

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ТАНЦЮВАЛЬНИХ СЦЕН

В ОПЕРНІЙ ВИСТАВІ

Розглянуто особливості інтерпретації танцювальних сцен в оперній виставі сьогодення залежно від їх функціонального призначення. З'ясовано специфічні ознаки різновидів танцю: народного, характерного, бального, класичного, модерн; способи їх застосування відповідно до виконання драматургічних завдань в опері. Окреслено відмінності інтерпретації балетних актів/картин/сцен та танцювальних номерів у музично-театральних спектаклях. Виявлено еволюційні видозміни дивертисментного танцю: від створення певної атмосфери заходу до важливого компоненту – тла розв'язання вузлових подій. Обґрунтовано контент дієвого танцю як рушійної сили у вирішенні конфлікту. Схарактеризовано різновекторні пошуки пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен в опері. Визначено відмінності сполучення хореографічної складової з іншими компонентами поліжанрових формоутворень. Встановлено провідні методи у жанрі опери-балету: «схрещення» вокальних і танцювальних партій; сполучення вокальної партії одного персонажа з танцювальною другого; контрастного протиставлення світосприйняття (вокал – духовні засади, танець – тілесні). Описано створення хореографічного еквіваленту паралельно з вокально-інструментальним розвитком драматургії у жанрі танцюопери: в європейській традиції танцюопери образ персонажа створюють співак (душа) і танцюрист (тіло); в американській – один виконавець в одночасному співі й танці; у жанрі мультимедійної опери танець у синтезі з музикою, співом, акробатикою, цирковими елементами синхронізується з комп'ютерною анімацією та спецефектами, поєднуючи в собі реальне і віртуальне. Окреслено перспективи подальших наукових розвідок синтезувань танцю з новітніми технологіями, його синкретизмом із іншими видами мистецтва.

***Ключові слова:** різновиди танцю в опері; функціонал танцю в опері; візуалізація інструментальних сцен; опера-балет; танцюопера; мультимедійна опера.*

Постановка проблеми... Сучасна доба інформаційних і цифрових технологій значно розширила доступ потенційного глядача до нових, неординарних, оригінальних вирішень музично-театральних творів, реалізованих у різних країнах світу. Широка обізнаність суспільства у сфері останніх досягнень музичного театру, підвищення вимог і запитів до створення

інноваційного художнього продукту спонукає постановників до різновекторних пошуків і експериментів у синтезуванні різних форм і засобів, продукуючи несподівані поєднання різних видів мистецтва, спорту, цирку, технологій у типових і нетипових локаціях їх утілення.

Одним із важливих компонентів створення інноваційних музично-театральних вистав постає танець, чії потенційні можливості у сполученні з технологіями та різноманітними засобами виразності значно зростають і розширюються в контексті вирішення драматургічних завдань. Застосування танцю як способу створення атмосфери заходу, тла сценічної дії; її рушійної сили; методу візуалізації інструментальних сцен; невід'ємного компоненту поліжанрових формоутворень свідчать про його різнопланові функціональні можливості в реалізації сучасних проєктів. Необхідність з'ясування характерних особливостей застосування танцю у вищезазначених ситуаціях, специфічність підходів до його інтерпретації спонукають проведення наукових розвідок окресленого концепту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Основні методологічні підходи до трактування танцювальних сцен дивертисментного та дієвого характеру в автентичному і модерновому вирішенні оперних вистав розглянуті у попередніх публікаціях автора статті (Касьянова, 2011; 2021). В означеному дослідженні вирішується проблема синтезування вокальної і хореографічної складових у поліжанрових сценах відповідно до їх функціонального призначення в опері. Необхідність візуалізації інструментальних сцен у сучасних утіленнях оперних вистав окреслена у наукових розвідках О. Корчової (2020) та В. Лукашева (2015). Автор статті розвиває цю тенденцію, пропонуючи інтегровані підходи до їх пластично-хореографічного наповнення на тлі сучасного вирішення сценічного простору. Специфіка поліжанрових формоутворень досліджувалася: в опері-балеті В. Жарковою (2012), Г. Полянською (2010), М. Черкашиною-Губаренко (2015); у танцопері — Г. Веселовською (2010), А. Костенніковим (2012), О. Чепаловим (2007); у мультимедійних операх — співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук

та Ю. Чубуковою (2019). Спираючись на них, автор статті визначає перспективні жанрово-стилістичні поєднання, що тяжіють до синкретизму засобів виразності. Опрацювання різновекторного наукового доробку сприяло створенню цілісної картини сучасних модифікацій танцювальних сцен у оперних виставах залежно від їх функціонального призначення.

Мета дослідження — виявити специфічні підходи до інтерпретації танцювальних сцен в оперних виставах сьогодення відповідно до їх драматургічного контенту.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути особливості застосування різновидів танцю в оперних виставах сьогодення, їх прояви у різних драматургічних ситуаціях;
- 2) з'ясувати функціональне призначення дивертисментних танців у оперних творах з виявленням сучасних прийомів їх інтерпретацій;
- 3) проаналізувати підходи до трактування танцю як дієвого компоненту музичної драматургії твору;
- 4) окреслити способи візуалізації інструментальних сцен в оперних виставах;
- 5) визначити специфіку хореографічного концепту сучасних поліжанрових формоутворень: опери-балету, танцопери, мультимедійної опери.

Виклад основного матеріалу дослідження... У сценічному вирішенні оперних вистав сьогодення вагоме місце посідає танець, в якому прийомами створення художнього образу є рухи і положення людського тіла. В історичному розвитку танцю склалися його основні різновиди: народний, характерний, бальний, класичний, модерн, які виконують певні функції у розвитку музичної драматургії оперного твору.

Народний танець через специфіку стилю і манери виконання виявляє особливості ментальності, культурних традицій певного етносу, характерні національні ознаки персонажа. Для європейського народного танцю більш притаманні рухи ніг, а руки і корпус ніби акомпанують їм. Яскравим колоритом відрізняються танці в операх М. Лисенка «Утоплена», «Тарас Бульба», «Енеїда»

тощо, в яких утілено сцени народних гулянь, обрядів, традиції українського козацтва, колективний образ народу. Дансатною насиченістю просякнуті образи персонажів та їх дії в опері Ж. Бізе «Кармен», вирішені в танцювальних стилях циганських танців, сегідилї, тарантели, болеро, хабанери та інших. На відміну від європейського, східному танцю більш притаманні рухи рук і корпусу, які виконуються на обмеженому місці без активного просування у просторі. До таких зразків належать: «Танець семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея», який, за задумом композитора, виконується майже на одному місці, ніби на молитовному килимі; танець-зваблення Даліли з опери Ш. К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»; танці персіянок з опери М. Мусоргського «Хованщина» та інші.

Характерний танець в опері визначає елементи жанрового, побутового образу, специфіку професії, імітує рухи рослин, поведки тварин і птахів, ілюструє дії казково-фантастичних сутностей, виявляє особистісні риси персонажів. Проявами характерних зразків в операх, що відповідають окресленим ознакам, вважаються: танець фурій та пластичні сцени Елізіуму з «Орфея і Евридїки» К.В. Глюка; танці відьом і матросів з «Дідони і Енея» Г. Перселла; священний танець із «Аїди» Дж. Верді; «Танець годинників» із «Джоконди» А. Понк'єллі; танці Чайника і Чашки, Кушетки і Крісла з опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля. Особливої уваги потребує інтерпретація і вирішення характерних танців у створенні образів Русалок в опері «Утоплена» М. Лисенка, в опері-балеті «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (завершення та музична редакція М. Скорика); фантастичних персонажів, які уособлюють світлі та зловісні сили природи, в опері «Лісова пісня» В. Кирейка; містично-потойбічних сутностей в опері-балеті «Вій» В. Губаренка.

Бальний танець у контексті певних історичних епох відтворює атмосферу дотичного середовища, масові форми розваг і дозвілля, що відповідають способу життя і побуту певної соціальної групи. Сцени ларінського і гремінського балу в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» є своєрідним пластичним маркером способу існування провінційного та великосвітського

суспільства, що відтіняють метаморфози в житті головної героїні. Сцени балу з опер «Русалка» А. Дворжака, «Галька» С. Манюшка, «Бал-маскарад» Дж. Верді є своєрідним святковим фоном, на якому відбуваються контрастні драматичні чи трагічні події у житті провідних персонажів.

Класичний танець в опері розкриває у художньо-узагальненій формі духовний світ людини, його думки, емоції, почуття, що обґрунтовують логіку його вчинків. Проявами класичних зразків можна вважати хореографічну візуалізацію: сцени страждань головного героя за загиблою коханою в ліричній трагедії «Атіс» Ж. Б. Люллі з ознаками перших кроків мистецтва балету (Королівська опера Версалю); інтерлюдій в моноопері «Листи кохання» В. Губаренка (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка); Душі Мавки в опері «Лісова пісня» В. Кирейка (Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського).

Танець модерн в опері як альтернатива класичним формам інтерпретує художній образ персонажа — нашого сучасника або історичної особи, перенесеної в реалії сьогодення, у рухах, наближених до природної пластики людини в її різних емоційних проявах. Яскравими прикладами модернових зразків вважаються музично-пластичні характеристики персонажів у «джазовій опері» (за визначенням композитора) «Джонні наг्राє» Е. Кшенека, вирішені у танцювальних ритмах блюзу, шиммі, чарльстону. У стилістиці танго окреслені образи персонажів «Тригрошової опери» К. Вейля; опер «Персефона» І. Стравінського, «Життя з ідіотом» та «Історія доктора Йоганна Фауста» А. Шнітке. У постмодерновій стилістиці вирішені пластично-хореографічні сцени в танцоперах: Т. Браун за «Орфеєм» К. Монтеверді, П. Бауш за «Орфеєм і Евридікою» К.В. Глюка; в опері-балеті «Купало» за другою дією «Коли цвіте папороть» Є. Станковича в постановці А. Рубіної.

Пластично-хореографічна складова опери втілюється у двох різновидах: балетних актах/картинах/сценах або танцювальних номерах. Перші з них мають певну музично-драматургічну самостійність і можуть виконуватися окремо від оперної вистави. Другі — танцювальні номери — невід’ємні від оперної дії і є

безпосередніми продовжувачами сценічних подій або тлом для розгортання драматичних колізій сюжету. Прикладами балетних актів є «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст» Ш. Гуно; «Танець годинників» з опери «Джоконда» А. Понк'єллі, «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна та інші, які можуть демонструватися разом під загальною назвою «Вечір одноактної опери-балету», в нетипових локаціях або з обмеженим складом виконавців. Прикладами танцювальних номерів, невід'ємних від оперної дії, можуть служити сцени балу з опер «Русалка» А. Дворжака та «Галька» С. Манюшка, на тлі яких відбуваються драматичні події з головними героїнями — зрада їх коханих, що призвела до доленосних змін у житті персонажів.

Основними хореографічними формами, які вирішують різні завдання та мають специфічні прийоми інтерпретацій, є дивертисментний, дієвий танець, пластично-хореографічна візуалізація інструментальних сцен і танець у поліжанрових формоутвореннях.

Одним із перших, що був сформований під час започаткування оперного жанру, став дивертисментний танець, але у XVII столітті він являв собою вставні номери переважно розважального характеру, близькі інтермедіям, не пов'язані зі сценічною дією та розвитком сюжету. Недарма тогочасні композитори, які писали оперні твори, часто-густо відмічали в партитурах місця, відведені для танців — «тут танцюють», надаючи постановникам можливість утілювати будь-які зразки на їх власний розсуд.

Оперна реформа К.В. Глюка у XVIII столітті прагнула перебороти номерну структуру твору, поєднуючи окремі епізоди, у тому числі й танець, єдиним драматичним розвитком. Більш того, у своїй опері «Орфей і Евридика» для повного злиття вокальної і пластичної складових у сцені Елізіуму композитор (за пропозицією реформатора балету Ж.Ж. Новерра) розмістив хор за лаштунками, а танцюристи ілюстрували зміст співу пантомімічними засобами.

У XIX столітті дивертисментний танець як засіб характеристики середовища, місця дії, створення певної атмосфери балу, дозвілля, розваг

трансформується у важливий драматургічний компонент оперної вистави. На його тлі починають вирішувати складні вокально-рольові завдання персонажів, використовуючи метод драматургії в контрастах. Прикладом може слугувати фінальна сцена з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, де під час святкових веселощів відбувається вбивство графа Річарда.

XX – початок XXI століття привнесли нові пошуки та експерименти у втіленні дивертисментних сцен в оперних виставах. Одним із перших експериментаторів, який запропонував метод «схрещення» опери і балету, повне злиття з танцюристами дій оперних співаків, став М. Фокін. На початку XX століття при втіленні опери «Орфей і Евридїка» К. В. Глюка в сцені Елізіуму солісти й хор пластично рухалися з балетом, а танцюристи підспівували їм. У такий спосіб постановник досяг художньої єдності та цілісності сцени, в якій складно було розрізнити танцюристів і співаків.

Нині органічне поєднання танцю і співу в дивертисментних сценах оперних вистав стало нормою в мистецькій практиці музичного театру. Про це свідчать: багаточисельні пластичні вирішення образу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе в жанрі танцю-пісні; одночасно танцюючий і співаючий хор в опері «Попелюшка» Дж. Россіні тощо. У дивертисментному танці можуть створюватися як індивідуальні — персоніфіковані (Кармен), так і колективні — уніфіковані (вельможі на балу) образи, які потребують різного стилістичного трактування. Водночас у «співучому» танці пластично-хореографічні прийоми підпорядковуються специфіці виконання вокальних партій та розкривають їх зміст у характерних рухах і позах.

Дієвий танець в опері зробив перші кроки на початку XX століття шляхом поєднання різних танцювальних систем із пластично-пантомімічними засобами виразності. На відміну від дивертисментного танцю він вважається важливою рушійною силою розвитку сценічної дії, вагомим виразним засобом розкриття сутності героїв опери з обґрунтуванням моральності їх вчинків. Багатоманітність його форм — від сольних до масових із можливістю їх сполучення для розкриття драматургії опери надають постановникам великі

можливості в експериментуванні. Його сюжетний характер вимагає поєднання хореографічних і пантомімічних прийомів виразності людського тіла для відображення внутрішнього стану героя через зовнішній прояв. Дієвий танець у опері сприяє розв'язанню проблемної ситуації, вирішенню конфлікту за допомогою контрастної стильової інтерпретації образів, їхнього лейтмотивного розвитку, динамічних відтінків, обумовлених характером рухів, амплітудою та швидкістю виконання.

Останнім часом спостерігається тенденція насичення дієвого танцю віртуозною та акробатичною технікою, парними та груповими підтримками, його синтезування з елементами циркового мистецтва, сценічного бою з «обігруванням» костюмів і реквізиту на тлі новітніх технологій: комп'ютерної графіки, світлової, лазерної партитури, складної машинерії для сцен-трансформерів, театральних піротехнічних та інших спецефектів. Друга, не менш перспективна тенденція – поєднання масового дієвого танцю з хоровими сценами задля психологічного поглиблення вузлових подій у драматургії опери. Така синкретичність та монументальність сценічної дії справляє неабияке враження на глядача. Дотичним прикладом вирішення масової хорової сцени у синтезі з балетною трупкою є сцена бою під Жовтими водами з другої редакції опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, вирішена через синкретичне поєднання дієвого танцю з елементами віртуозної, акробатичної техніки та сценічного бою на тлі відеопроєкції і спецефектів. І хоча сцені притаманний масовий характер, в окремих її епізодах артисти балету виконували індивідуальні прийоми бойових мистецтв, створюючи персоніфіковані образи. Натомість під час кульмінації та розв'язки сцени бою козаки утворювали єдиний непереможний колективний образ народу, якого не подолати ворогові. У такий спосіб дієвий танець у синтезі з різними засобами виразності вдало поєднує видовищну і драматургічну складові вистави, одночасно виконуючи пізнавальну, розважальну, виховну функції театральної установи, сприяючи формуванню світоглядних позицій глядача.

У ХХ столітті широкого розповсюдження отримала тенденція збільшення

обсягу інструментальних сцен в оперних творах. Поряд із увертюрами-вступами, антрактами до певних актів, що отримали поширення у другій половині XIX століття (опера «Кармен» Ж. Бізе та інші), у XX — «<...> спостерігається своєрідна експансія інструментальних форм, які стають новим і дуже дієвим засобом організації цілісного інтонаційного простору...» (Корчова, 2020, с.163). Збільшення інструментальної складової оперного твору у вигляді інтерлюдій між картинами або «німих» сцен у вузлових драматургічних фрагментах, де особливої експресії набуває суто оркестровий тематизм, потребує переосмислення ролі пластично-хореографічної візуалізації означених творів.

Прикладом такого прийому є виконаний «на увертюрі» до опери «Дідона і Еней» Г. Перселла підводний танець у гігантському акваріумі з підсвіткою, розташованому на великій сцені посеред лісу — берлінський *Waldbuhne* з амфітеатром на 12 тисяч осіб. За задумом постановниці С. Вальц, пара танцюристів, яка уособлювала античних закоханих, виконувала під водою романтичний танець із застосуванням деяких класичних рухів, ніби на пуантах. Природні лісові декорації, доповнені вечірньою зорею на небосхилі, зробили увертюру неймовірно казковою і видовищною.

Способом візуалізації інструментальних сцен стало пластично-хореографічне вирішення інтерлюдій в моноопері «Листи кохання» В. Губаренка (Лукашев, 2015). Чотири картини уособлювали листи-монологи героїні до коханого, передані йому через день, рік, одинадцять та двадцять років по тому, як вона пішла з життя, не витримавши розлуки. Ці листи змістовно зчеплювалися трьома симфонічними інтерлюдіями, в яких виражальними засобами класичного танцю у виконанні балетної пари поступово розгортався внутрішній драматичний конфлікт твору. Кожна інтерлюдія хореографічно візуалізувала певний етап стосунків героїв: спогади про щасливі миті кохання, їх поступове віддаляння і врешті-решт трагедію героїні, яка не змогла пережити розставання. Хореографічний контент інтерлюдії вдало гармоніював із симультанним сценографічним поділом

простору й розміщенням героїв у реальному (Луї) та ірреальному (Ніжність) світах, між якими — незрима стіна, що унеможлиблює поєднання закоханих.

Хореографічною візуалізацією кульмінаційного моменту в розвитку сценічних подій твору став танець Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса, який сприяв розв'язанню драматургічного конфлікту з непоправними трагічними наслідками (Касьянова, 2021). Доволі тривалий танець, що передує заключному монологу головної героїні, пластично-хореографічними засобами виразності розкриває історію Саломеї та Іоканаана від випадкової зустрічі і зацікавленості особою Пророка до пробудження перших паростків кохання, їх поступову трансформацію у пристрасть та бажання помститися за знехтувані почуття. Доповнення танцю відеопроєкцією, яка відображає в уяві Саломеї бажану любовну сцену з Пророком, психологічно поглиблює розв'язку. Заради жаги помсти за нездійснені мрії царівна вдається до неприхованого зваблення Ірода та отримує згоду на голову Іоканаана.

Своєрідністю підходів до вирішення танцювального контенту вирізняються поліжанрові формоутворення, які за хронологією сформувалися в наступному порядку: опера-балет — танцопера — мультимедійна опера. Розглянемо методологію інтерпретації танцю, виходячи зі специфіки означених формоутворень.

Як відомо, опера-балет презентує музично-сценічний жанр, у якому танцювальні епізоди посідають таке ж важливе місце, як і вокальні. Танці в опері-балеті можуть виконувати функції фону для супроводу вокальних партій або бути самостійними сценами в розвитку сценічної дії. Започаткований у Франції в другій половині XVII століття, жанр майже до кінця XVIII був популярним у багатьох країнах Європи до визначення балету як самостійного виду театрального мистецтва. Зацікавленість оперою-балетом послабилася, щоб спалахнути новою хвилею інтересу до нього впродовж XX століття в контексті модернових пошуків та експериментів.

Одним із перших, хто сприяв відродженню інтересу до цього жанру, був М. Фокін, який у 1911 році інтерпретував «Орфея і Евридіку» К.В. Глюка,

використовуючи метод «схрещення» вокальних і танцювальних партій для їх повного злиття. На думку тогочасних критиків, твір був інтерпретований у жанрі опери-балету, а означений метод є затребуваним і донині. Він отримав свій подальший розвиток і оригінальне вирішення в опері-балеті «Дитя і чари» М. Равеля (1925), в якому дансантизм вокальних партій окремих персонажів вимагала їх одночасного пластично-хореографічного вирішення. Вочевидь, це було наслідком популярності у ті часи мюзик-холу, який використовував у своїх програмах номери із синхронним виконанням пісні й танцю. «Ідея М. Равеля змусити танцювати такі дивні персонажі як Диван, Кушетка, Чашка, Блюдце, Годинник, Задачник з математики, не кажучи вже про бабок (рос. *стрекоз*) та інших живих істот, з одного боку, вписується в історію французького музичного театру, а з іншого — дає можливість висловити найпотаємніші думки, сховавшись за буфонадою, яка вражає очікування глядачів» (Жаркова, 2012, с.80). Персонажі опери-балету, співаючи, танцюють або пластично обігрують свої музичні характеристики. Так дуєт Кушетки і Крісла вирішується в жанрі старовинного менуету, що, в цілому, характерно для декоративної стилістики меблів. Дуєт бундючного англійського Чайника та тендітної китайської Чашки вирішений у жанрі фокстроту, який передбачає можливість сміливого поєднання двох різних стилів виконання, відповідних характеристиці персонажів. Вальс Бабки, шалений танець Вогню, Попелу, що одночасно зачаровує і загрожує, візуалізують вокально-інструментальний компонент твору у жанрі ліричної фантазії.

Жанрова стилістика опери-балету передбачає можливість застосування методу сполучення вокальної партії одного з героїв із танцювальною другого. Чи не вперше цей прийом був використаний у 1830 році в опері «Бог і Баядерка» Д. Обера, де мімічна партія героїні поєднувалася з вокальною головного героя. Крім цього, у творі був застосований метод контрастного протиставлення світосприйняття, де вокалу відводилися духовні засади, а танцю — тілесні. Пізніше ці методи отримали широке розповсюдження з подальшим розвитком жанру у ХХ столітті. Одним із зразків вдалого поєднання

обох методів стала опера-балет «Вій» В. Губаренка, в якому вокальна партія з уособленням «духовного начала» належала бурсаку-філософу Хомі Бруту, а танцювальна з домінуванням тілесно-зваблювальних засад — красуні-відьмі Панночці. Співбуття реального та фантастичного у творі М. Гоголя сприяло взаємодії двох типів умовності у музичній драматургії «Вія»: яскравості масових сцен з рельєфно окресленими характеристиками персонажів — у оперній складовій та вищому рівню узагальнень із символічною умовністю — в балетно-симфонічній (Черкашина-Губаренко, 2015). Симультанний поділ сцени у фінальному акті на два різні простори: реальний світ з домінуванням людського, вираженого вокалом, та ірреальний — містично-інфернальний, втілений у хореографічній формі, сприяли гармонійному поєднанню оперної та балетної складових у єдину художньо-цілісну виставу.

Пошуки та експерименти в царині пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен в опері, поступове збільшення танцювального контенту в опері-балеті призвели до появи в останній чверті ХХ століття нового поліжанрового формоутворення — танцопери (хореографічної опери, опери в танці), в європейській традиції якої пріоритетним став метод втілення персонажів у двох вимірах: вокальному — душа і хореографічному — тіло. Основоположницею нового жанру стала німецька хореографія П. Бауш, яка презентувала власну інтерпретацію «Орфея і Евридіки» К.В. Глюка. За задумом постановниці партії головних персонажів — Орфея, Евридіки та Амура виконувалися двома артистами. Оперні персонажі були «душами» балетних, взаємодіючи з танцюристами. Пізніше П. Бауш пластично інтерпретувала означеним методом «Тангейзера» Р. Вагнера та «Іфігенію в Тавриді» К.В. Глюка, які німецькі критики назвали «танцоперами» (Чепалов, 2007).

Наприкінці ХХ століття жанр отримав широке розповсюдження не тільки в Європі, а й в Америці, але американська традиція, започаткована хореографинею Т. Браун, відрізнялася від європейської синкретичністю виконання, коли партію персонажа виконував один артист, уособлюючи тіло і душу людини в одночасному співі і танці (танцопера «Орфей» К. Монтеверді).

У травні 2010 року в міланському театрі *La Scala* диригентом Д. Баренбоймом, режисером Г. Кассьє і хореографом С. Л. Шеркауї була здійснена постановка «Золота Рейна» Р. Вагнера в жанрі хореографічної опери. Характеризуючи її, А. Костенніков відмічав: «Поряд із персонажами партитури Р. Вагнера у цій версії використано балет, який паралельно з вокально-ансамблевим драматургічним розвитком створює хореографічний еквівалент» (2012, с.57). Мистецтвознавець вважав недоречним перетворення цієї опери в танцювальний аналог, бо така можливість не заявлена в партитурі, на відміну від паризької редакції «Тангейзера» з балетною сценою «Грот Венери». І хоча в розглянутих вище зразках танцопер композиторами не був передбачений хореографічний еквівалент вокальних партій, сьогодення диктує вимоги оновлення старовинного і класичного репертуару відповідно до запитів глядача доби інформаційного суспільства, що можна спостерігати у сучасних пошуках та експериментах.

Останнім часом до втілення оперних проєктів стали залучати новітні технології: світлотехніку; піротехніку; засоби звукового, візуального оформлення; генератори спецефектів; сценічно-модульні конструкції тощо. Їх органічний синтез із традиційними компонентами музично-театральної вистави створює мультимедійність. У мультимедійній опері події розгортаються на межі реального і віртуального, а жива сценічна дія ідеально синхронізується з комп'ютерною анімацією. До прикладу — дві опери, здійснені постановниками Х. Монтальво та Д. Ерв'є в стилі *MTV*. Це «Палладіни» Ж.Ф. Рамо і «Орфей» на збірну музику К. Монтеверді, К.В. Глюка і Ф. Гласа. У «Палладінах» постановникам вдалося органічно поєднати музику часів бароко, оперний спів, сучасний танець і відеоефекти. Живий танець (хіп-хоп, брейк, класичний балет, африканський) майстерно скомбінований з відеозображенням, що деколи глядачеві складно відрізнити віртуальну реальність від дійсної. Несподівані перевтілення людей у тварин і птахів, застосування новітніх спецефектів, характерних для *MTV*, часом перетворювали оперну виставу на яскравий калейдоскоп, що справляв на глядача емоційне враження, водночас

відволікаючи від перебігу подій.

«Орфея» постановників Х. Монтальво та Д. Ерв'є визначають як мультимедійну фантазмагорію або хореографічну п'єсу для дев'яти танцівників і семи співаків-музикантів. Герой твору — одноногий Орфей, який завдяки силі мистецтва переборює своє каліцтво, вправно танцюючи на милицях і навіть виконуючи акробатичні елементи. У виставі поєднані різноманітні жанри: своєрідний музичний колаж, спів, акробатика на ходулях, танець класичний, брейк, хіп-хоп. Танцівники майстерно взаємодіють із зображенням, створеним із використанням новітніх технологій. Жива сценічна дія, синхронізована з анімацією, поєднує віртуальну і дійсну реальність в яскраве видовище, спрямоване на позитивні емоції від можливостей адаптації людей із особливими потребами в сучасному суспільстві.

Висновки.

1. В оперних виставах сьогодення застосовуються різновиди танцю, які виконують наступні функції: народний — виявляє національні ознаки персонажа; характерний — визначає елементи жанрового, побутового образу, імітує рухи тварин і птахів, ілюструє дії казково-фантастичних сутностей; бальний — відтворює атмосферу розваг і дозвілля; класичний — розкриває духовний світ людини, його думки, емоції, почуття; модерн — інтерпретує образ нашого сучасника або історичної особи, перенесеної в сьогодення. Пластично-хореографічна складова опери втілюється в балетних актах/картинах/сценах із певною музично-драматичною самостійністю і в танцювальних номерах, невід'ємних від оперної дії, що і потребує різних підходів.

2. Дивертисментний танець в оперній виставі еволюціонував від засобу характеристики середовища, місця дії, створення певної атмосфери заходу до важливого компоненту драматургії, на тлі якого відбуваються вузлові події.

3. Дієвий танець в оперній виставі, на відміну від дивертисментного, є рушійною силою розвитку сценічної дії, сприяє розв'язанню проблемної ситуації, вирішенню конфлікту.

4. Хореографічна візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі вимагає багатовекторних пошуків у синтезі видів мистецтва з новітніми технологіями.

5. Сучасні поліжанрові формоутворення потребують специфічних підходів до вирішення їх хореографічного концепту. У жанрі опери-балету провідними виявилися методи: «схрещення» вокальних і танцювальних партій; сполучення вокальної партії одного персонажа з танцювальною другого; контрастного протиставлення світосприйняття з уособленням у вокалі духовних засад, а в танці — тілесних. У жанрі танцюопери паралельно з вокально-інструментальним розвитком музичної драматургії створюється її хореографічний еквівалент. Причому, в європейській традиції образ персонажа створюють два виконавці — вокаліст уособлює душу, а танцюрист — тіло; в американській — один виконавець із уособленням душі і тіла в одночасному співі і танці. У жанрі мультимедійної опери завдяки органічному поєднанню музики, співу, танцю, акробатики, циркових елементів із новітніми технологіями жива сценічна дія синхронізується з комп'ютерною анімацією та спецефектами, створюючи синтез реального та віртуального.

Перспективи подальших розвідок... Збільшення балетного компоненту в сучасних інтерпретаціях оперних вистав, необхідність пошуку різновекторних пластично-хореографічних візуалізацій інструментальних сцен, поява нових поліжанрових формоутворень із активним залученням мультимедійних технологій значно розширюють функціональні можливості танцю в музичному театрі, що потребує ґрунтовних наукових досліджень окреслених аспектів із упровадженням їх результатів у мистецьку практику.

Список використаної літератури і джерел

1. Веселовська, Г. І., 2010. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.101–107.
2. Жаркова, В. Б., 2012. Роль пластичного компонента в історії французької опери (від Жана Баттіста Люлі до Моріса Равеля). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.76–83.
3. Касьянова, О. В., 2011. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(11), сс.118–122.
4. Касьянова, О. В., 2021. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії*

України імені П.І. Чайковського, 3–4(52–53), сс.160–180.

5. Корчова, О., 2020. Піруети модерністського театру. У кн.: О. Корчова, ред. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, сс.160–168.

6. Костенніков, А. Н., 2012. Опері Ріхарда Вагнера в сучасному музичному театрі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3 (16), сс.57–67.

7. Лукашев, В. А., 2015. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» В. Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(29), сс.66–74.

8. Полянська, Г., 2010. Образи української демонології в опері-балеті В. Губаренка «Вій» як чинник драматургічного конфлікту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.678–691.

9. Чепалов, О. І., 2007. Піна Бауш у дзеркалі постмодерністської естетики. У кн.: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* Харків: Харківська державна академія культури, сс.187–205.

10. Черкашина-Губаренко, М. М., 2015. Опера-балет Віталія Губаренка «Вій» у партитурі й на сцені. У кн.: М. Черкашина-Губаренко, ред. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс. 344–347.

11. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, 2(1), сс.52–72.

References

1. Veselovska, H. I., 2010. Tants-teatr u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.101–107.

2. Zharkova, V. B., 2012. Rol plastychnoho komponenta v istorii frantsuzkoi opery (vid Zhana Battista Liulli do Morisa Ravelia) [The role of the plastic component in the history of French opera (from Jean-Baptiste Lully to Maurice Ravel)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.76–83.

3. Kasianova, O. V., 2011. Osoblyvosti interpretatsii tantsiu v suchasni operni vystavi [Peculiarities of dance interpretation in a modern opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(11), pp.118–122.

4. Kasianova, O. V., 2021. Arkhitektonika «Tantsiu semy pokryval» z opery R. Shtrausa «Salomeia» kriz pryзму istorychnoi rekonstruktsii [Architectonics of the "Dance of the Seven Shrouds" from the opera "Salome" by R. Strauss through the prism of historical reconstruction]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.160–180.

5. Korchova, O., 2020. Piruety modernistskoho teatru. In: O. Korchova, ed. *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.160–168.

6. Kostennikov, A. N., 2012. Opery Rikharda Vahnera v suchasnomu muzychnomu teatri [Richard Wagner's operas in modern musical theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (16), pp.57–67.

7. Lukashev, V. A., 2015. Rezhyserske vyrishennia plastychno-prostorovoho obrazu v suchasni monooperi («Lysty kokhannia» V. Hubarenka v Kharkivskomu natsionalnomu akademichnomu teatri opery ta baletu imeni Mykoly Lysenka) [The director's solution of the plastic-spatial image in a modern mono-opera ("Letters of Love" by V. Gubarenko at Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(29), pp.66–74.

8. Polianska, H., 2010. Obrazy ukrainskoi demonolohii v operi-baleti V. Hubarenka «Vii» yak chynnyk dramaturhichnoho konfliktu [Images of Ukrainian demonology in V. Gubarenko's opera-ballet "Vii" as a factor in dramaturgical conflict]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.678–691.

9. Chepalov, O. I., 2007. Pina Baush u dzerkali postmodernistskoi estetyky. In: O. Chepalov, ed. *Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury, pp.187–205.
10. Cherkashyna-Hubarenko, M. M., 2015. Opera-balet Vitaliia Hubarenka «Vii» u partyuri y na stseni. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv: Akta, pp. 344–347.
11. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director's innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv.* Serii: Stsenichne mystetstvo, 2(1), pp.52–72.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Candidate of Art Criticism,

Professor at the Department of Opera Training and Music Direction

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

POLYFUNCTIONALITY OF DANCE SCENES

IN OPERA PERFORMANCE

Peculiarities of the interpretation of dance scenes in today's opera performances are considered depending on their functional purpose. The specific characteristics of dance varieties are clearly marked: folk, characteristic, ballroom, classical, modern; methods of their application in accordance with the performance of dramatic tasks in the opera. Differences in the interpretation of ballet acts/paintings/scenes and dance numbers in musical and theatrical performances are outlined. The evolutionary changes of entertainment dance are considered depending on the design paradigm: from the creation of a certain atmosphere of the event to an important component, which is the background against which the knotty events are resolved. The content of effective dance is explained as a driving force in conflict resolution. The multi-vector search for plastic-choreographic visualization of instrumental scenes in the opera is characterized for greater emphasis on the ideological content of the work itself. Differences in the combination of the choreographic component with other components of polygenre formations are determined. The author identified leading methods in the genre of opera-ballet: "crossing" of vocal and dance parts; combining the vocal part of one character with the dance part of another; contrasting worldviews (vocal — spiritual foundations, dance — bodily manifestations). The creation of a choreographic equivalent is described in parallel with the vocal-instrumental development of dramaturgy in the dance opera genre: in the European tradition of dance operas, the image of a character is created by a singer (soul) and a dancer (body); in American — one performer is in simultaneous singing and dancing; in the genre of multimedia opera, dance in synthesis with music, singing, acrobatics, circus elements is synchronized with computer animation and special effects, combining real existence and virtual form. The prospects for further scientific exploration of synthesizing dance with the latest technologies, its syncretism with other forms of art are outlined.

Keywords: *types of dance in opera; the function of dance in the opera; visualization of instrumental scenes; opera-ballet; dancer; multimedia opera.*

Стаття надійшла до редакції 21.11. 2022 р.