крадієм. Даний розділ поділений на епізоди-кадри, які, тим не менш, пов'язані наскрізним розвитком. Чіткий поділ на міні-частини зумовлений демонстрацією подієвої сторони сновидіння: саме в цій частині відбудеться кульмінаційна подія – боротьба дівчини з роком та очищення її хворобливої сутності силою кохання. Це неймовірне почуття реалізоване, з одного боку, неоромантичною музикою Родіна, а з іншого – яскравим і сяйливим, майже класичним па-де-де.

В найдраматичніших за змістом фрагментах, де власне і відбувається боротьба героїв із долею (її роль виконує промінь), композитор використовує

жорстку ритмоформулу веберівської мазурки: позбавлена мелодії і сконцентрована на «пунктирному скелеті», вона посилює драматизм подій та провокує появу хворобливо потворних хореографічних рухів.

Принцип співіснування дво-світового простору реалізований і на рівні *хореографічного рішення* балету. Будучи пластичною реалізацією музики, танцювальна пластика формує два типи реальності: романтичну музику супроводжують плавні, умовно кажучи, нормативні рухи; деформований інтонаційний простір відображений неприродними, потворними рухами героїв.

Особливо важливо відзначити новаторський підхід балетмейстера до відображення хвороби, пов'язаної з розладами опорно-рухового апарату. Цікаво, що О. Бусько, обираючи захворювання для втілення у танці, зовсім випадково, як він підкреслює, зупинився на Хореї Хантінгтона. Важливим словом тут є «Хорея», котра, знов таки, має дансантий імпульс, адже відомо, що в перекладі з грецької хорея це танець. Безперечно, ця знахідка забезпечила новаторство у сфері танцювальної пластики – викривлений, напружено-експресивний, яка опановує нові сфери драматичної виразності хореографії.

Ще однією знахідкою сучасної постановки є використання патефону: саме на ньому нібито звучить мазурка Вебера, яка заспокоює хвору плоть Розі. Насправді ж композитор використовує фонограму, де постійно грає тема мазурки з характерним для нібито старого запису поскрипуванням. У такому вигляді музика Вебера звучить наприкінці першої частини та фіналі балету.

Звичайно, наявність жанрово-інтонаційної цитати, спільний поетичний виток, пряма адресація композитора до балету М. Фокіна – це риси, які могли б стати чинниками вторинності балету. Проте у творі немає основних ознак вторинності, таких як компілятивність, другорядність і відсутність нового, власного сенсу. Адже, використана у творі цитата слугує не тільки «інтелектуальною підказкою» глядачу, відсилаючи його до балету «*Le spectre de la rose*», а й виконує важливу, нову відносно першоджерела драматургічну функцію. Ця функція полягає у формуванні двосвітового жанрово-інтонаційного простору балету. З одного боку, цитована мазурка Вебера в її неспотвореному вигляді, як носій конкретного стилю, епохи, емоційного стану – створює ідеальний світ, що може існувати лише в щасливому сновидінні. З іншого боку, процес деформації цитованого матеріалу направлений на демонстрацію руйнівного реального світу. Таке співвідношення опоетизованої і деформованої мазурки Вебера формує нове інтонаційно-драматургічне ціле, що підкреслює інноваційний статус балету «Видіння Розі» О. Родіна.

Отже, художній результат парафраза на балет М. Фокіна – поява художньо-цілісного досконалого опусу зі своїми драматургічними

акцентами і власним складним сюжетом, новими жанрово-інтонаційними лініями, інноваційною хореографією, яка черпає технічні прийоми, в тому числі, з не хореографічних джерел.

1. Карсавина Т. П. *Театральная улица* / Т. П. Карсавина. – Л. : Искусство, Ленинградское отд-ние, 1971. – 247 с.
2. *Балет: энциклопедия* / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. с илл.
3. *Нижинская Ромола. Вацлав Нижинский* / Р. Нижинская / [пер. с англ. Н. И. Кролик]. – М. : Русская книга, 1996 – 168 с. с илл.
4. *Poesies completes de Theophile Gautier* / Paris : Charpentier, Libraire-editeur 39 rue de l'universite, 1885. – 426 p.

Зінченко Вероніка. Балет О. Родіна «Видіння Рози»: інновація чи вторинність? Український балет «Видіння Рози» (музика О. Родіна, хореографія О. Бусько), парафраз на балет М. Фокіна (балет-фантазія на тему К. Вебера) – приклад сучасної інтерпретації класичного твору, спрямованої на новації у сфері хореографії та переосмислення інтриги. Доведено, що полістилістика, реалізована антитезою двох жанрово-інтонаційних сфер (авторської музики Родіна та цитованої Вебера), є фактором виявлення контрасту двох світів – реального та ефемерного. Важливість цитованої музики К. М. Вебера у створенні нового інтонаційно-драматургічного цілого в балеті «Видіння Рози». Репрезентація нових форм танцювальної пластики у зв'язку з втіленням у балеті спотвореної експресії «Хореї Хантінгтона» – хвороби опорно-рухового апарату.

Ключові слова: український балет, парафраз, полістилістика, цитата, класична спадщина.

Зинченко Вероника. Балет А. Родина «Видение Розы»: инновация или вторичность? Украинский балет «Видение Розы» (музыка А. Родина, хореография А. Бусько) – парафраз на балет М. Фокина (балет-фантазия на тему К. Вебера) – пример современной интерпретации классического произведения, нацеленного на новации в хореографии и переосмысление интриги. Доказано, что полистилистика, реализованная антитезой двух жанрово-интонационных сфер (авторской музыки Родина и цитированной Вебера), является фактором выявления контраста двух миров – реального и эфемерного. Важность цитируемой музыки К. М. Вебера в создании нового интонационно-драматургического целого в балете «Видение Розы». Репрезентация новых форм танцевальной пластики в связи с воплощением в балете искаженной экспрессии «Хореи Хантингтона» – болезни опорно-двигательного аппарата.

Ключевые слова: украинский балет, парафраз, полистилистика, цитата, классическое наследие.

Zinchenko Veronika. «The dream of Rosa» ballet by A. Rodin: innovation or secondariness? Ukrainian ballet «The dream of Rosa» (music by A. Rodin, choreography by A. Busko) – a paraphrase of Fokin`s ballet (ballet-fantasy on K. Weber`s theme) – is an example of a contemporary rethinking of a the classical heritage, aimed at choreographic innovations and rethinking of the intrigue. It is proved that polystylism which is based on the antithesis of two genre and intonation spheres (the coexistence of Rodin`s and Weber`s music) is a factor which identifies the contrast between the two worlds – the real and the ephemeral. The importance of music quoted by K. M. Weber lies in the creation of new intonation and drama unity in «The dream of Rosa» ballet. Due to the fact of depicting «Huntington's chorea» in ballet (a musculoskeletal system disease) new forms of choreographic movements were introduced.

Key words: Ukrainian ballet, paraphrase, a work with a classic heritage, quote.

Анатолій Павко, Людмила Курило

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ДОМІНАНТИ ВИКЛАДАЧА СОЦІО-ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН

Актуальність теми. Не дивлячись на те, що важливою особливістю сучасної системи вищої освіти в Україні є співіснування двох стратегічних підходів щодо організації навчання студентів – традиційного та інноваційного, проте креативні тенденції у педагогічному процесі вищів впевнено пробивають собі дорогу, конкуруючи з репродуктивними підходами. На думку І. Дичківської, динаміка сучасного розвитку цивілізації, прогнозування його перспектив дають підставу для висновку про те, що освітня система, навчальний заклад, педагогічний колектив, педагоги, які ігноруватимуть у своїй діяльності інноваційний чинник, не лише відставатимуть від суспільних процесів, тенденцій, а й спричинятимуть формування особистості, покоління, заздалегідь запрограмованих на аутсайдерські інтелектуальні, духовні, соціальні позиції. Педагог із зашкарубленими знаннями, байдужий до пізнання й використання у своїй діяльності нового формуватиме подібні комплекси у своїх вихованців, з яких мало хто може стати успішною особистістю [1, с. 13].

Основні результати наукового дослідження. З точки зору інноваційної педагогіки, в процесі навчання знання повинні стати органічною складовою особистості, її сутністю, основою і методологією її поведінки, діяльності самого життя.

Президент НАПН України В. Кремень цілком слушно вказує на те, що лише сформувавши особистість з інноваційним типом мислення, культури, з готовністю до інноваційного типу діяльності, ми зможемо