

ЖАРКОВА В. Б.

## «ДИТЯ І ЧАРИ» МОРИСА РАВЕЛЯ НА СУЧАСНІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ

Опера М. Равеля «Дитя і чари» – останній масштабний театральний твір композитора – перебуває в зоні постійної уваги дослідників<sup>1</sup>. Проте успішна виконавська доля твору лише підсилює актуальність звернення до нього музикознавців. Особливо своєчасним видається аналіз сучасних сценічних версій опери французького майстра. Порівняння двох полярних виконавських рішень опери «Дитя і чари» М. Равеля, яке дасть змогу висвітлити приховані шари сенсу твору, і визначило мету статті.

Робота режисера над сценічним утіленням обраного твору розпочинається з усвідомлення його імені. Зазначимо, що коли в назві наявний сполучник «і», він відкриває для режисера-постановника три перспективи сценічного втілення: з акцентом на першому семантичному компоненті назви (до «і»), на другому (після «і»), або на виявленні їхнього зв'язку. Очевидно, сам автор завжди передбачає останній варіант, інакше, навіщо б він вживав *еднальний* сполучник? Закономірно, що в опері «Орфей і Еврідіка» античний міф інтерпретується інакше, ніж в операх «Орфей» чи «Еврідіка».

Саме таку назву, яка містить *потенціал об'єднання двох семантичних сфер*, надає своєму улюбленому твору Моріс Равель. Зауважимо: коли відома паризька актриса і письменниця Габріель Колетт запропонувала М. Равелю написати музику балету-феєрії за її лібрето, твір мав іншу назву – «Дивертисмент для моєї доньки». Отже, в остаточному *імені* опери – «Дитя і чари» – цілком виявлено авторську волю і висвітлено надзвичайно важливий для композитора вектор спрямування творчих інтенцій до єднання двох феноменів, визначених у назві.

Незвичний для оперного жанру сюжет і «дитяча» тематика провокують формування уявлення про те, що М. Равель вирішив трохи погратися з публікою, і після «справжніх» серйозних театральних творів (як «Дафніс і Хлоя») запропонувати їй розважальну історію про неслухняного хлопчика. Проте вже сучасники композитора відчували в опері глибокий особистісний підтекст, який посиляє не лише до подій дитинства М. Равеля, а й до всього його життя. Седжі Озава, який диригував оперою в Гранд-опера (травень 1979 р.), влучно сказав: «Треба знати всього Равеля, щоб зрозуміти “Дитя і чари”, не знати “Дитя” – означає не знати Равеля»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.; Єфіменко А. Г. Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель та Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери / Єфіменко А. Г. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2012. – № 3 (16). – 2012. – С. 84–89; Jankelevitch V. Ravel / V. Jankelevitch. – Paris : Seuil, 1995. – 220 p.; Le Nain / L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky / Ravel. – Publication de l'Opera national de Paris, 2013. – 128 p.; Marnat M. Maurice Ravel / M. Marnat. – Paris : Fayard, 1995. – 828 p.; Orenstein A. Maurice Ravel. Man and musician / A. Orenstein. – New York and London : Columbia University Press, 1975. – 291 p.; Schillmöller M. L'enfance retrouvé à volonté. Etude esthétique et analytique de L'Enfant et les Sortilèges de M. Ravel / M. Schillmöller. – Paris, 1995. – 87 p.; Schillmöller M. Maurice Ravels Schlüsselwerk L'Enfant et les Sortilèges: eine ästhetisch-analytische Studie / M. Schillmöller. – Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1999. – 267 s.

<sup>2</sup> Le Nain / L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky / Ravel. – Publication de l'Opera national de Paris, 2013. – P. 73.

І справді, опера «Дитя і чари» займає особливе місце у творчості композитора. Уже тривалий період роботи над створенням опери (1918–1925) є винятковим фактом у біографії М. Равеля, який завжди працював швидко. Митець сам усвідомлював унікальність цього творчого проекту, зокрема він говорив в інтерв'ю газеті “The Star”: «Я думаю про ліричну фантазію, яка буде далека від традиційної умовної опери і яку я сподіваюся створити як *твір з мого життя*»<sup>1</sup>.

Симптоматично, що М. Равель, який зазвичай присвячував свої твори друзям, цього разу не вказав символічного адресата. Опера не має присвяти. Композитор писав цю оперу *про себе і для себе*. Отримавши від Г. Колетт дозвіл на будь-які зміни лібрето, він перетворив його на інтимне послання, одягнене в ефектну театральну-сценічну форму. Остаточний варіант лібрето репрезентував фактично авторський текст і містив численні алюзії до основних подій життя композитора. Проте лише М. Равель міг так майстерно «укласти» щирість визнань у яскраву оболонку блискучого шоу, яке своєю безтурботністю містифікує слухача. «Партитура опери “Дитя і чари», – говорив композитор, – це дуже глибокий меланж стилів усіх епох – від Баха до... Равеля! Вона перебуває між оперою та американською оперетою, яка переривається, ніби випадково, музикою джаз-бенда. Перша й остання сцени опери, якщо не зважати на деталі, є поєднанням античного хору і мюзик-холу»<sup>2</sup>.

Турботою про «театральність» такого шоу визначено зухвалі музичні рішення М. Равеля. Справді, уся історія європейського театру і життя композитора «просвічують» крізь структуру опери, позначеної як *«лірична фантазія»*. Якою ж мала бути *сценічна версія* цього незвичайного твору, у якому поєдналися відомі театральні традиції та вкрай суб'єктивні авторські думки і спогади?

Прем'єра опери «Дитя і чари» відбулася в Опері Монте-Карло 21 березня 1925 року під орудою Віктора де Сабата, диригента, за словами М. Равеля, «кращого за якого у своєму житті він не зустрічав»<sup>3</sup>. Режисер спектаклю – Рауль Гансбург, хореограф – молодий Жорж Баланчин. Спектакль мав приголомшуючий успіх. Задоволений прем'єрою був і сам автор, який говорив: «Щоб поставити “Дитя і чари” потрібен театр Монте-Карло і такий режисер, як Гансбург, тому що наш твір вимагає екстраординарної постановки»<sup>4</sup>.

Подальша сценічна доля твору підтвердила правомірність слів М. Равеля. Дивакуватий сюжет опери про неслухняну дитину, унікальне *поєднання* зовнішнього блиску дії і душевної глибини особистих зізнань композитора справді вимагають «екстраординарних» зусиль постановників. Зупинимося на двох, протилежних сучасних сценічних версіях опери М. Равеля. Спочатку розглянемо постановку, яку можна побачити сьогодні в **театрі Гранд-Опера в Парижі**.

Зазначимо, що сценічне життя «Дитя і чари» у Гранд-Опера має чотири етапи. Воно розпочинається прем'єрою 17 травня 1939 року (диригент Філіп Гобер, режисер Жак Руше, костюми Поля Колена, хореографія Сержа Лифаря). У березні 1960 року було здійснено нову постановку під орудою Манюеля Розенталя (режисер – Мішель Крошо). У травні 1979 року оперою диригував Седжі Озава (режисер Жорж Лавеллі). Нарешті, 1998 року четверту сценічну версію цієї опери запропонували Рішар Жонес

---

<sup>1</sup> Un célèbre compositeur français à Londres // Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – P. 347–348.

<sup>2</sup> Jankelevitch V. Ravel / V. Jankelevitch. – Paris : Seuil, 1995. – P. 79.

<sup>3</sup> Marnat M. Maurice Ravel / M. Marnat. – Paris : Fayard, 1995. – P. 563.

<sup>4</sup> Avant-Première // Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – P. 348–350.

й Антоні МакДональд, диригент – Джеймс Конлон. У цій постановці спектакль поновлюється і донині, усього відбулося близько 20 вистав.

Режисери цієї постановки ніби концентрують увагу на першій частині назви опери – «дитя». Вони інтерпретують текст твору як історію про маленького хлопчика, що виявився *героєм авантюрної подорожі у світ речей, які раптово стали живими*. Показово, що у великий за обсягом буклет, підготовлений для глядача, включено фрагмент книги Льюїса Керролла «Аліса в Країні чудес»<sup>1</sup>. Як і Аліса, герої опери М. Равеля не перестає дивуватися з усього, що відбувається. *Відкриття неймовірного, зачарування дивовижним* стає стрижнем спектаклю. Навіть поведінка Дитяти на сцені підкреслює його зацікавленість і здивування перед раптовою трансформацією традиційного мовчазного світу на *світ танцюючий і співаючий*: Дитя хоче до всього доторкнутися, погратися з живими предметами, включитися в їх танець.

Фантастично красиві костюми (особливо костюми Вогню та Попелу), винахідливість режисерів і художників знаходять живий відгук у глядачів – як у сцені із Задачником з арифметики, який докоряє хлопчиків за неправильні підрахунки. Коли завіса відкриває слухачам три десятки маленьких охайних хлопчиків в однакових синіх костюмчиках, які старанно пишуть задачки за партами (чого зовсім не передбачав композитор!), у залі настає радісне пошвавлення. Безумовно, участь дітей у «дитячій» опері – крок, «приречений на успіх», хоча за задумом М. Равеля, ця сцена – скоріше страшна і лякаюча, адже Дитя залишається наодинці з непокірним і незрозумілим йому світом цифр.

Особливо радісне натхнення у публіки викликають характерні для сучасних постановок Гранд-Опера еротичні алюзії, причому в тих сценах, у яких композитор їх не передбачав. Так, відомий дует Кота і Кішки «Мяоу», як *справжній котячий концерт*, написаний М. Равелем, який обоженював котів, доповнюється в паризькій постановці вельми недвозначним візуальним рядом відвертих обіймів напівроздягненої «Кішки» з Монмартру з міцним напіводягненим парубком (Котом). Наростання експресії звучання «мяоу» в музиці посилюється відвертими рухами виконавців. Дует завершується вже за сценою, звідки в руки Дитяти, яке зомліло, летить знятий і відкинутий одяг.

Винахідливість постановників, імовірно, вписується в багаторівневі можливості твору-феєрії М. Равеля, проте істотно змінює його художньо-естетичні настанови. Особливо гостро відчувається відсутність трьох ключових для опери смислових сфер.

1. У паризькій версії немає ліричної кульмінації. В опері М. Равеля – це сцена з Принцесою. Образ Принцеси є своєрідною «кристалізацією» ідилічних мрій головного героя. Принцеса, як крихке віддзеркалення його «я», балансує на межі матеріального та ілюзорного. Музика цієї сцени містить багато алюзій до творів попередників М. Равеля, виявляючи мрії композитора. Це найбільш екстатична, натхненна і зашифрована сцена опери. Діалог головного героя з казковою Принцесою вже не розгортається в руслі зворушливо-комічного «оживання» зіпсованих речей, як у попередніх сценах, а спрямовує дію у сферу особистісних переживань самого М. Равеля. Тому Дитя в цій сцені, мабуть, єдиний раз в опері, отримує «дорослу» характеристику. «Я та, яку ти кликав у своєму сні минулої ночі. Та, чия історія почалася вчора. Ти мене шукав у серці троянди і в ароматі білого бузку. Ти мене шукав, мій маленький лицар. І я була з цієї миті твоєю першою коханою!» – співає казкова Принцеса «з очима кольору часу».

<sup>1</sup> Le Nain / L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky / Ravel. – Publication de l'Opéra national de Paris, 2013. – P. 65.

Глибокий сенс цих слів, адресованих ніби самому автору опери, підкреслюється зверненням («мій маленький лицар»), яке в цьому контексті «недитячих» спогадів сприймається буквально і співвідноситься з тендітною і мініатюрною статуєю самого композитора. Весь подальший текст цієї сцени дуже витончено апелює до подій у житті митця, особливо важливих для нього. «Кольором часу» забарвлюється та, що втілює духовне життя самого композитора, яке з'являється перед слухачем у цій сцені в унікальній художній структурі.

Питання головного героя, які залишаються без відповіді, «вихоплюють» із довгого ланцюга художніх вражень минулого ті, що залишилися незабутніми. Так, схвилюваний діалог Дитяти і Принцеси, які розмовляють мовою спогадів, зрозумілих, здавалося б, лише їм самим, викликає асоціації з близьким М. Равелю символістським театром на межі XIX–XX ст. – театром Моріса Метерлінка (Дитя безпосередньо запитує Принцесу: «Скажи мені. Де є те дерево, на якому співала Синя птиця?»), а також із театром Клода Дебюссі та його оперою «Пеллеас і Мелізанда».

Погляд композитора в минуле, у свої мрії і незабутні сни висвітлює ще один важливий художній універсум – театр Ріхарда Вагнера. Юнацьке захоплення М. Равеля операми кумира європейської публіки кінця XIX століття виразно простежується в кульмінаційних моментах сцени. Зона першого кульмінаційного напруження (ц. 68–70) визначається екстатичним закликком головного героя: «Де твій лицар? Принц у шоломі кольору зорі? Ах, якби він прийшов. Зі своїм мечем. Якби я мав меч! Меч!». Друга, й головна кульмінація сцени – викрадання Принцеси (ц. 71 до *Тетро I*) – побудована на її відчайдушному крику: «Допоможіть! Допоможіть! Сон і Ніч хочуть мене забрати! На допомогу!»<sup>1</sup>.

Занурення у світ вигадки і нічних фантазій звільняє творчий дух митця. Тому прозорі алюзії до відомих творів К. Дебюссі та Р. Вагнера в цій сцені доповнюються відсиланнями до музики улюбленого композитором Дж. Пуччіні. Пластична, натхненна мелодія в партії Дитяти у першій кульмінаційній зоні (ц. 68), її особливе емоційне напруження, а також характерний прийом дублювання мелодії скрипками й альтами викликають у пам'яті експресивні кульмінації в операх Дж. Пуччіні. Водночас, насичена, барвиста повнозвучна оркестрова фактура нагадує ліричні сцени балету «Дафніс і Хлоя» самого М. Равеля, розширюючи поле музичних асоціацій, пов'язаних з образами Любові, Мрії і Прекрасного.

Проте у паризькій постановці ця сцена сприймається майже як комічна. За сюжетом, Принцеса оплакує розірвану книжку і неможливе благополучне закінчення історії («Хто мене врятує?»). Постановники вдаються до несподіваного вирішення: вони «розривають» саму Принцесу, як книжку, на дві частини (верхню і нижню) так, щоб білосніжна пишна спідниця танцювала окремо (на тлі завіси верхню темну частину фігури не можна бачити), а білий корсет і голова виконавиці ролі Принцеси – окремо, коли не видно нижньої, темної частини. Постійним сміхом у залі, фактично, нівелюється ліричне наповнення цієї сцени, важливої для драматургії твору.

2. У цій постановці немає саду, надзвичайно важливого в автобіографічному просторі твору композитора, який ніжно опікувався своїм садом у Монфор л'Аморі і з великою любов'ю і знанням його секретів розписав у партитурі опери численні голоси (жаб, бабок, сов тощо). Наголосимо, що в першому варіанті тексту опери, здійсненого Г. Колетт, головний герой потрапив в оживлений ліс. М. Равель симптоматично змінив лібрето, щоб ввести *персоніфікований образ Саду і символічний мотив його радісного придбання*. «Ах! Яка радість тебе знайти, Сад!», – захоплено

<sup>1</sup> Зазначимо, що тричі повтореним вигуком «Мій меч!» стверджується *мі мажор*; цією тональністю «готується» головна кульмінація другої частини опери – монолог Білочки, про який ітиметься далі.

проспівує головний герой (тт. 3–1 перед ц. 3), і «відлунням» Чарівного саду з «Моєї матінки Гуски» насичено цю фразу.

Проте, якщо в «Моїй матінці Гусці» «Чарівний сад», як «кінцевий пункт» казкового маршруту, «розсував» художній простір циклу до майже чарівної безмежності, надаючи можливість кожному сприймати «чари» по-своєму, то в опері Сад стає втіленням сфери найбільш особистого. На перший погляд, сцена в нічному Саду, який являє собою раптово побачений і почутий головним героєм світ нічної природи, реалізує ідею створення барвистої, звукозображальної чарівної феєрії, яка включає великі танцювальні епізоди. Однак за блискучою зовнішньою характеристикою цієї масштабної і найбільш складно організованої сцени опери не мають втрачатися її глибинні смислові шари, пов'язані власне із символом Саду.

У постановці ж Гранд-Опера замість саду ми бачимо порожню сцену, яка, очевидно, за задумом постановників, репрезентує *простір епохи* композитора. Тут явно прочитуються алюзії до подій Першої світової війни (Дерева стоять шеренгами, як поранені солдати у формі; сестра милосердя їм перев'язує рани; костюми жаб нагадують хімічні костюми тощо). Отже, сценічні акценти зміщуються з інтимної сфери композитора (сад як утілення утаємничених переживань автора) у сферу загальних уявлень того часу.

3. У постановці немає смислової домінанти опери – клітки, у яку хлопчик для забави посадив Білочку. Власне, монолог Білочки «розчиняється» в загальному русі музичних подій і залишається майже непоміченим. Проте у цьому монологі сконцентровано основний музичний матеріал твору і його основну ідею.

Як відзначено в партитурі, сад наповнюють пари метеликів, бабок, комах, звіряток, він перетворюється «на ніжний і радісний рай тварин». Польотна тема Вальсу стає символом бажаної свободи, яка вабить. У цьому прекрасному світі, де всі знайшли свою «пару» (!), замкнена в клітці Білочка, звертаючись до Дитяти, озвучує ключові слова всього твору: «*Вільне небо, вільний вітер, мої вільні брати в точному вільному польоті.* Так поглянь же, що вони раніше відображали, мої прекрасні очі, сповнені сліз!»<sup>1</sup>.

У цій сцені у М. Равеля звучить справжній гімн закоханим парам, Свободі, щасливому і радісному погляду у світ. У цьому сяючому світі немає місця головному героєві: він не має пари, і світлий образ прекрасної Принцеси слабшає і блідне, як образ далекої, недосяжної мрії, яка, врешті-решт, зникає і більше не повертається.

Монолог Білочки у кульмінаційній зоні опери розкриває головні естетичні уподобання композитора. Недаремно М. Равель бажав побачити слова з монологу Білочки надрукованими у присвяченому до його 50-річчя ювілейному номері “*La Revue musicale*” (березень 1925 року). В аналізованій виставі монолог «розчиняється» в загальному русі подій, а ключове слово-символ «клітка» взагалі не отримує втілення на сцені.

Пояснення всіх режисерських рішень міститься у фіналі опери, коли, порушуючи авторські вказівки в партитурі, з'являється *Мама*. Підкреслимо, що в опері М. Равеля в жодній зі сцен у головного героя немає прямого діалогу з Мамою. Незважаючи на те, що на початку, упродовж 28 тактів Мама представлена як реальний персонаж, ніде не порушується сумна автобіографічність опери, якою завершився вихід композитора з глибокої депресії після смерті мами 1917 року. Усі моменти звернення Дитяти до Мама композитор створює суто музичними засобами. Незрима

<sup>1</sup> Підкреслимо, що у момент найвищого кульмінаційного піднесення (цц. 133–134) востаннє в опері проходять фігурації лейттеми Принцеси у фортепіано, а тема Вальсу, як основа вокального монологу Білочки, набуває грандіозного розвитку (вокальну партію Білочки дублюють інструменти всіх оркестрових груп).

присутність Мама у творі відчувається лише завдяки ніжним «відлунням» її лейттеми і постійним поверненням її лейттембрової характеристики. І над усім у цій фантазмагорії подій простягається образ Мама (немов Чарівний Сад подарував те, що вже неможливе в реальності).

У постановці Гранд-Опера, доки співає хор, перед глядачем розгортається приємна мізансцена: дитя сідає за уроки (за фортепіано), мама наливає йому чай і обіймає його. Таким чином, ідею паризької постановки можна сформулювати досить чітко: «*Дитя попустивало і стало слухняним*». Опера присвячена *Дитяті*, яке зустрічається з чарами оточуючого світу.

Варто звернутися до постановки, яка, на протипагу паризькій версії опери, видається ідеальним сценічним утіленням багаторівневого музичного тексту М. Равеля: це спектакль **Нідерландського Данс-театру** (1986), режисер і хореограф Джірі Кіліан. Імовірно, сам композитор, якби побачив цей спектакль, визнав його «екстраординарні» характеристики, які дають змогу проявити глибинні смислові шари його твору.

Оригінальність режисерського вирішення проступає в бажанні представити ліричну фантазію М. Равеля як *балет*, а музичний план дати в аудіозапису. Цим опера вписується в історію французького музичного театру, нерозривно пов'язаного з *виразністю жесту*, а також дає змогу залучити ще один ємний смисловий ряд, за допомогою якого розшифровується те, що приховане за словами і проступає лише в музиці. Тонко відтворюючи особливу пластику музичної мови М. Равеля, виконавці відкривають шлях у далекий від історичних реалій світ тендітної краси, світлих дитячих спогадів, сокровених надій і безмірної самоти; коли все, що відбувається на сцені, змушує героя гірко зітхнути: «Вони всі люблять один одного. Вони щасливі. А я один».

У постановці Нідерландського Данс-театру рельєфно проявлені всі три смислові зони опери М. Равеля.

1. Прониклива лірична сцена з Принцесою, у яку, щоб підкреслити «доросле», зовсім не дитяче рішення головного героя врятувати Принцесу, включений третій персонаж – Злий Чаклун. Готовність Дитяти битися з ним («Де мій меч?»), але неможливість змінити хід подій, зникнення Принцеси і милування залишеною тувелькою додають історії про неслухняного хлопчика відтінок жалю за Мрією, яка невблаганно вислизає.

2. Сад прекрасний і таємничий відтворений у тому, як витончено постановник передає захоплення композитора красою нічної природи завдяки рухам і чудовим костюмам усіх мешканців нічного простору.

3. Фінальна кульмінаційна сцена вся організована довкола величезної клітки. Режисер вдається до недвозначних натяків на природу заборон і обмежень у світі композитора: в один із моментів величезна лялька, одягнена як Мама на початку спектаклю (ніби її гіперболізована копія), накриває клітку своєю спідницею. Так виявляється стрижень цієї постановки.

Режисер почув у музиці М. Равеля *безмежну нереалізовану ніжність*, можливу після смерті мами композитора Марі Делюар лише в музиці<sup>1</sup>; відчув крихку красу дорогих серцю М. Равеля речей (чашок, чайників, фігурок на шпалерах). Він виявив захоплення композитора музичним різноманіттям навколишнього світу і при цьому зберіг особливий характер шоу, ефектного й ілюзорного водночас.

Підсумовуючи, варто сказати, що у спектаклі Нідерландського Данс-театру виявляється те, що перебуває за межами сказаного. Режисер-постановник представ-

---

<sup>1</sup> Симптоматично, що Джірі Кіліан присвятив спектакль своїй матері.

ляє нам не Дитя, і не чари світу, а шлях між ними, який наче «згорнутий» у назві твору у сполучник «і».

Очевидно, до таких художніх феноменів Мераб Мамардашвілі і застосовував поняття «зазору», коли наближення до сенсу твору відбувається не безпосередньо і «прямо», а шляхом «випадання в зазор», у простір «чистого сенсу», який не має зафіксованої структури<sup>1</sup>. Уся тендітна, «зламана» пластична лінія візуального ряду у спектаклі створює такий «зазор», спрямовуючи глядача-слухача у світ плинного, вилизаючого і нефіксованого у змісті цього дивного твору, який акумулював усе духовне життя автора.

Марсель Пруст, Поль Валері, Анрі Реньє... У колі цих великих сучасників, які відкривали небувалі можливості впливу на читача «витканих» із власного життя художніх структур, Моріс Равель є єдиним композитором, який рухався в тому ж напрямку. Підкреслимо, що йдеться не про музичне перетворення конкретної «автобіографічної» історії чи окремих життєвих фактів, а саме про «збирання» всього життя в достовірну художню структуру, реалізовану за допомогою музичної мови.

Лише зв'язавши всі ниточки свого минулого і сьогодення, можна зрозуміти, що є найістотнішим і важко пояснюваним для кожної людини – її бажання. На цю характерну особливість інтелектуального життя представників французької нації проникливо вказував М. Мамардашвілі, наголошуючи зокрема, що М. Пруст, услід за Р. Декартом, був одержимим «французькою манією розуміння бажань»<sup>2</sup>.

Ця «манія» не полишала і М. Равеля. Симптоматично, що опера розпочинається багато разів повторюваною фразою головного героя: «У мене є бажання...». Вона має щоразу інше продовження: прогулятися, з'їсти всі тістечка, потягнути кішку за хвіст тощо. Власне, йдучи за своїми бажаннями, головний герой і потрапляє у світ «чар». Можливо, справжні чари Театру і полягають у його здатності прояснити найпотаємніші бажання людини? Чари як можливість оживити й одухотворити речі, які зберігають відбиток Часу, переказати на свій лад традиційні ситуації і розпочати за власним бажанням гру з художніми стилями минулого... Чари як незбагненна сила дарувати людині себе-іншого, яким він з'являється на шляху у світ мрії, ілюзій, сенсу всього того, що він здатний кризь себе пропустити. У просторі таких чар і перебуває спектакль Нідерландського Данс-театру.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
2. Єфименко А. Г. Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель та Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери / Єфименко А. Г. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2012. – № 3 (16). – 2012. – С. 84–89.
3. Мамардашвили М. Картезианские размышления / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 2001. – 352 с.
4. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 547 с.
5. Avant-Première // Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – P. 348–350.

<sup>1</sup> Див.: Мамардашвили М. Картезианские размышления / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 2001. – 352 с.

<sup>2</sup> Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – С. 455.

6. Jankelevitch V. Ravel / V. Jankelevitch. – Paris : Seuil, 1995. – 220 p.
7. Le Nain / L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky / Ravel. – Publication de l'Opera national de Paris, 2013. – 128 p.
8. Marnat M. Maurice Ravel / M. Marnat. – Paris : Fayard, 1995. – 828 p.
9. Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – 626 p.
10. Orenstein A. Maurice Ravel. Man and musician / A. Orenstein. – New York and London : Columbia University Press, 1975. – 291 p.
11. Schillmöller M. L'enfance retrouvé à volonté. Etude esthétique et analytique de L'Enfant et les Sortilèges de M. Ravel / M. Schillmöller. – Paris, 1995. – 87 p.
12. Schillmöller M. Maurice Ravels Schlüsslwerk L'Enfant et les Sortilèges: eine ästhetisch-analytische Studie / M. Schillmöller. – Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1999. – 267 s.
13. Stuckenschmidt H. H. Ravel: variations sur l'homme et l'oeuvre / H. H. Stuckenschmidt. – Paris : J. C. Lattès, 1981. – 273 p.
14. Un célèbre compositeur français à Londres // Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – P. 347–348.

**Жаркова В. Б. «Дитя і чари» Моріса Равеля на сучасній оперній сцені.** Розширено межі інтерпретаційного поля опери М. Равеля «Дитя і чари» і виявлено приховані шари її змісту в сучасних театральних постановках. Опера М. Равеля постає як відвертий і водночас зашифрований щоденник особистого і творчого життя композитора, у якому крізь мозаїку стилів проступають різні шари європейської культури, поєднуються «об'єктивні» традиції та суб'єктивні спогади автора. Проаналізовано дві постановки опери з полярними художніми концепціями: театру Гранд-Опера (Париж) та Нідерландського Данс-театру.

**Ключові слова:** опера «Дитя і чари» М. Равеля, лірична фантазія, режисер, інтерпретація.

**Жаркова В. Б. «Дитя и волшебство» Мориса Равеля на современной оперной сцене.** Расширены границы интерпретационного поля оперы М. Равеля «Дитя и волшебство» и обнаружены скрытые пласты её содержания в современных театральных постановках. Опера М. Равеля представляется как откровенный и в то же время зашифрованный дневник личной и творческой жизни композитора, в котором сквозь мозаику стилей проступают разные пласты европейской культуры, встречаются «объективные» традиции и субъективные воспоминания автора. Проанализированы две постановки оперы с полярными художественными концепциями: постановка театра Гранд-опера (Париж) и Нидерландского Данс-театра.

**Ключевые слова:** опера «Дитя и волшебство» М. Равеля, лирическая фантазия, режиссёр, интерпретация.

**Zharkova V. B. “Child and Magic” of Maurice Ravel on the Modern Opera Stage.** The purpose of the article is conditioned by author's inspiration to extend the scopes of the interpretation field of M. Ravel's opera “Child and magic” and to find out the hidden layers of its maintenance in modern theatrical performances. M. Ravel's opera is a frank and at the same time cipher diary of composer's personal and creative life in which the different layers of the European culture appear through the mosaic of styles, where “objective” traditions and subjective flashbacks of author are combined. In a center the attention is paid to main opposite artistic conceptions: raising theater of Grande-Opera (Paris) and Netherlands Dance theater.

**Key words:** opera “Child and magic” of M. Ravel, lyrical fantasy, producer, interpretation.