

Валерія Бійо

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРИ-БАЛЕТУ Ж.-Ф. РАМО
«ГАЛАНТНІ ІНДІЇ» НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

У ХХ–ХХІ століттях посилюється інтерес до французької барокової опери. Реконструкція сценічної естетики барокового театру позначилася ознаками зовнішньої декоративності, образної гіперболізації. Пошук оригінальних музично-театральних методів, спрямованих на відродження оперно-балетної спадщини Ж.-Ф. Рамо, набув особливої актуальності в наші дні. Нові художні артефакти демонструють контрастні шляхи поєднання «старих» і «нових» виконавських традицій французької опери. Диригенти вивчають і відтворюють естетику звучання старовинних інструментів, режисери ставлять різноманітні театральні експерименти над сценічною естетикою барокового театру. В кінцевому результаті грандіозний спектакль має на меті дивувати і вражати уяву публіки. Огляд наукових джерел, присвячених опері-балету Рамо «Галантні Індії» свідчить про недостатню увагу дослідників до театральної практики даного твору. Всім цим і обумовлена *актуальність* даної статті.

Так, А. Буличова називає інтерпретацію «Галантних Індій» іронічними варіаціями, та ідеальною моделлю пізнього французького бароко [4]. Д. Кауфман у своїй статті різко критикує постановку. Вона заявляє, що постановочною метою режисера було забезпечення образного свята для очей, але пошуки візуального блиску і комедія часто загрожує опуститися до безглузких пустощів [7]. На противагу Кауфман, музикознавець Р. Андерсон дає схвальну рецензію, додаючи, що постановочна група разом з Крісті та «Квітучими мистецтвами» будуть скрізь отримувати перемогу, їх усюди чекає тріумф [1].

Новизна статті полягає в тому, що в ній вперше опера-балет «Галантні Індії» досліджується як феномен сучасного режисерського театру.

Мета статті – проаналізувати сучасну постановочну інтерпретацію опери-балету «Галантні Індії», здійснену режисером А. Щербаном та диригентом В. Крісті, прем'єра якої відбулася на сцені Паризької опери у 1999 році і завдяки чудовому автентичному музикуванню та фантазійно-іронічній постановці стала справжньою подією. На прикладі даного артефакту вирішуються наступні завдання:

- проаналізувати особливості режисури та сценографії опери-балету «Галантні Індії»;
- на основі одержаних результатів виявити конкретну тенденцію постановочної інтерпретації барокової опери;

- визначити критерії автентизму в постановочній версії опери-балету Рамо «Галантні Індії» Щербана/Крісті.

У сучасному театрі під впливом масової культури кількість і якість режисерських новацій сусідує з тенденціями автентичної манери диригентської трактовки музики оперного спектаклю. Твори оперного жанру представляють особливий інтерес з точки зору вивчення проблеми інтерпретації. Опера, як художній твір, являє собою виконавський процес, який є системою, здатною продукувати нові варіанти прочитання. Він є відкритим для поновлювальних процесів, які відбуваються в театральному мистецтві. Все це забезпечує широкі можливості для різних проявів інтерпретації. В даній роботі базисним джерелом послужила класифікація Д. Ю. Густякової, в якій виведено три рівні інтерпретації тексту класичного твору:

1. екстраполяція – текст класичного твору залишений практично без змін;
2. адаптація – в силу деяких особливостей вимагається пристосування тексту класичного твору до специфіки нових умов його побутування;
3. асиміляція – текст класичного твору є лише приводом, поштовхом для створення нового тексту [5, с. 10–11].

Відродження барокових виконавських традицій у творчості Ж.-Ф. Рамо розпочалось наприкінці XIX століття. Його опера-балет «Галантні Індії» відзначена особливою увагою сучасних майстрів театру. Твір демонструє соціальні взаємини і художньо-естетичні інтереси освіченого суспільства першої половини XVIII століття. Сьогодні опери Рамо прикрашають репертуар багатьох театрів світу. «Галантні Індії» стали одним із символів епохи. Їх тріумф доводять 286 постановок до 1965 року, що загалом склало 471 виставу у Паризькій Опері з моменту її створення. У повному вигляді постановка відроджується в 2-й половині XX століття в Опері Гарньє Парижу (диригент Л. Форестьє, режисер М. Леман) в червні 1952 року і зберігалася у репертуарі театру до 1965 року. Також вона була показана у Флоренції у 1953 році (хореограф – Сергій Лифар). Це була розкішна модернізована постановка, яка нагадувала ревію (із спрощеною оркестровкою та скороченням значної частини речитативів). У подальшому оперу-балет ставили у Нью-Йорку (1961), Бордо (1978). Дві вистави, що запам'ятались виконувались під керівництвом Ж.-К. Мальгуара (1983, Париж, театр Шатле) і В. Крісті (1990, Екс-ан-Прованс). У 1991 році була здійснена копродукція театру Монпельє з Екс-ан-Провансом. В останні роки напівконцертна версія фестивалю була представлена в Людвігбурзі (1998, Ф. Берніус). На початку XXI століття «Галантні Індії» представляли у Цюріху під управлінням

Крісті з хореографом Х. Шпюрлі (2003), та в оперному театрі у Феррарі – диригентом Ф. Брюггеном (2004) [12, с. 114].

Своєю оригінальністю і новаторством цей твір привернув також особливу увагу науковців. До вивчення опери-балету «Галантні Індії» звертаються В. Брянцева, А. Буличова, Ж. Маліньон, М. Мугінштейн, В. Даньшина, К. Гьорлстоун, М. Гроув, Р. Мориць. Останній аналізує обрану у даній статті постановочну версію режисера А. Щербана. Так, Брянцева висвітлює історію створення опери-балету, а у своєму аналізі партитури робить акценти на фактурно-фігураційній винахідливості оркестрового письма та на виразності мелодико-гармонічної мови композитора. Ж. Маліньон характеризує «Галантні Індії» як один з визначних творів Рамо і приділяє велику увагу відродженню спадщини композитора. В. Даньшина вводить до наукового обігу досі невідомий варіант твору – його концертну версію та висловлює свої судження щодоперспектив сучасної постановки. М. Мугінштейн звертається до енциклопедичних фактів: наводить зміст, коментарі, статистику постановок. Автор надає детальну інформацію про інтерпретаторів опери-балету. А. Єфіменко у своїй статті пише про інновації опери-балету у світлі рецепції твору в оперних театрах Нюрнберга і Мюнхена.

В даній статті здійснюється спроба проаналізувати одну з найбільш яскравих постановочних версій твору. Але спочатку доцільно нагадати про історію створення опери-балету «Галантні Індії». Твір на текст лібрето французького драматурга Луї Фюзельє, який у передмові сформулював своє завдання: «розважити публіку без богів і без чарівників» був завершений у 1735 році [2, с. 174]. Драматург не тільки продовжив традиції барокової театральної естетики, але знайшов нові грані, які примусили блищати французький театр. Так, боги з'являються лише у пролозі як символи надії, кохання і щастя. Примітно, що жанр опери-балету сформувався у Франції. Його основоположником стали Паскаль Коласс («Пори року», 1695) і Андре Кампра («Галантна Європа», 1697). Кожний з трьох-чотирьох актів опери-балету має свій власний сюжет, але всі вони пов'язані загальною темою, яка заявляється у пролозі. В основу лібрето покладено амурні історії, які відбуваються у далеких заморських землях. Міфологія поступається екзотиці. Замість Богів і божеств діють сучасники Фюзельє і Рамо. У пролозі провідною темою виступає боротьба Кохання і Розбрату. Сукупним героєм твору є

«природна людина»¹ в дусі Ж.-Ж. Руссо і К. Гельвеція. Назва Індії узагальнює уявлення про екзотичні країни. В опері-балеті Рамо представлено збірне поняття позаєвропейських народів. «Індії» протиставлені Європі ширістю, природністю, автентичністю і немов дають цивілізованим країнам уроки галантності.

У XVIII столітті поетика галантності проникла до всіх сфер мистецтва. Вона породжувала особливий стиль життя, мислення та неповторний устрій людських взаємовідношень. Тому галантна манера природньо вписувалася до поетики пізньобарокового рококо, особливо у Франції [8]. Про оперу як про галантну розвагу говорить вже П. Перрен, у зв'язку з «Пастораллю Іссі»². У 1656 році в Королівській академії музики в Парижі Людовік XIV грає і танцює «Балет галантності часу» з Корбеттою – «чудовим музикантом», віртуозом гітари. Як справедливо підмітила А. Буличова, галантність задовго до Ватто стає однією з головних тем французького музичного театру, а саме слово часто зустрічається на сторінках лібрето, причому зазвичай саме в тих п'єсах, де на сцені представляють святкування. Першими з'єднали в одній назві «святкування» і «галантність», за всією ймовірністю, поет Жан-Франсуа Дюше де Вансі і композитор Анрі Демаре. Вони у 1698 році представили на сцені Королівської Академії музики балет під назвою «Галантні святкування» [3, с. 233–234]. У 1743 році Ж. Ж. Руссо написав героїчну оперу-балет «Галантні музи», узявши для кожного з трьох актів тему кохання одного поета.

Упродовж перших років постановок «Галантних Індій» з'явилося декілька редакцій твору. У кожному наступному варіанті Рамо додавав новий акт. Після сьомого спектаклю розкритиковане лібрето було дещо змінено – була вилучена сцена переодягання принця Такмаса служницею. Як зазначила Брянцева, «Рамо написав для другої редакції багато нової музики, проте тут він не знайшов приводу підняти до яскравих натхнень» [2, с. 185]. Атака люллістів на «Галантні Індії» була такою сильною через музичну декламацію, в якій їх дратувала незвична експресивна інтерваліка і гармонізація, що у 1736 році композитор створив концертну версію твору, своєрідну сюїту зі своєю, суто музичною логікою розгортання. Прем'єра першої редакції твору – у двох антре із Прологом – відбулась у Парижі, у Королівській Академії Музики і Танцю 23 серпня 1735 року у сценографії

¹ Природня людина – гуманістична уява про людину, згідно якій природа людини від самого початку добра і вона – однакова у всіх людей, незалежно від віри, культури, епохи, країни.

Д. Сервандоні. Диригував виставою А. Шерон. А всього п'ять днів потому, 28 серпня 1735 року відбулась постановка твору Другої редакції – у трьох антре із Прологом. 10 березня 1736 року здійснилася постановка опери-балету у Третій редакції, в якій Рамо додав Четверте антре вихід «Дикуни», відразу тепло сприйняте глядачами.

Музика Рамо сповнена високої шляхетності і грації. Розкішні костюми, незвичайні пейзажі та небачені механічні пристрої заповнили першу дорогу, чудову та пишну постановку «Галантних Індій». На прем'єрі 23 серпня 1735 року були зайняті прославлені артисти¹.

З часом відношення публіки до спектаклю кардинально змінилось. В записках Луї де Каюзака, які дійшли до нас прямо говориться про те, що спочатку «„Галантна Індія” здавалася нездоланно складною; більша частина публіки залишала театр з вигуками протесту, несприйняттям музики перевантаженої шістнадцятими, серед яких слуху було ні на що спертися...». Та через шість місяців всі арії від увертюри до останнього гавоту наспівували і знали всі [6, с. 20]. Твору доводилось звучати по частинах у Версалі, а в лютому 1736 року Гебу в пролозі співала М.-Л. Рамо [2, с. 188]. Ознакою успіху слугували і численні пародії, які з'явилися на ярмарку вже з вересня 1735 року.

Рамо називав «Галантні Індії» героїчним балетом, причому слово «героїчний» свідчило не про героїзм змісту, а лише про високий статус героїв [13]. Його сюжет перегукується з дивертисментами, які характерні для епохи Версалю. На протязі спектаклю глядачі мандрують до далеких земель. Для костюмерів, механіків та художника сцени Джованні Сервандоні це було чудесною можливістю продемонструвати всі свої таланти. У своєму дослідженні Ж. Маліньон пише, що Рамо дуже вправно використовує екзотичні мотиви, що було поширеним явищем в образотворчому мистецтві Франції [6, с. 56]. Орієнталізм опери-балету «Галантної Індії» завдяки композитору стає одним із характерних стилістичних ознак французької балетної музики. Як зазначає Ж. Маліньон, – оригінальність твору полягає в тому, що Рамо будує

¹¹ Гебу у пролозі виконувала сопрано М-ль Ереманс, Амура-сопрано (травесті) – М-ль Петіпа, Беллони – баритон (травесті) – Кюньє. У першому виході Емілію співала сопрано М. Пелізьє, Валера – високий тенор П. де Желіотт, Османа – баритон Ж. Дун. У другому антре Фані – сопрано М. Антьє, Дона Карлоса – Желіотт, Гюаскара – баритон К.-Л.-Д. Шас де Шиньє. У третьому виході Фатіму виконала М-ль Петіпа, Заїру – М-ль Ереманс, Такмаса – високий тенор Д.-Ф. Трібо, Алі – баритон Персон. У четвертому антре партію Зими здійснила М. Пелізьє, Адаріо – баритон Л.-А. Кювільє, Дамона – Желіотт, та Дона Альвара – Ж. Дун.

драматургію за принципом переключення, де вся драматична дія, дійшовши до найвищої точки, набуває продовження в пантомімі. І не тільки продовження, а повний розквіт [9, с. 55].

Твір складається з прологу та чотирьох антре та являє собою сюїтудивертисментів. У кожному акті глядачеві пропонується перенестися до нової частини світу: у Першому виході «Великодушний турок» – до Турції, у Другому – «Перуанські Інки» – до Перу і у Третньому – «Перське свято квітів» – до Персії. Четвертий вихід «Дикуни» був доданий тільки у 1736 році¹. Антре «Дикуни» переносить увагу глядачів до Північної Америки, де іспанець і француз змагаються за кохання Зими, дочки місцевого вождя, яка надає перевагу чоловіку з її племені.

Геба, богиня юності, змушена спостерігати за богинею війни, яка зваблює дозвільну юність воювати з її обіцянками бойової слави. Геба особисто закликає Купідона, який посилає своїх фаворитів у всіх напрямках на пошук справжнього кохання. Їх політ втілений у музиці в легких орнаментальних фігураціях, які вперше з являються в пролозі і пронизують всю партитуру.

Чотири сюжети «Індій» злободенні і сучасні. Як зазначає Маліньон, у «Французькому Меркурії» за 1734 рік була опублікована стаття про випадок, подібний описаному у «Великодушному туркові». Там йшлося про те, як підступний турок виявився здатним на великодушність, що можна віднести до чудес людської природи [10, с. 9]. Осман дарує свободу своїй коханій – полонянці Емілії, після чого вона може з'єднатися зі своїм колишнім коханим Валері. У «Перуанських інках» йдеться про суперництво інка Гюаскара та іспанця Дона Карлоса. Обидва домагаються принцеси Фані та перемагає кохання принцеси і іспанця. Треба зауважити, що і Рамо і його лібретист були масонами, тому не випадково у центральній сцені балету йдеться про культ сонця та про зруйнований храм – місце балетного дивертисменту посідає ритуал поклоніння Сонцю. Герой бароко впливає на світ, на природу, тому самий популярний герой барокового театру – чарівник. В Антре «Інки» за наказом Гюаскара до кратеру вулкану кидається шматок скелі, який накриває його; вулкани, землетрус вивергають червоне пап'є-маше. Язичницький жрець, засліплений ревностями і рухомий злістю, використовує це небезпечне явище з метою здійснити свій підступний план заволодіти принцесою Фані.

¹ У 1725 році «Театр Італійської комедії» зробив композитору цікаве замовлення – характерний танець для виступу «справжніх дикунів», двох тубільців, привезених із Луїзіани. Рамо переробив свою попередню п'єсу для клавесину «Дикуни» та успішно інтегрував до партитури цієї постановки.

Антре «Квіти» зображує персидську любовну інтригу. Султана Фатима намагається дізнатися, чи закоханий її чоловік принц Такмас у красуню Аталід. Переодягнений на торговку, Такмас пропонує себе в якості повіреної. Друг принца Алі закоханий у рабину Фатіму, яка переодягнувшись на польського раба, проникла до сералю з тією ж метою, що і Такмас. Побачивши Фатіму, Такмас приймає її за суперника і нападає з кинджалом. Але вуаль «торговки» на мить відкриває лице: Фатіма упізнає повелителя і кидається до його ніг. Алі просить про пощаду для своєї коханої, на що Такмас погоджується.

Однією з найбільш відомих є постановка диригента Вільяма Крісті з ансамблем «Квітучі мистецтва» та постановочної групи на чолі з режисером Андрієм Щербаном, дизайнером по костюмам Мариною Драгичи, хореографом Б'янкою Лі та дизайнером освітлення Робертом Вірцелом). Дана постановка аналізується у статтях Р. Андерсона, Б. Бренезаля, Д. Кауфман, Р. Хаскіна та Л. Андерсен. Спектакль витримав більше, ніж 1700 вистав.

Постановка В. Крісті та А. Щербана відзначається бурлескно-сатиричним відношенням до дійсності, прагненням до різноманітності, енциклопедизмом, який іноді обертається хаотичністю і колекціонуванням курйозів. Вона насичена алегоріями, метафорами, символами, фарсовими метаморфозами статі, нестримними гіперболами, сміливими контрастами масштабів, кольорів, світла і тіні, де реальність поєднується з фантазією.

В екстраординарній бароковій постановці пропонуються серії маленьких шоу для того, щоб глядач не стомлювався, а захоплювався ними. Це було постійне задоволення від танців, костюмів та грандіозних ефектів чи то в сцені землетрусу, чи корабельної аварії на морі. Вулкани, землетрус вивергають червоне пап'є-маше. Все це нагадувало ситуації у паризькому кабаре «Лідо» [11]. Динаміка була присутня у рухливості самої сцени: декорації, які постійно поновлюються набували особливої динамічності через рух хмар, зображення хвилюючого моря.

На зразок італійської опери XVII століття, яка не забуває про карнавальні переодягання, роль Богині війни виконує баритон, одягнений у жіночий одяг. А молодого бога кохання Купідона грає жінка. І навіть ця двозначність статі приносить певне задоволення, адже такі фарсові метаморфози утворюють серцевину пародійного гротеску. Вони в бароковому театрі явище повсякденне.

У сюжетах опери-балету є щось дуже паризьке, де завжди є ангели кохання, хтось на зразок пікантної старлетки і їх достатньо багато в цій постановці. У балеті представлені традиційні інструменти

театральних пастухів – флейти, гобої і в особливості волинки. А. Буличова відзначила, що Крісті з Щербаном у своїй постановочній версії дотепно вивели на сцену виконавців на волинках у шотландських спідницях: вони адекватно відтворили візуальний образ, який викликає асоціації з цим інструментом [3, с. 64].

Виразна роль балету, який є рівноправною складовою спектаклю, не тільки презентує жанр, але і розкриває зміст твору «Галантні Індії». Турецьке антре складається з провінційних танців, які можна було бачити на ринкових площах Марселя, Тулону, Ніцци ще на початку XVIII століття. Б'янка Лі змішує їх з елементами, які запозичені з танців часів Люллі, а також сучасної хореографії. Р. Мориць зазначає, що у всій без винятку музиці Рамо присутні елементи французьких народних танців [10]. Хореограф тонко підмітила, що витончена музика Рамо при тому чи іншому виконанні здатна звучати по-різному. Вона намагалася відтворювати це і в танці – рухатися дуже делікатно, потім додавати деталі, що вносили деякі відмінності у хореографії. У 3 антре це були орієнтальні фантазії, а в «балеті квітів» з легкою витонченістю не співпадали цезури музики і танцю. Б'янка домагалась від танцюристів відтворення дуже деталізованих рухів, тому що вважає, що точність є характерною рисою музики Рамо. Поряд з танцями в голлівудському дусі, абстрактним «симфонічним» балетом, у химерні танці і пантоміми були вкраплені чарівні витончені барокові па. В 2 антре танцюристи імітували різкими танцювальними рухами стихії вітру, виверження вулкану. За давно узаконеним правилом, антична і казкова тематика хореографічних номерів втілювалась у формах менуетів, гавотів, ригодонів, бурре та інших сучасних танців.

Кожне антре має свою символіку – символіку кольору, стихії, предметів: Турція представлена синім кольором, який символізує божественність, благородство. Це стихія води, моря. Серед аксесуарів – хвилі, дельфіни, русалки, матроси з човнами. Величезні ляльки-турки допомагають створити відчуття свята, карнавалу.

Перу представлена бордовим кольором з золотом, стихією вогню, сонця. Відтінки червоного символізують жорстокість, пристрасть, гріх. Серед аксесуарів – вулкани, золоті кулі, палаючі факели, які уособлюють вогонь як одну з чотирьох первинних стихій. Вогонь ж символізує трансформацію, очищення, оновлення життя. Символ сонця в постановці зображується у вигляді колеса, диску. Його уособлювали собою також золоті маски інків. Промені сонця нагадував головний убір жерця з золотим пір'ям.

Персія представлена зеленим кольором – кольором рослинності, стихією повітря, аксесуарами квітів, метеликів, лійок для квітів, алегоріями квітів у горщиках.

Дика Америка – жовтим кольором, стихією землі, аксесуарами кукурудзою, величезною куркою, бізонами. Символіка – графічні лінії, геометричні фігури, ритуальні жести. Знаки – трикутники, кола, полум'я багаття, прапори, на яких орли і леви символізують перемогу та силу.

Маски звірів та птахів, що були одягнуті на дикунах уособлюють інстинктивну мудрість звірів, а також звірину природу людини. Надягаючи їх під час ритуальних танців, їх носії маніфестували присутність істоти, яку вони зображували. Ляльки в метафоричній алегоричній формі допомагають передавати думки і почуття дикунів.

Перетворення різного роду заповнили «Галантні Індії». Завдяки метаморфозам статі, весь ритуал залицяння перевернутий шиворіт-навворіт. Від антре «Квіти» віє духом лицедійства, де грають і прикидаються всі, змінюють личину в залежності від ситуації. Східні мотиви проникли в 3 антре, де все було обернено в орнамент – люди, квіти. Балет зачарованих квітів приваблює витонченістю та гнучкістю танцювальних мелодій. Характер дії у «Квітах» випромінює магію і зачарування, майже камерним звучанням наближає Рамо до музики Моцарта. В балеті зображується епізод з життя квітів в саду. Троянда – цариця квітів, танцює одна. Ця квітка символізує і небесну досконалість, і земну пристрасть, час і вічність, життя і смерть.

Театральні декорації постановки не реалістичні, адже ці історії змальовують мандри у нашій уяві. І тому, на думку режисера, вони повинні дотримуватися не каузальності, а уявної логіки мрії сновидіння. Вони повинні ініціювати фантазію і уяву глядача [11]. Митці бароко сприймали реальний світ як ілюзію і сон. Звідси рухливі, німі аксесуари і бутафорія. Намальовані фіранки, ширми, «хмари», що спускаються, перуанські вулкани, що гойдаються, безліч костюмів.

Рамо творив, виходячи з передових музично-естетичних прагнень епохи Просвітництва. Той факт, що індіанка Зима обирає не непостійного француза, не владного іспанця, а доблесного дикуна Адаріо, цілком у дусі критицизму Руссо цієї цивілізації. Картині первісного блаженства філософ протиставляє сучасне суспільство, повне безглузвих забобонів, вад та лиха. Вчинки персонажів у всіх 4-х антре говорять слухачеві, що справжня добросердність ймовірно існувала тільки серед так званих варварів та дикунів, а не при дворі Людовіка XV.

Опера-балет випромінює життєрадісність, бадьорість, під'ємну силу. Суть режисерського рішення шедевр Рамо полягає у її сучасності. Ідеї людських сутностей, почуттів, взаємовідносин нічим не відрізняються від ідей сучасної людини. За словами диригента, в музиці Рамо є щось, що робить її сучасною і доступною. Ця музика спонукає вас рухатись. Режисера цікавить відродження бароко у наш час. На його думку, блискучі відверті і дуже елегантні сцени опери-балету відтворюють бароковий театр. Проте він вважає, що ми не можемо повернути музей бароко [10].

У відповідності з традиціями XVII століття багато творів мають двоїсті, двозначні розв'язки – і не щасливі, і не трагічні. Гра, якщо поглянути неупереджено, завершується нічиєю. Як влучно зазначила Даньшина: «Починаючи пасторальним спектаклем – змалюванням на сцені раю на землі, сценічна версія опери-балету закінчується загальним танцем «трубки миру», який виконують головні герої, а пізніше до них приєднується і сам диригент» [6, с. 162].

Отже, постановка опери-балету «Галантні Індії» у розглянутій режисерській інтерпретації здійснена на рівні екстраполяції, де лібрето і музичний текст класичного твору залишені практично без змін. Однак в епоху постмодерну найбільш актуальною стає проблема класичного оперного твору як об'єкту театральної інтерпретації, що багато в чому обумовлено відмовою сприймати текст класичних творів як щось сформоване, стале і незмінне. Так, хореограф поєднує класичний балет з елементами сучасних танців, а режисер впроваджує сучасні грандіозні спецефекти. Вокально-танцювальні дивертисменти, перипетії кохання, персонажі фантастичного і божественного походження, використання символіки у декораціях, а також притаманних музичному театру різноманітних форм: менуетів, рондо, маршів, рігодонів, арій, лур, гавотів, чакони відповідали традиціям епохи бароко. У пролозі проявляється повчальний характер. Алегорії представляли міфологічні персонажі – богиня юнацтва, кохання, війни. Танці дикунів, які відтворювали войовничі рухи в 4 антре, урочисті процесії, що прославляють життя, язичницькі ритуальні обряди в 2 антре склали обрядову символіку. Характерний для поезики бароко прийом конструювання художнього цілого за принципом паралелізму дії, доль, позицій персонажів, який дозволяє досягнути своєрідної симультанності – одночасності в зображенні, між елементами якої формуються відношення відмінності і тотожності.

Потрібно відзначити вокальні амплуа героїв, адже роль Богині війни виконує баритон, одягнений у жіночий одяг. А молодого бога кохання Купідона грає жінка. Буфонні риси образу Такмаса у III акті проявляються

у пародіюванні жіночого голосу, коли він співає переодягнений на торговку. Епатажність костюмів, де увага до дрібниць (ще одна паралель з епохою Бароко) ставить неочікувані акценти. Незвичайність хореографічних номерів не зупиняють драматичну активність, а створюють інший, паралельний план твору зі своєю власною драматургією. Трохи шокує враження справляє Бог війни (чоловік у жіночому одязі) та його відверті спокусливі рухи – всі ці яскраві пародійні прийоми підкреслюють властиву твору атмосферу чарівного, розкішного свята, як це і було у часи Рамо. В творі втілилися самотні національні традиції. Багатьма дослідниками підкреслено, що це було обумовлено як впливом драматичного театру на характер вокальної декламації, так і відгомонам з балетно-придворними виставами, у яких довгий час панувала барокова естетика. Тема сюжету – дивовижна вигадка чи екзотична фантазія була декоративно оформлена постановниками як дуже пишна, витончена, вражаюча, одним словом – відповідала філософії та естетиці галантної доби і манерам придворного життя епохи Людовіка XV і разом з тим відповідав духу критицизму Руссо цієї цивілізації.

1. Anderson R. A. *Parisian disco. Rameau's Les Indes galantes* / Robert Anderson, 2005. URL : <http://www.mvdaily.com/articles/2005/09/indes1.htm> (дата обращения: 15.12.2015).
2. Брянцева В. Н. *Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр [Текст]: исслед.* / В. Н. Брянцева. – Москва : Музыка, 1981. 303 с.: нот.
3. Булычёва А. В. *Сады Армиды [Текст] : муз. театр фр. бароко* / А. В. Булычёва. – Москва : Аграф, 2004. 448 с. : ил. – (Волшебная флейта).
4. Булычёва А. В. *Музыкальная столица мира («Галантные Индии» Рамо в Парижской Опере; совместно с Дмитрием Морозовым)* // «Окно в Европу», приложение к газете «Мариинский театр», № 11–12/1999.
5. Густякова Д. Ю. *«Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского» [Текст]: автореф. дис.* / Д. Ю. Густякова. – Ярославль, 2006. 40 с.
6. Даньшина В. Б. *«Французский музыкальный театр от барокко до классицизма (на материале творчества Жана-Батиста Люлли та Жана-Филиппа Рамо)» [Текст]: дис.* / В. Б. Даньшина. – Київ, 2010. 209 с.
7. Kauffman D. *Rameau: Les Indes galantes* / Deborah Kauffman // *Fanfare*. 2005. 21 Nov. URL : http://www.operatoday.com/content/2005/11/rameau_les_inde.php (дата обращения: 12.12.2015).
8. Кириллина Л. *Галантность и чувствительность в музыке XVIII века*. URL : <http://www.2israel-music.com/Galante.htm> (дата обращения: 12.12.2015).
9. «*Les Indes galantes*» Erato Disques S. A. , 1994, «*Rameau and opera-ballet*», p. 20.
10. Малиньон Ж. *Жан-Филипп Рамо [Текст]* / Ж. Малиньон; пер. с фр. Д. Шен. – Ленинград : Музыка, 1983. 126 с. : ил., нот.

11. Moritz Reiner E. «So far, so near...» / Reiner E. Moritz. – Paris : Charlotte de Grey, 2005. 27 p.
12. Moritz Reiner E. «Swinging Rameau» : a documentary analysis featuring interviews with W. Christie, N. Rivenq, B. Li, A. Serban, P. Agnew, P. Petibon / Reiner E. Moritz. – Paris : Opus Arte, 2004.
13. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600–1850 [Текст] / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 640 с. : ил.
14. Рамо Ж.-Ф. «Галантна Индия»: опера / Ж.-Ф. Рамо; пер. А. Буличовой. URL : http://www.cdvpoda-rok.ru/pages-classic/library/obj_cd (дата обращения: 12.12.2015).

Бие Валерия. **Интерпретация оперы-балета Ж.-Ф. Рамо «Галантные Индии» на современном этапе.** Проанализирована опера-балет «Галантные Индии» Ж.-Ф. Рамо и рассмотрена её интерпретация в современной режиссёрской практике, которая осуществлена на уровне экстраполяции с признаками нашего времени. В данной статье внимание концентрируется на исполнительских аспектах современной практики оперно-балетного произведения Рамо. Тема сюжета – удивительная выдумка или экзотическая фантазия была декоративно оформлена постановщиками как очень пышная, изящная, впечатляющая, одним словом – отвечала философии и эстетике галантного века и манерам придворной жизни эпохи Людовика XV и вместе с тем отвечал духу критицизма Руссо этой цивилизации.

Ключевые слова: барокко, автентическое исполнительство, режиссёрская интерпретация, исполнительские традиции, экстраполяция.

Бійо Валерія. **Інтерпретація опери-балету Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії» на сучасному етапі.** Проаналізовано оперу-балет «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо та розглянуто її інтерпретацію в сучасній режисерській практиці, яка здійснена на рівні екстраполяції із ознаками нашого часу. У даній статті увага концентрується на виконавських аспектах сучасної практики оперно-балетного твору Рамо. Тема сюжету – дивовижна вигадка чи екзотична фантазія була декоративно оформлена постановниками як дуже пишна, витончена, вражаюча, одним словом – відповідала філософії та естетиці галантної доби і манерам придворного життя епохи Людовіка XV і разом з тим відповідав духу критицизму Руссо цієї цивілізації.

Ключові слова: бароко, автентичне виконавство, режисерська інтерпретація, виконавські традиції, екстраполяція.

Billot Valeria. **The interpretation of opera-ballet J.-P. Rameau «Les Indes galantes» at the contemporary stage.** It has been analysed the

opera-ballet «Les Indes galantes» [The Gallant Indies] by J. -Ph. Rameau and examined its interpretation in the contemporary director's practice made at the level of extrapolation with the signs of our time. This article focuses on the performance aspects of current practice of the opera-ballet work by Rameau. The theme of the plot, be it a bizarre fiction or exotic fantasy, was decoratively mounted by the directors as very grandiose, refined and remarkable, i. e. in short, fitted the philosophy and aesthetics of gallant age and style of the court life of the Age of Louis XV and at the same time, fitted the spirit of Rameau's criticism of this civilization.

Key words: baroque, authentic performing, director's interpretation, performance traditions, extrapolation.

Тетяна Павлів, Лариса Соловей

**ОТЕЦЬ МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – КОМПОЗИТОР,
ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ, АВТОР ГІМНУ УКРАЇНИ
«ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНИ І СЛАВА, І ВОЛЯ»**

2015 рік по праву можна назвати роком Михайла Вербицького – 4 березня виповнилось 200 років від дня народження митця, а 7 грудня – 145 років від дня, як він відійшов на вічний спочинок. Ще один ювілей – 150 років від першого публічного виконання пісні «Ще не вмерла України».

М. Вербицький – священик української греко-католицької церкви, один із фундаторів національної композиторської школи України, а це творча діяльність здебільшого теж священиків І. Лаврівського, В. Матюка, А. Вахнянина, І. Воробкевича, П. Бажанського, Й. Кишакевича. Ця школа залишила, хоч і в опосередкованій формі, свій відбиток на художньому світобаченні авторів ХХ століття – В. Барвінського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, Є. Козака, М. Колесси [5, с. 54–55].

Мало і не точно висвітлювались і інтерпретувались факти його життя і творчості. Діяльність митця недостатньо висвітлена в українському музикознавстві і потребує більш глибокого осмислення, чим і обумовлена *актуальність* даної статті.

Творчість М. Вербицького впродовж ХХ століття досліджують З. Лисько, Б. Кудрик, М. Загайкевич, Ф. Погребенник, О. Зелінський, Л. Кияновська, О. Козаренко.

Мета публікації – на основі різновекторного аналізу постаті М. Вербицького, окреслити його основні віхи, дати аргументацію й короткий життєпис національного гімну «Ще не вмерла Україна».