

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82(477)“195/199”

Вакуленко Олеся Михайлівна
доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
vakusia@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВАХ

Мета дослідження. Дослідити особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах у контексті жанрової специфіки постановок; проаналізувати етапи становлення, розвитку та утвердження хореографічних постановок як невід’ємної частини сценічного дійства вистави, що сприяють розкриттю режисерського бачення твору. **Методи дослідження** складають: теоретичний метод моделювання (для побудови аналогій між жанрово-стильовими принципами музично-драматичних вистав та специфікою сценічної бальної хореографії); історично-порівняльний метод (для визначення спільних та відмінних рис у хореографічних постановках сценічної бальної хореографії на сценах музично-драматичних театрів у контексті становлення та розвитку театрального мистецтва). **Наукова новизна** статті полягає в розгляді особливостей сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах як невід’ємної частини сценічного дійства в контексті жанрової специфіки постановок. **Висновки.** Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід’ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п’єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Ключові слова: бальна хореографія, музично-драматичні вистави, хореографія, балетмейстер, оперета, постановка.

*Вакуленко Олеся Михайлівна, доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Особенности сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях

Цель исследования. Исследовать особенности сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях в контексте жанровой спецификой постановок; проанализировать этапы становления, развития и утверждения хореографических постановок как неотъемлемой части сценического действия представления, способствующие раскрытию

режиссерского видения произведения. **Методы исследования** составляют: теоретический метод моделирования (для построения аналогий между жанрово-стилевыми принципами музыкально-драматических спектаклей и спецификой сценической бальной хореографии) историко-сравнительный метод (для определения общих и отличительных черт в хореографических постановках сценической бальной хореографии на сценах музыкально-драматических театров в контексте становления и развития театрального искусства). **Научная новизна** статьи заключается в рассмотрении особенностей сценической бальной хореографии в музыкально-драматических спектаклях как неотъемлемой части сценического действия в контексте жанровой специфики постановок. **Выводы.** Сценическая бальная хореография на протяжении многих веков является неотъемлемой частью музыкально-драматических спектаклей дополняя драматическое действие, помогая раскрыть идею пьесы, характеры и психологию действующих лиц, погружая зрителя в соответствующую эпоху, подчеркивая время и место действия, комический или драматический подтекст, поддерживая ритм спектакля и т.д.

Ключевые слова: бальная хореография, музыкально-драматические спектакли, хореография, балетмейстер, оперетта, постановка.

Vakulenko Olesia, Associate Professor at the Department of Ballroom Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays

The purpose of the article is to study the peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays in the context of genre specificity of productions; to analyze the stages of formation, development and establishment of choreographic productions as an integral part of onstage performance of theatrical plays, which contribute to the disclosure of the director's vision of the work. **The research methodology** consisted in the method of theoretical modeling (to draw analogies between the genre-style principles of musical-dramatic performances and the specificity of theatrical ballroom choreography); the historical-comparative method (to define common and distinctive features in choreographic productions of theatrical ballroom choreography on the stages of musical drama theaters in the context of formation and development of theatrical art). **The scientific novelty of the work** lies in the attempt to consider the peculiarities of theatrical ballroom choreography in musical-dramatic plays as an integral part of onstage performance in the context of genre specificity of productions. **Conclusions.** Theatrical ballroom choreography has been an integral part of onstage performance of musical-dramatic plays for many centuries, accompanying the dramatic performance, helping to uncover the idea of the play, characters and the psychology of actors, immersing the viewer in a corresponding era, emphasizing the time and setting, comic or dramatic implication, supporting the rhythm of the play, etc.

Key words: ballroom choreography, musical-dramatic plays, choreography, ballet-master, operetta, production.

Вступ. Процес становлення та розвитку танцю в музично-драматичному театрі має багатовікову історію і на кожному етапі характеризувався використанням відповідних засобів хореографічної культури та увиразненням ознак. Культурологічне дослідження специфіки хореографічних постановок у музично-драматичних виставах в історичній ретроспективі зумовлено необхідністю систематизації існуючої інформації та залучення до наукового обігу нових фактів.

Аналіз публікацій. Питання організації танцювальних рішень на сценах музично-драматичних театрів знайшли відображення в працях радянських науковців: Р. Захарова, Е. Мея, Р. Немчинської, Г. Морозової, Б. Голубовського, В. Панферова та ін., а на сучасному етапі проаналізовано вітчизняними дослідниками. Наприклад, О. Касьянова («Танець у музично-драматичному театрі», 2011) розглядає генезу танцю у контексті музично-драматичного танцю, ускладнення хореографічної складової драматургії та зростання ролі танцю в сучасних творах; Л. Волошина («Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті», 2012), досліджуючи поєднання музики і хореографії у світовому культурному процесі, аналізує окремі аспекти хореографічних постановок на сценах театрів у мистецькому історичному контексті. Проте, особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах, у контексті жанрової специфіки постановок й досі лишаються не достатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження. Дослідити особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах у контексті жанрової специфіки постановок; проаналізувати етапи становлення, розвитку та утвердження хореографічних постановок як невід'ємної частини сценічного дійства вистави, що сприяють розкриттю режисерського бачення твору.

Виклад основного матеріалу. Хореографічні постановки в музично-драматичних виставах мають свою специфіку. Робота хореографа під час постановки музично-драматичних вистав суттєво відрізняється від роботи балетмейстерів. Якщо при постановці балету хореограф виступає автором хореографічних сцен, танців, системи рухів у просторі сцени, визначає сценографію вистави, костюми та грим, тобто є режисером-постановником балетної вистави, то під час постановки музично-драматичної вистави робота хореографа цілком залежить від режисерського бачення твору, оскільки основою постановки є текст. В основі будь-якої постановки закладена ідея, яка сформована драматургом, для розкриття якої режисер, сформувавши власне бачення, залучає такі засоби виразності як музика, хореографія, живопис та ін., які взаємодіють і стають частиною сценічного тексту, адже театральне мистецтво – синтез різноманітних елементів інших галузей художньої творчості.

Особливістю сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах є постановка певних стилів танців та рухів танцюристів, які допомагають втіленню режисерського бачення твору. Характерними для музично-драматичних вистав є хореографічне оформлення окремих сцен,

хореографічні вставні номери, характеристика окремих персонажів засобами хореографічного мистецтва, масові хореографічні композиції як завершення окремих сцен або кульмінація вистави.

На відміну від танцю, в балетних та оперних постановках, танець у музично-драматичному театрі має власні, принципово відмінні завдання, які пов'язані зі специфікою та змістом драматичної постановки.

Мета і завдання постановок бальних танців у драматичних виставах пов'язані зі специфікою та змістом постановки – вони існують не в якості основної форми сценічного втілення, а як один із засобів розкриття режисерського бачення ідеї вистави та образів персонажів.

Варто зазначити, що процес становлення та розвитку танцю в музично-драматичному театрі має багатовікову історію і на кожному етапі характеризувався засобами хореографічної культури та увиразненням ознак відповідно до епохи.

Так, наприклад, в епоху середньовіччя (XIII ст.), мандрівні жонглери включали до своїх постановок хореографічні композиції переважно народно-побутових жанрів, зберігаючи в них традиції античного мистецтва танцю й пантоміми.

Використання хореографічних номерів у постановках музично-драматичних вистав спостерігаємо вже з перших відомих нам середньовічних п'єс основоположника світської драматургії, французького трувера Адама де Ла-Аля. Саме в п'єсі «Гра про Робена і Маріон» (1283 р.), в якій розігрується один з весняних обрядів, в постановці розкривають поетичний сюжет про вірне кохання засобами поєднання віршованих діалогів з 28-ма піснями хороводно-танцювального характеру [3, с. 67].

У добу Відродження в Італії в палацах вельмож влаштовувалися театральні вистави з піснями і танцями, інтермедійного типу. Аматорські побутові танці подібних розкішних видовищ з часом почали набувати професійного характеру, і вже в XIV–XV ст., у процесі театралізації танцю, перші професійні танцмейстери сформували бальний та придворний танець на основі народного. Протягом XV ст. матеріалом для комедійних танцювальних сцен стали танці акторів італійської комедії.

Окрім інтермедійних видовищних постановок, поширення в добу Відродження набули маскаради (танці в масках) та карнавальні ходи, найпомпезнішими з яких були постановки за міфологічними сюжетами з майстерними декораціями, так звані тріумфи. Під час балів та лицарських турнірів, які проходили в феодальних замках і супроводжувалися театральними сценками, переважно за мотивами лицарської куртуазної поезії (Англія, Франція) або на античні сюжети (Італія) у поєднанні з музично-хореографічними номерами, сформувався так званий придворний музично-хореографічний театр.

Наприкінці XVI ст. в Італії, з театральних вистав, переважно пантомім на міфологічні сюжети, виникає новий жанр театального мистецтва, який синтезує музику, хореографію, поезію та драму – опера. Засновником нового

жанру став Дж. Каччіні, який належав до італійського гуртка музикантів та поетів – Флорентійська камерата. Саме він започаткував нову художню форму сольного співу, створивши у 1590 р. монодраму в речитативному стилі «Combattimento d'Appoline col serpente»? на слова Дж. Барді та музичну драму «Дафна» у співпраці з Я. Пері на слова О. Рінуччі (1594 р.), виконану у Флоренції під час карнавалу 1597 р., яка, на думку багатьох музикознавців, і стала першою в світі оперою. Інші ж дослідники вважають першою оперою твір Я. Пері та Дж. Каччі – «Еврідіка» (1600 р.) [4, с. 54]. Варто зазначити, що хореографічні постановки в перших операх мали характер дивертисменту і не були пов'язані з сюжетом твору.

Зі створенням перших публічних театрів поширення набули інтермедії – невеличкі драматичні твори переважно розважального характеру, які виконували між актами вистави чи опери. Видозмінюючись, інтермедії, на зламі XV–XVI ст. перетворилися на інтерлюдії – жанр англійської комедійної драми, яка стала самостійним драматичним твором з музичними і танцювальними номерами. Найвідоміші п'єси цього жанру створив Дж. Хейвуд у XVI ст. («Продавець індульгенцій та чернець», «Чотири П», «Джоан, його дружина Тіб і священник сер Джан»). В Італії інтермедії, під впливом комедії дель арте, також перетворилися на самостійні вистави, відомі як опера-буффа чи комічна опера, засновником якої вважається Дж. Б. Перголезі [8, с. 35] – італійський композитор, скрипаль і органіст. Одним із найвдаліших його творів є опера «Служниця-пані», написана в 1733 р., яка користувалася такою популярністю, що лібрето з неї співали на вулицях італійських міст.

Варто зазначити, що режисери-постановники протягом вже кількох століть звертаються до інсценізації даної комедійної опери. Так, наприклад, у листопаді 2016 р., в рамках спільного українсько-італійського мистецького проекту в Національній опері України відбулася прем'єра одноактної опери «Служниця-пані» у постановці Т. Трунової, режисера київського Театру драми і комедії. Балетмейстер-постановник вистави В. Яременко, напрочуд неординарно підійшов до постановки хореографічних партій – декорації, стилізовані під старовинні гобелени, у виконанні художника С. Петровського, які оживали перед глядачами завдяки його хореографічним рішенням. Відтак танцювальні дивертисменти виконували танцюристи в образах пасторальних персонажів – оленів, ягничок, пташок.

Театралізація танців призвела до появи наприкінці XVI ст. балету, але спочатку не у вигляді окремої вистави, а танцювального епізоду для передачі певного настрою. 15 жовтня 1581 р. в Парижі відбувся показ першої балетної вистави «Комедійний балет Королеви» («Цирцея») у постановці італійського балетмейстера Б. де Божуайє. Грандіозне театральне дійство було присвячено урочистостям з приводу весілля сестри королеви Франції Луїзи Лотарингської – Маргарити і вперше поєднувало в єдиний сюжет, взятий із «Одісеї» Гомера, хореографію, спів та декламацію, тобто драматичні епізоди. Композиторами постановки був Л. де Больо та Ж. Сальмон, сценаристом – Ла Шене [1]. Партії Цирцеї, Юпітера, Меркурія, наяд та сатирів виконували члени королівської

родини та придворні. Варто зазначити, що назва «комедійний» використовувалося в ті часи в значенні «драматичний».

Подальший розвиток балету, у вигляді балетів-маскарадів, помпезних мелодраматичних балетів на лицарські та фантастичні сюжети, в яких хореографічні епізоди переходили у вокальні партії та декламацію віршів, що сприяло залученню професійних акторів, отримав, на думку А. Прюньра три форми: балети-маскаради (1600–1610), мелодраматичні балети (1610–1621 рр. «Балет Альсіни», «Тріумф Мінерви», «Звільнення Рено», «Пригоди Танкреда») та балети à l'entrées (1621–1650) і набуває у Франції особливого значення за часів короля Людовіка XIV, який активно брав участь у постановках (6 ролей в балеті «Весілля Фетіди і Пелея» Тореллі (1657 р.), роль Сонця в «Балеті ночі» (1653 р.) Ж.-Б. Люллі. У 1640-х рр. антре французького придворного балету органічно поєдналися з дією італійської опери в єдиний сюжетний розвиток, що призводить до появи нового жанру – драматичного балету.

З метою збереження і розвитку танцювальних традицій він заснував у 1661 р. при Луврі Королівську Академію танцю – першу в світі балетну школу, якою керував Ж.-Б. Люллі, італійський хореограф та композитор, а директором був П. Бошан, який створив саму термінологію танцю – найперші згадки позиції ніг у хореографії зустрічаються саме в його роботах.

1661 р. у Франції відбулася постановка п'єси «Нестерпні» Ж.-Б. Мольєра, що ознаменувало перехід до нового жанру балетних вистав – поєднання музичних і хореографічних номерів з комедією. Мольєр драматизував вокальні речитативи і танець, який потрапляє до обставин комедійної дії, відтак вони сприяли ритмізації дії, впливали на темп сцен та побудову діалогів у виставах «Любов-цілителька», «Пан де Пурсоньяк», «Гаданий хворий», «Міщанин-шляхтич».

У 1660-х рр. відбулися відомі постановки балетів вперше лише за участю професійних акторів – трупи Мольєра – балет-карусель (1662 р.) – театральньо-живописний кінний турнір та «Чарівний острів» (1664 р.) з кінними каруселями, балетними і драматичними виставами та лицарськими іграми.

Варто зазначити, що Ж.-Б. Люллі, чудово орієнтуючись в хореографії, писав музику для балетів спираючись на відповідні до фізичних рухів музичні фрази, і в співпраці з драматургом Мольєром, взявши за основу італійський театральний стиль (комедія мистецтва) та хореографом П. Бошаном, який займався постановками танцювальної взаємодії під драматичними частинами вистави створили новий французький комедійний балет. Саме з комедії «Міщанин-шляхтич» (1670 р.) виникають марші та контрмарші на сцені, поставлені балетмейстером Р.-О. Фейє [2, с. 160].

У 1669 р., після офіційного визнання опери як виду мистецтва Людовіком XIV, композитор Р. Камбер та поет П. Перрен отримали королівський патент на організацію постійного оперного театру в Парижі. Відтак, у палаці Гарньє було засновано театр Королівської академії музики (нині відомий як Опера Граньє – найвідоміший театр опери і балету в світі), який в 1671 р., після об'єднання з Королівською академією танцю було

переформовано на Королівську академію музики й танцю і розпочав роботу 3 березня того ж року постановкою музичної трагедії «Помона» Р. Камбера та П. Перрена. Балетмейстером театру було призначено П. Бошана, під керівництвом якого була сформована балетна трупа, у складі якої, до 1681 р., були лише чоловіки.

На основі попередніх оперно-балетних вистав, у 1672 р. Б. Люллі, реформувавши балетну музику, приділивши увагу нюансам композиції, розвинувши симфонію, дуети та ансамблі, будуючи сцени вистави відповідно до законів драми і роблячи акцент на фіналі твору, створив новий жанр – французької героїчної опери, першою з яких була поставлена опера «Святкування Амура і Вакха» (лібрето Кіно, декоратор Вігарані, художник Берен) [2, с. 168].

З 1681 р., після постановки балету «Тріумф любові» (композитор Б. Люллі, вірші Бенсерад) на сцені міського театру, в якому вперше брали участь професійні танцюристки, розпочався новий етап у театральнo-хореографічному мистецтві.

У 1680 р., декретом короля Людовіка XIV в палаці Пале-Рояль, у якому протягом 1661–1673 рр. виступала трупа Мольєра, було засновано французький Театр (Комеді Франсез). Оскільки після смерті Мольєра в Парижі діяло два театри – власне, мольєрівський «Готель Генеро» та конкуруючий з ним «Бургундський готель», у репертуарі якого були трагедії, королівським декретом колективи театрів об'єднали в єдину трупу, яка 25 серпня того ж року відкрила новостворений театр [6, с. 304–305].

Проте, варто зазначити, що з середини XVII – на початку XVIII ст., завдяки орієнтації глядачів на комедії з життя простих людей, великим попитом почали користуватися ярмаркові та бульварні театри, які склали конкуренцію привілейованим театральним колективам, а відтак не мали ніяких офіційних прав і переслідувалися владою. Найвідоміші серед них були трупи братів Алар та М. Фондербека, яка складалася з 24 канатних танцюристів, які доповнювали виступи невеличкими драматичними сценками. Саме ця трупа у 1679 р. отримала від міністра Кольбера дозвіл супроводжувати вистави співами, діалогом та танцями, проте з обмеженням – актори при цьому мали виступати лише на канаті (вистава «Сили кохання і чарівництва»). Після заснування в 1680 р. театру Комеді Франсез, ярмаркові трупи втратили будь-які привілеї – усі ярмаркові видовища, які використовували в своїх виставах елементи сценічного дійства та діалогів було ліквідовано. Проте, вже в 1697 р., закриття театру Італійської комедії, сприяло посиленню активності нових труп ярмаркових театрів – братів Алар, Фондербека, Бертрана, Доле та Кольбіша. Відтепер вони виступали не в балаганах, а в справжніх спеціально облаштованих приміщеннях, причому рівень вистав з 1698 р. був настільки високим, що колектив Комеді Франсез, угледівши в них серйозних конкурентів звернулися до уряду за новими санкціями – на сцені дозволялося говорити, танцювати і співати виключно акторам королівських театрів, заборонялися постановки класичних комедій та трагедій.

У 1708 р. трупа братів Алар викупили у Паризької Опери право використовувати у власних постановках танці, спів та декорації [10, с. 51]. Інша ж трупа – Бертрана і Доле винайшли новий жанр пантоміми-пародії. Проте новий указ 1710 р. знову анулював усі попередні – ярмарковим трупам заборонялося ставити взагалі будь-які п'єси, що призвело до появи так званих «п'єс і написах». Текст п'єси був написаний на плакатах, які актори носили в правому кармані, дістаючи по ходу вистави і демонструючи глядачам, з часом текст було замінено на римовані куплети, які співала сама публіка на популярні мотиви, актори ж показували під співи пантоміму («Арлекін, король Серендіба» А. Лесажа (1713 р.).

Комедійний репертуар цих театрів, у виставах яких з легкої руки драматурга А. Лесажа провідною тематикою було протиставлення низьких та високих жанрів, на контрастах старовинних народних гротескних танців з придворними бальними танцями, призвів з часом до виникнення жанру музичної комедії. Саме він викупив у 1714 р. в Академії музики право співати на сцені куплети, започаткувавши жанр комедії-водивіля («Кульгавий біс» (1707 р.), «Телемаха» (1715 р.), «Похорон ярмарку» (1718 р.), «Сварка театрів» (1718 р.), «Пасок Венери» (1715 р.) «П'єро-Ромул, або Ввічливий викрадач» (1722 р.) та ін. композитора Ж. Жильє та драматурга А. Лесажа).

Хореографічні сцени, відповідно до стилістичних особливостей комічної опери 1720–1750-х рр. мають повчально-розв'язальний характер і підкреслюють щасливу розв'язку дії дивертисментом у фіналі. Найвідомішим драматургом, який після Лесажа створював пародійні комедії-водевілі та комедії з арієтами був Ш.-С. Фавар, п'єси якого користувалися неабиякою популярністю після постановки «Шукачка розуму» у 1741 р. театрами на Сен-Жерменському та Сен-Лоранському ярмарках. Сюжет його комедій було побудовано на любовних переживаннях кавалерів і дам, а для посилення гротескного звучання автор залучав дійових осіб з селян, які говорили просто народною мовою [7, с. 87]. варто зазначити, що Фавар, із затвердженням комічної опери в другій половині 1750-х рр. став офіційним лібретистом.

З популяризацією комедії в арієтах, у 1750-х рр. широкого використання набули хореографічні елементи у виставах, такі як арієти в танцювальних рухах, розспівані танці тощо, а вже наприкінці XVIII ст., внаслідок балетної реформи Ж.-Ж. Новера, члена Французької королівської академії танців, хореографічні постановки бальних танців залучалися для характеристики персонажів комічних опер. Внесок Ж.-Ж. Новера у розвиток хореографічного мистецтва важко переоцінити, адже балетмейстер, осмисливши весь попередній балетний досвід і охопивши всі аспекти сучасного йому танцю, розробивши теоретичні завдання пантоміми, збагатив балет новими елементами, які зробили можливим самостійне ведення сюжетної лінії, сприяв підвищенню виразності балету і розуміння його в публіки, вимагаючи відмінити театральні маски для танцюристів, намагався якнайдалі відійти від балету як від вичурного танцю. У його «Листах про танці» читаємо: «Театр не терпит ничего лишнего, поэтому необходимо изгонять со сцены решительно все, что может ослабить интерес,

и выпускать на неё ровно столько персонажей, сколько требуется для исполнения данной драмы. ... Композиторы, в большинстве своем, все ещё, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией «пробегал» м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаконы и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплуа и благородной фигуре. Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре...» [11, с. 98].

Завдяки реформі Новера, головним виражальним засобом балетів була пантоміма, адже до того часу, практично до середини XVIII ст., актори балету виходили на сцену в масках. На його погляд, міміка повинна підкорятися танцям, відтворюючи закладену в нього драматичну думку.

Приклад нового підходу в постановці бальної хореографії знаходимо в трьохактній комічній опері «Ричард – Левине серце» композитора А. Греті (лібрето М. Седена), прем'єра якої відбулася 21 жовтня 1784 р. в паризькому Театрі італійської комедії, і яка вважається однією з найкращих французьких комічних опер. Сюжет твору базується на легенді про перебування англійського короля Ричарда I в австрійському полоні і його спасіння трубадуром Блонделем. Варто зазначити, що дана комічна опера вирізняється незвичайним поєднанням пісень та танців у народному стилі з великими аріями героїчного характеру, які збагачені тонкими психологічними епізодами і замальовками природи та військового побуту. Хореографія вистави вирізнялася сюїтами танців, в яких зустрічаються контрданс та швидкий вальс, який на той час тільки зароджувався.

Варто відзначити незвичайний підхід до постановки бальної хореографії в інсценізаціях даної опери в Малому театрі в Петербурзі, у 1815 р. та в 2013 р. В. Висоцьким, балетмейстер Н. Курічьева в Петербургському Палаці княгині З. Юсупової.

Під впливом епохи Романтизму, хореографічні постановки були вже невід'ємною частиною вистав, а кадрилі, контрданси, котильони та ін. танці широко використовуються в опереткових постановках задля характеристики персонажів («Фра Дияволо» Д. Обера, «Нюрберзька лялька» А. Адана тощо).

Одним із засновників класичної оперети вважається Ж. Оффенбах – французький композитор, автор понад 100 оперет, найвідоміші з яких «Орфей у пеклі» (1858, 2-а ред. 1874), «Міст Зітхань», «Прекрасна Єлена» (1864), «Синя Борода», «Паризьке життя» (1866), «Перікола» (1868), «Розбійники» (1869), власник театру Буф Парізьєн [16, с. 93]. Варто зазначити, саме наприкінці 1860-х – на початку 1870-х рр. відбувається переосмислення хореографічних номерів в оперетах, змінюється їх смислове навантаження – відтак велике значення надається ефектним танцям жіночих балетних ансамблів у яскравих сценічних костюмах, як вставним сценкам та дивертисментам.

Саме постановки оперет у XIX ст. сприяли еволюції хореографічних постановок у виставах, популяризації канкану, польки та інших салонних

танців, які слугували засобом відтворення атмосфери Паризьких бульварів та розкривали алегоричні образи оффенбахівських олімпійських богів.

Серед найвизначніших постановок оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, з яскравими і незвичайними хореографічними рішеннями можна назвати постановки Петербургської імператорської трупи на сцені Александринського театру (1865 р., режисер О. Яблочкін), Московської імператорської трупи на сцені Большого театру (1865 р., у перекладі В. Олександрова), Московської оперети (2012 р., лібретто А. Кортнев, режиссер А. Чевик, балетмейстер І. Корнеева, художник В. Ареф'єв).

Цікава постпомерністична хореографічна постановка «Орфея у пеклі» (за редакцією Л. Пеллііз) була втілена в 1977 р. в ліонській Опері, балетмейстером Д. Бауеном, який трактував пластично-хореографічні сцени застосувавши засоби пародії та бруталного фарсу.

Набуток французького опереткового мистецтва складають також твори Е. Одрана («Маскота»), Ш. Лекока («Дочка мадам Анго», «Зелений острів», «Жирофле-Жирофля», «Камарго») та Р. Планкета («Корневільські дзвони»).

В Австрії, а новою столицею оперети після Парижу стає Відень, творчість композиторів базувалася на зінгшпілі в поєднанні з побутовою музикою. Варто зауважити, що саме в цей період, до середини ХІХ ст. формується стиль танцювальної віденської музики, а саме віденського вальсу, форму якого в обробленому й удосконаленому вигляді пропагують австрійські композитори. Саме у віденській опері основою жанру стає танець.

Засновниками віденської оперети вважаються К. Мільоккер («Бідний студент», «Гаспарон», «Віце-адмірал», «Бідний іонафан») та Зуппе, найвідомішими творами якого є оперети «Десять наречених і ні одного нареченого», «Фатініца», «Донья Жуаніта», «Бокаччо». Саме в опереті «Бокаччо» композитор органічно поєднав італійський досвід із віденськими інтонаціями, музичними темпами та ритмами вальсів.

Проте, звичайно, найповніше віденське опереткове мистецтво розкривається у творчості Й. Штрауса, який оновлює музичну драматургію оперети різноманітними інтерпретаціями польки, мазурки, чардаша, галопу, маршу і, звичайно, віденського вальсу. Його оперета «Летюча миша», написана в жанрі комедії звичай, є зразком нової австрійської опереткової школи, а вже в наступному творі – «Ніч у Венеції», композитор розвиває традиції танцювальності – домінуючими в опереті є вальси «Лагуни», «Карнавал» та мелодія баркароли.

Варто зазначити, що саме оперета «Летюча миша» Й. Штрауса є однією з найцікавіших творів у сфері хореографічної постановки. Досить незвичне вирішення розкриття сценічних образів засобами танців запропонував балетмейстер О. Сурков у інсценізації вистави в Московській опереті (режисер Г. Анісімов, лібрето М. Вольпін та М. Ердман, художник В. Левенталь), поставлений в 1974 р. до 100-річчя появи цієї оперети. Варто зазначити, що ця постановка виявилася настільки вдалою, що в 2014 р. трупа театру (режисер

Т. Константинова, балетмейстер Б. Барановський, художник В. Ареф'єв) вдалася до повноцінного відновлення вистави.

З розвитком віденської опери, якій вже у 1880-х рр. стали притаманні елементи симфонізації й тяжіння до монументальних оперних форм, змінюється і ставлення до драматургії хореографічних сцен при постановці, які стають максимально наближеними до сюжету твору. Найкращим прикладом такої мистецької трансформації є оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, прем'єра якої відбулася 24 жовтня 1885 р. у віденському театрі «Ан дер Він». Оперета, створена за повістю «Саффі», угорського письменника М. Йокая, насамперед, планувалася композитором як опера – звідси і серйозний сюжет, на противагу звичним оперетковим легким, веселим інтригам, і поступовий розвиток дії, і поєднання окремих музичних номерів у наскрізних епізодах за допомогою речитативів та мелодрам, особливо у фіналах дій. Основою вистави є стихія пісенності, ритми польки, вальсу, марша, чардаша, угорські та циганські мелодії з характерними для них ритмами, які майстерно розкривалися в постановках хореографічних номерів.

Новий підхід у написанні оперет та ролі хореографії в постановках започатковують композитори «неовіденської» школи – Ф. Легар («Весела вдова», 1905 р.) та фундатор угорської оперети І. Кальман («Осінні маневри» (1908 р.), «Солдат у відпустці» (1910 р.), «Циган-прем'єр» (1912 р.) та ін., які урізноманітнюють форми вальсу, розширюють сферу його драматургічного використання – відтак хореографічні постановки слугують розкриттю характерів та станів душі персонажів [9, с. 85–87].

17 листопада 1915 р. відбулася прем'єра оперети «Сільва» І. Кальмана (лібрето Л. Штайна та Б. Єнбаха «Хай славиться любов!»), яка визнана однією з найкращих оперет за всі часи. Серед найвідоміших і найпопулярніших оперет композитора, які присутні в репертуарах багатьох музично-драматичних театрів та театрів оперети є «Баядера» (1921 р.), «Маріца» (1924 р.), «Принцеса цирку» (1926 р.), та вистава за романом А. Мюрже «Фіалка Монмартра».

Варто зазначити, що в опереті «Баядера», окрім традиційних ритмів чардашів та віденського вальсу, І. Кальман привносить нові ритми – шиммі та фокстроту. Взагалі, для творчості саме композиторів неовіденської школи є характерним звернення до популярних американських танців (фокстрот, чарльстон, танго, кек-уок, матчиш, шиммі), що призвело до включення у постановки оперет обов'язкових хореографічних сцен балету разом з персонажами та хором у фіналах вистав.

У сучасних поставках оперет І. Кальмана (режисер С. Сміян, балетмейстер О. Сегаль) на сцені Київського національного академічного театру оперети, танець застосовується в якості дійового засобу розкриття характерів героїв («Баядерка»), супроводу співу (полька-фокстрот в дуеті Стасі і Бонні в «Сільві»), як демонстрація стилю життя (Карамболіна в «Фіалці Монмартру») та самостійних хореографічних сцен (фінал «Фіалки Монмартру»).

Проте, вже на початку ХХ ст. в країнах Європи цей жанр потроху занепадає і на зміну йому приходять фарси, естрадні огляди та вистави мюзикольного типу [15, с. 11].

У Росії, наприкінці ХІХ ст. розпочинається процес становлення опереткового жанру, для якого характерними були, насамперед, акцентція на легкості та розважальності постановок. Постановка оперети «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, здійснена режисером О. Яблочкіним на сцені Олександрійського театру у 1868 р., з «королевою канкана» В. Лядовою у головній ролі, користувалася шаленою популярністю (42 вистави лише за перший сезон). З того часу і на наступні 6 років Петербурзька імператорська драма перетворилася на «справжній театр оперети, якщо оцінювати цей етап з точки зору репертуарного насичення» [14, с. 236] – на сцені Олександрійського театру протягом 1864–1874 рр. оперети Ж. Оффенбаха в перекладах російських письменників були поставлені 445 разів [12, с. 4]. Характерними при постановках оперет у Росії було превалювання ефектного оформлення масових пісенно-танцювальних сцен і фіналів, постановка численних балетних ансамблів та велика кількість гротескно-танцювальних сцен. Саме надмірна танцювальність російських оперет та нагромадження дивертисментних номерів, на думку М. Янковського [15, с. 104–139], призвели до втрати сюжетної основи і призупинили розвиток драматургії, на відміну від розвитку професійних хореографічних якостей артистів, адже танець у постановках, розкриваючи образи та відзеркалюючи всі події вистави інколи навіть переважають діалоги та співи.

Власна ж опереточна школа, засновниками якої стали І. Дунаєвський («І нашим і вашим» (1924 р.), «Кар'єрна прем'єра» (1925 р.), «Женихи» (1927 р.) та М. Стрельников («Холопка» (1929 р.), «Чайхана в горах» (1930 р.), почала формуватися в СРСР у 20–30-х рр. ХХ ст.

Улітку 1929 р. в Україні розпочав роботу Перший український державний театр музичної комедії, створений на базі театру Ф. Таганського та частини молодих акторів і режисерів театру «Березіль» прем'єрою оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха в досить незвичному, під впливом школи Л. Курбаса, експериментальному, істотно переробленому варіанті. Лібрето було фактично наново переписано Остапом Вишнею, який додав діалоги та інтермедії, підсиливши зміст твору. Музичну редакцію оперети здійснив Ю. Мейтус. Режисер Б. Балабан, у співпраці з диригентом Б. Крижанівським, художниками П. Горілим, С. Йоффе, М. Петренком, Б. Чернишовим, О. Щегловим та хореографом В. Верховинцевим створив постановку, яка практично заперечувала всі канони класичної нововіденської оперети, доповнивши традиційні прийоми новими пластичними, танцювальними та сценографічними засобами виразності, підсиливши виставу пантомімою, ексцентрикою, типовими цирковими трюками [12, с. 289].

Особливості постановки бальної хореографії в опереткових виставах, зумовлені самим жанром, для якого характерна стрімкість дії в комічному або авантюрному сюжеті, і мають певні характерні ознаки. Оскільки дані вистави належать до легкого, розважального жанру, то на відміну від опери, якій

властиві складні вокальні й музичні партії, опереткові вистави тяжіють до куполетно-пісенних арій, дуетів та навіть хорового супроводу, а кожна дія неодмінно закінчується хореографічними постановками, які розробляються окремо для акторів і кордебалету на другому плані сцени.

Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід'ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п'єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Наукова новизна статті полягає в розгляді особливостей сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах як невід'ємної частини сценічного дійства в контексті жанрової специфіки постановок.

Висновки. Сценічна бальна хореографія протягом багатьох століть є невід'ємною частиною музично-драматичних вистав доповнюючи драматичну дію, допомагаючи розкрити ідею п'єси, характери та психологію дійових осіб, занурюючи глядача у відповідну епоху, підкреслюючи час та місце дії, комічний або драматичний підтекст, підтримуючи ритм вистави тощо.

Список використаних джерел

1. Балет : енциклопедія / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. : ил.
2. Гвоздев О. О. З історії театру і драми / О. О. Гвоздев. – Львів, 2008. – 200 с.
3. Грекова-Дашковская О. П. Старые мастера оперетты / О. П. Грекова-Дашковская. – Москва : Искусство, 1990. – 286 с.
4. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів / О. В. Єрошенко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтва. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 15. – С. 49–56.
5. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. – Москва : Знание, 1967. – 80 с.
6. История зарубежного театра. Театр Западной Европы / под общ. ред. проф. Г. Н. Бояджиева. – Москва : Просвещение, 1971. – 360 с.
7. Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр / Т. Я. Карская. – Ленинград-Москва : Искусство, 1948. – 232 с.
8. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века: монография / Т. С. Крунтяева. – Ленинград : Музыка, 1981. – 167 с.
9. Кудинова Г. От водевиля до мюзикла / Г. Кудинова. – Москва : Сов. композитор, 1982. – 176 с.
10. Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Ж. Монгретьен ; пер с фр., авт. коммент. Е. В. Колодочкина. – Москва : Молодая гвардия, 2008. – 267 с.
11. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр ; пер. А. А. Гвоздевой. – Ленинград : Academia, 1927. – 316 с.

12. Плющевский-Плющик Я. А. Письма о русской оперетте / Я. А. Плющевский-Плющик // Театральный мирок. – 1892. – № 27.
13. Сердюк О. В. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. – Харків : Основа, 2002. – 400 с.
14. Янковский М. О. Оперетта / М. О. Янковский. – Москва : Искусство, 1937. – 117 с.
15. Янковский М. О. Искусство оперетты / М. О. Янковский. – Москва : Советский композитор, 1982. – 278 с.
16. Corvin M. Le theatre nouveau en France / M. Corvin. – Paris: Presses universitaires de France, 1995. – 125 p.

References

1. Grigorovich, Yu. (1981). *Ballet: encyclopedia*. Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya.
2. Hvozdiev, O. (2008). *From the History of Theater and Drama*. Lviv.
3. Grekova-Dashkovskaya, O. (1990). *Old masters of operetta*. Moscow: Iskusstvo.
4. Yeroshenko, O. (2008). Vocal performance of the Baroque era in the light of the theory of affects. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstva. Serii: Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura [Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Art. Series: Art studies. Architecture]*, no. 15, pp. 49–56.
5. Zhukova, L. (1967). *The art of operetta*. Moscow: Znaniye.
6. Boyadzhiev, G. (1971). *The history of foreign theater. Theater of Western Europe*. Moscow: Prosveshcheniye.
7. Karskaya, T. (1948). *French Fair Theater*. Leningrad-Moscow: Iskysstvo.
8. Kruntayeva, T. (1981). *Italian comic opera of the 18th century*. Leningrad: Muzyka.
9. Kudinova, G. (1982). *From vaudeville to the musical*. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
10. Mongredien, J. (2008). *Everyday life of comedians in the days of Moliere*. Moscow: Molodaya gvardiya.
11. Noverr, J.-J. (1927). *Letters on dance*. Leningrad: Academia.
12. Plyushchevsky-Plyushchik, Ya. (1892). ‘Letters on the Russian Operetta’. *Teatralnyi mirok [The Theater World]*, no. 27.
13. Serdiuk, O. (2002). *Ukrainian music culture: from beginnings to the present*. Kharkiv : Osнова.
14. Yankovsky, M. (1937). *Operetta*. Moscow: Iskusstvo.
15. Yankovsky, M. (1982). *The art of operetta*. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
16. Corvin, M. (1995). *Le theatre nouveau en France*. Paris: Presses universitaires de France.