

УДК 792.82Равель : 792.2(477-25)

ПРЕМ'ЄРА БАЛЕТУ МОРИСА РАВЕЛЯ «ДАФНІС І ХЛОЯ» В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ: СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АНТИЧНОГО СЮЖЕТУ

Єва Коваленко

Статтю присвячено постановці балету М. Равеля «Дафніс і Хлоя» в Національній опері України. Проаналізовано режисерське вирішення вистави, особливості хореографічного стилю балетмейстера А. Рехвіашвілі, характери персонажів у поєднанні з виконавською манерою артистів. Авторка надає важливого значення фактору акторської індивідуальності в процесі створення балетного спектаклю.

Ключові слова: «Дафніс і Хлоя», М. Фокін, М. Равель, А. Рехвіашвілі, балет, Національна опера України.

Статья посвящена постановке балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» в Национальной опере Украины. Анализируются режиссерское решение спектакля, особенности хореографического стиля балетмейстера А. Рехвиашвили, характеры персонажей в совокупности с исполнительским стилем артистов. Автор придает большое значение фактору актерской индивидуальности в процессе создания балетного спектакля.

Ключевые слова: «Дафнис и Хлоя», М. Фокин, М. Равель, А. Рехвиашвили, балет, Национальная опера Украины.

The paper deals with the staging of M. Ravel's ballet *Dafnis and Chloia* in the National Opera of Ukraine. The producer's version of the performance, the peculiarities of the choreographic style of the ballet-master A. Rekhviashvili as well as personages' characters combining with the specific manner of the dancers is analyzed. The author considers the factor of dancer's individuality while creating the ballet performance as a very important one.

Keywords: *Dafnis and Chloia*, M. Fokin, M. Ravel, A. Rekhviashvili, ballet, National Opera of Ukraine.

Одна з особливостей балетної інтерпретації класики полягає в тому, що в ній завжди інтенсивно виявлені ретроспективні установки. Балетний театр як такий вирізняється певним консерватизмом, який парадоксальним чином стає джерелом творчої продуктивності; саме рефлексія в межах замкненого, самодостатнього простору історичної пам'яті демонструє нескінченність цього простору й невичерпність можливостей рефлексії. Такий парадоксальний продуктивний консерватизм балету, спрямований на відкриття нових художніх можливостей творчою рефлексією над спадщиною, знаходить особливо вдячне підґрунтя в тому репертуарі, який уже апробований видатними надбаннями виконавської практики і має за собою історичний «шлейф» сприйняття театральною публікою. Це ще більшою мірою стосується тих творів, де власне творчий задум спрямований на ретроспективні рефлексії. Взірцем є балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля, прем'єра якого відбулася в Національній опері України 30 листопада 2014 року.

У репертуарі Національної опери вагомим місцем посідають балетні спектаклі, які вперше були поставлені під час «Росій-

ських сезонів» С. Дягілева. Так, В. Яременко показав «Шехеразаду» М. Римського-Корсакова, «Петрушку» Ф. Стравинського, Д. Матвієнко переніс із Маріїнського театру «Шопеніану» на музику Ф. Шопена в оркестровці О. Глазунова, «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера, а без хореографічної мініатюри «Лебідь» К. Сен-Санса, уперше поставленої М. Фокіним для А. Павлової, не проходить жоден концерт артистів балету. Усі ці вистави та хореографічні мініатюри йдуть на сцені Національної опери в хореографії М. Фокіна. У балеті «Жар-птиця» Ф. Стравинського в постановці В. Литвинова збережено тільки загальну тему та програмність музики, а хореографія цього спектаклю є повністю авторською. У балеті «Весна священна» Ф. Стравинського, що був поставлений Р. Поклітару, усі зусилля спрямовані саме на те, щоб здолати ту програмність, яка була закладена в партитуру композитором та першим постановником спектаклю В. Ніжинським. Р. Поклітару розповідає свою історію, дуже близьку до реалій теперішнього часу. Балет «Дафніс і Хлоя», поставлений А. Рехвіашвілі на сцені Національної опери, створений за мотивами оригінального лібрето, балетмейстер

СУЧАСНІСТЬ

висловлює власне бачення сюжету й характерів персонажів. Цей спектакль змушує замислитися над новими тенденціями в сучасних інтерпретаціях творів класичної хореографічної спадщини.

Мета статті – аналіз нової постановки балету «Дафніс і Хлоя» в Національній опері саме в аспекті виявлення продуктивності творчої рефлексії, розкриття особливостей хореографічного стилю балетмейстера А. Рехвіашвілі, змалювання характерів персонажів у поєднанні зі специфікою виконавської манери артистів, визначення ролі акторської індивідуальності в процесі створення балетного спектаклю.

Автор висловлює особисті враження від перегляду нової вистави, але, оскільки мова йде про спектакль, перша постановка якого відбулася понад сто років тому, дуже важливим матеріалом для театрознавчих досліджень слугують свідчення його творців – балетмейстера М. Фокіна та композитора М. Равеля, а також загальні відомості про подальшу сценічну історію балету «Дафніс і Хлоя», почерпнуті з енциклопедичних джерел, переглядів різних постановок спектаклю. Ретроспективна суть твору полягає в тому, що його основою є специфічне літературне першоджерело – роман Лонга «Дафніс і Хлоя», написаний приблизно у III ст. Це один з перших грецьких романів, текст якого повністю зберігся, і один з перших взірців античної прози загалом. Особливе місце твору визначається тим, що в ньому найповніше подано ознаки античного роману випробування: за М. Бахтіним, «грецький роман побудовано як випробування любовної вірності і чистоти ідеальних героя та героїні» [2, с. 190]. Крім того, саме в Лонга створено концепцію ідилічного світу, що протистоїть навколишньому хаосу та зовнішнім загрозам: цей світ, як зауважував М. Бахтін «оточений з усіх боків чужим світом» [1, с. 254].

Сюжет про чисте кохання юних пастуха й пастушки, які обирають вільне сільське життя на лоні природи і кохання яких піддається випробуванню, відіграв виняткову роль у західноєвропейській культурі XVI–XVII ст., ставши першоджерелом пасторальної драми, яка, за І. Голенищевим-

Кутузовим, «веде своє походження від “Дафніса і Хлої” Лонга (III ст.), еклог Вергілія, Данте і Петрарки» [3, с. 203]. Відомо, що саме пасторальна драма є джерелом новочасного музичного театру, зокрема опери та балету.

Постановка балету «Дафніс і Хлоя» має особливе значення тому, що тут вирішується надзвичайно складне завдання інтерпретації античного світу хореографічними засобами. Складність його зумовлена насамперед особливостями самої античної традиції, охарактеризованими О. Лосєвим. Це, по-перше, наскрізна театральність античності, де саме суспільне буття набувало вигляду сценічної вистави: «Антична людина відчувала себе вільним актором і навіть артистом <...>. Як актор, який грає роль у космічній театральній постановці, людина цілком вільна. Але сама театральна постановка <...> придумана <...> тільки долею» [7, с. 639–640]. По-друге, це скульптурність, що безпосередньо стосується хореографії. «Стиль римського цезаризму є не що інше, як звичайна безособова антична скульптура, тільки проведена тут у соціальній області <...>, там, де немає досвіду особистості, завжди абсолютизуються позаособові та безособові сторони буття» [8, с. 69–70]. Саме ці риси епохи античності – її театральність і скульптурність – стали основою для творців балету «Дафніс і Хлоя» М. Фокіна та М. Равеля.

Прем'єра «Дафніса і Хлої» відбулася в паризькому Театрі Шатле 8 червня 1912 року. Головні партії виконували Вацлав Ніжинський і Тамара Карсавіна, одну з мімічних ролей зіграв знаменитий італійський танцівник і педагог Енріко Чекетті, якому на той час було вже 62 роки. Прем'єра готувалася за драматичних обставин. С. Дягілев прийняв рішення звільнити М. Фокіна, дійшовши висновку, що той вичерпав себе як постановник, і призначити балетмейстером трупи В. Ніжинського, який став сенсацією перших «Російських сезонів» завдяки виступам саме у фокінських балетах. Паралельно з постановкою «Дафніса і Хлої» в антрепризі С. Дягілева велася робота з підготовки прем'єри балету «Післяполудневий відпочинок фавна»

ЄВА КОВАЛЕНКО. ПРЕМ'ЄРА БАЛЕТУ МОРИСА РАВЕЛЯ «ДАФНІС І ХЛОЯ»...

К. Дебюссі, балетмейстером і виконавцем якого був В. Ніжинський, і С. Дягілев покладав великі надії саме на цю роботу. Якщо для В. Ніжинського це була реалізація давнього задуму, що дуже ретельно готувався, то для М. Фокіна його балет «Дафніс і Хлоя» був своєрідним проявом боротьби за існування, доказом своєї творчої життєздатності. У мемуарах М. Фокін описує численні інтриги, що супроводжували постановку «Дафніса». «Я не думав, що для успіху одного балету треба було неодмінно принести в жертву інший. Дягілев та Ніжинський думали інакше: для успіху «Фавна» їм уважалося за необхідне спаплюжити мого «Дафніса». Зрозуміло, що я дуже хвилювався і болів душею за цей свій твір. Бідний «Дафніс» був пасинком антрепризи» [10, с. 168]. М. Фокін не мав достатньої кількості репетицій для підготовки балету і не вкладався у строки: за три дні до прем'єри в нього ще залишався непоставленим фінал балету – 20 сторінок нотного тексту з незвичним для артистів ритмом. Цей фінал балетмейстер поставив за одну репетицію. Він поділив танцівників на кілька окремих груп, кожна з яких вступала на нову музичну фразу, що додавало сцені динаміки та експресії, створювало ілюзію масовості за незначної кількості виконавців. «Кожному учасникові доводиться вивчати тільки свою невелику танцювальну пробіжку. Пропустивши так усіх з глибини сцени з одного боку на інший, я потім усю масу випустив з першої куліси. Усі разом злетіли у вихорі спільного танцю» [10, с. 168]. Балетмейстеру вдалося в стислі терміни «зібрати» спектакль і досягти стилістичної єдності у виконанні: прем'єра пройшла на високому професійному рівні і мала успіх у паризьких глядачів. (Коли через деякий час С. Дягілев знову запросив М. Фокіна до своєї трупи, то вже сам балетмейстер разом зі своєю дружиною Вірою стали виконавцями головних партій у «Дафнісі і Хлої»). Слід зазначити, що прем'єра «Післяполуденного відпочинку фавна», яка старанно готувалася антрепризою і широко анонсувалася С. Дягілевим, спричинила великий скандал: у балету з'явилися як вороги, так і прихильники, серед яких був і знаменитий скульптор

О. Роден. Різкої критики, зокрема, зазнала відверта еротичність В. Ніжинського в образі Фавна. М. Фокін також був у числі критиків Ніжинського-балетмейстера, хоча й дуже поважав Ніжинського-виконавця і віддавав шану його геніальності. Постановку «Фавна» він охарактеризував як хореографічно обмежену та аморальну. Детально описуючи хореографію В. Ніжинського, М. Фокін, однак, відзначив і позитивні її риси, наприклад, виразні профільні пози й ходи з вивернутими кистями рук, що їх, на думку М. Фокіна, артист запозичив з його постановки картини «Грот Венери» з опери Р. Вагнера «Тангейзер».

Сценічне життя «Дафніса і Хлої» в постановці М. Фокіна не було тривалим, але до цього сюжету зверталось багато інших балетмейстерів, зокрема Ф. Аштон, С. Лифар, Дж. Кранко, Дж. Ноймайєр, М. Мурдмаа. Енциклопедія «Балет» під редакцією Ю. Григоровича, видана 1981 року, дає відомості про 17 різних постановок балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля, і туди увійшли далеко не всі сценічні інтерпретації (наприклад, не згадується київська постановка А. Шекери 1969 р.) [4, с. 178]. Сучасні балетмейстери по-своєму інтерпретують відому партитуру М. Равеля. Наприклад, балетмейстер Пермського театру опери та балету О. Мірошніченко переніс дію балету в епоху французьких колоніальних війн, головні герої – молодий французький легіонер Дафніс та французька балерина Хлоя (постановника надихнув фільм 1930 р. «Марокко» за участю Г. Купера та М. Дітріх).

Щодо «Фавна», то ця балетна мініатюра відома тепер саме в оригінальній постановці. Її виконували такі зірки світового балету, як С. Лифар, Р. Нурієв, Ш. Жюд, М. Цискарідзе, О. Ратманський. Ця постановка стала хрестоматійною, живописні стилізовані пози молодого фавна – напівлюдини-напівцапа – дуже часто цитуються сучасними балетмейстерами, які прагнуть передати стилістику античної Греції. Естетика «Фавна» безпосередньо стосується постановки «Дафніса і Хлої», що нині розглядається, тому що ці два балети об'єднує тема античності. Навіть М. Фокін писав, що В. Ніжин-

СУЧАСНІСТЬ

ський дещо запозичив з його хореографії. Іншою об'єднавчою ланкою для цих спектаклів стала музика: і Моріс Равель, автор «Дафніса і Хлої», і Клод Дебюссі, який написав «Післяполудневий відпочинок фавна», – представники одного напряму в музичній культурі – імпресіонізму.

За жанром «Дафніс і Хлоя» М. Равеля – це симфонічна поема. «У цьому творі я задумав дати велику музичну фреску, у якій не стільки прагнув відтворити справжню античність, скільки закарбувати Елладу моєї мрії, близьку до тих уявлень про стародавню Грецію, які втілені у творах французьких художників і письменників кінця XVIII ст. Цей твір побудований симфонічно, за строгим тональним планом на кількох темах, розвитком яких досягається єдність цілого. Розпочатий у 1907 році, “Дафніс” кілька разів перероблявся, особливо його фінал» [9, с. 194–195].

Музичній партитурі «Дафніса і Хлої» присвячено багато наукових досліджень. Зокрема О. Зінич розглядає музику М. Равеля, використовуючи категорію пластичності, яка досягається шляхом застосування принципів скульптурності (статурності), динамічності та завдяки їх поєднанню при створенні музичних художніх образів. «Уважне потактове прочитання партитури балету “Дафніс і Хлоя” з погляду пластичності дозволяє побачити закладені в самій музиці потенції і напрямки її хореографічної інтерпретації» [5, с. 135]. Дослідницею виокремлено три типи танців. Перший з них – це «ліричні, інтимні, піднесені» [5, с. 120] варіації та дуети головних героїв. Другу групу складають войовничі танці Доркона та піратів, що виражають «розгнужданість стихії насилля». До третьої групи належать жанрово-характеристичні танці (наприклад, «Загальний танець», фінальна «Вакхічна пляска»). Крім того, О. Зінич виокремлює так звані жести-знаки, виділені авторськими ремарками в партитурі та окреслені за допомогою специфічних музичних засобів (наприклад, жест-поривання Хлої, яка шукає порятунку в Німф, жест Хлої, яка біжить від піратів та ін.) [5, с. 130–131].

Музика М. Равеля споріднена з традиційним мелосом античної Греції, про що свід-

чить використання давньогрецьких музичних ладів, зокрема лідійського, який «привносить елемент екстатичності, оргіастичності» [5, с. 107], адже композитор добре знав і любив культуру Середземномор'я, у тому числі грецькі пісні (йому належить багато їх обробок і гармонізацій). Водночас музична партитура зазнала впливу орієнтальної, іспано-мавританської, а також російської музичної культури кінця XIX – початку XX ст., а саме таких творів, як «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та «Половецькі пляски» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна.

У Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка балет «Дафніс і Хлоя» вперше було поставлено А. Шекерою 1969 року. Диригентом вистави був Стефан Турчак, художником – Данило Лідер.

Майже через 45 років вистава повернулася на київську сцену в постановці Аніко Рехвіашвілі, яка нині є головним балетмейстером Національної опери. Диригент-постановник вистави – Микола Дядюра, художнє оформлення здійснила Марія Левитська. А. Рехвіашвілі має досвід балетмейстерської роботи як у сучасній, так і в класичній хореографії. Вона художній керівник театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», з 1990 року викладає в Київському національному університеті культури і мистецтв, де з 1996 року очолює кафедру класичної хореографії. А. Рехвіашвілі – лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря в номінації «хореографи». У своїх постановках балетмейстер створила своєрідний синтез модерну, бального танцю та балетної класики. Її номери позначені експресією, емоційністю, графічністю пластичного малюнка. А. Рехвіашвілі працювала із солістами Національної опери, які запрошували її для постановки концертних номерів. Це Г. Кушнірова, О. Шаповал, Я. Гладких, Є. Кайгородов, О. Філіп'єва, М. Мотков та ін. Робота з артистами, які мають класичну школу і досвід виконання провідних партій класичного репертуару, змінила творчий стиль балетмейстера: у ньому з'явилася лірична лінія, кантілена. На сцені Національної опери А. Рехвіашві-

ЄВА КОВАЛЕНКО. ПРЕМ'ЄРА БАЛЕТУ МОРИСА РАВЕЛЯ «ДАФНІС І ХЛОЯ»...

лі поставила балети «Віденський вальс», «Даніела», «Дама з камеліями», а також танцювальні картини в операх «Ярослав Мудрий», «Мойсей», «Норма» та «Запрожець за Дунаєм». Вона також здійснила сценічну інтерпретацію балету «Попелюшка» на сцені Київського дитячого музичного театру. За своєю хореографічною лексикою «Віденський вальс», «Даніела» і «Дама з камеліями», постановкою якої театр завершив попередній сезон, – це традиційні класичні балети з використанням дієвої пантоміми та модерної хореографії для підкреслення характерності створюваних образів і посилення драматизму.

У своєму новому балеті А. Рехвіашвілі намагалася відійти від канонів класичного танцю, залишивши його тільки як характеристику головних героїв – Дафніса і Хлої, які вирізняються з-поміж інших не тільки своїм прихованим аристократичним походженням, але й душевною чистотою почуттів. Герої не ступають по землі, а ніби ледь торкаються її: для передачі цього задуму використано пуантову техніку для балерини.

Балетмейстер показує своє пластичне бачення Давньої Греції, де наявні і фольклорні мотиви, і стилізовані пози античних скульптур, і динамічний жорсткий ритм, характерний для хореографії нинішньої епохи, у поєднанні з діонісійською свободою вираження почуттів у танці, про яку писав Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики». В ансамблевих танцях А. Рехвіашвілі поєднує принципи синхронності виконання і поліфонії, завдяки чому рух на сцені не переривається навіть у статичних моментах. Постановники по-своєму трактували сюжет роману Лонга, за мотивами якого створено спектакль. У буклеті сказано: «Нова сценічна трактовка балету – сучасний погляд на класичний твір, давньогрецька історія слугувала лише натхненням для постановників, адже фабула суттєво змінена. Історія походження героїв, перипетії з їх викраденням відкинуті, автори балету зосередилися лише на почуттях юних закоханих» [6, с. 7]. Автор лібрето залишив тільки вісім персонажів, зате дав кожному з них свою



Ярослав Ткачук – Доркон.
Світлина В. Давиденка

пластичну характеристику. Мімічні образи Пана та Німфи створюють атмосферу античного міфу, на тлі якого розвивається основна сюжетна лінія спектаклю. Вони уособлюють вищу силу, яка посиляє героям випробування долі й допомагає здолати їх. Пан і Німфа починають і завершують спектакль, вони з'являються на сцені в ключові моменти дії, направляючи її. У хореографічній характеристиці Німфи й Пана найбільш відчутний вплив балетної естетики «Російських сезонів» С. Дягілева в період захоплення античною темою в мистецтві перших десятиліть ХХ ст. Хрестоматійно відомі пози Фавна, що відпочиває на лісовій галявині, з однойменної мініатюри В. Ніжинського простежуються в хореографічному вирішенні образу Пана. Виразна статичність Німфи й Пана контрастує з динамічними ансамблевими танцями і додає цим образам значимості, що дуже майстерно підкреслюють артисти Тетяна Андреева та Олексій Коваленко. Виконавиця

СУЧАСНІСТЬ

ролі Лікеніон – дівчини, яка хоче звабити Дафніса, Райса Бетанкоурт (кубинка за походженням) – молода танцівниця дуже широкого амплуа. Вона виконує як сольні класичні партії, так і характерні ролі, де виявляється її яскрава індивідуальність. Дуже цікаво спостерігати за її виступами у творах сучасної хореографії, що потребують поєднання пластичності корпусу з майстерним володінням пуантовою технікою. Основною характеристикою образу Лікеніон стала спокуслива чуттєвість, що її артистка передала своєю м'якою гнучкістю, ніжним тріпотінням ніг і всього тіла в па-де-бурре сюіві (танцівниця має дуже красиві стопи з високим підйомом, що дозволяє їй ефектно виконувати цей рух на півпальцях). Це па-де-бурре сюіві по широкій IV позиції, що повторюється кілька разів, є своєрідним пластичним лейтмотивом образу. Партія молодого волопаса Доркона вирішена не в гротескному, комічному плані, як було задумано М. Фокіним («Незграбний танець Доркона смішить усіх», – написано в лібрето [10, с. 160]). Щирість почуттів і молодечий азарт героя підкреслені експресивністю хореографії з використанням лексики фольклорного, класичного та сучасного танцю, застосуванням акробатичних елементів. Створенню яскравого характеру значною мірою сприяє віртуозне й емоційне виконання Ярослава Ткачука – молодого соліста Національної опери, випускника Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря, який проявив свою різнопланову обдарованість ще під час навчання, успішно виступивши на телевізійному проєкті «Танцюють всі», що об'єднує талановитих молодих танцівників усіх стилів і напрямів хореографії.

Кульмінацією дії балету – як танцювальною, так і драматургічною – стала сцена захоплення острова піратами. Музика М. Равеля передає образ дикого, нищівного руху, що підкреслюється пульсуючим ритмом і невпинним наростанням сили й динаміки лейттеми піратів. Гостра характерність у поєднанні з витонченістю та пластичністю фактури класичного танцівника О. Шаповала, який виконує партію

ватажка розбійників Бріаксіса, підносять цей негативний за сюжетом образ до героїчного. Артист вривається на сцену, немов ураган, широкими стрибками перетинаючи її планшет, зносячи все на своєму шляху, вимальовуючи чіткі експресивні пози графічними штрихами. Виняткова музичність О. Шаповала допомагає йому передати найтонші нюанси балетної партитури, досягти повного злиття з музикою і хореографічним текстом. Виразність сцени підкреслює жорстка синхронність чоловічого кордебалету, а також візуальне зображення на фоновому екрані зловісної темної піратської галери, яка невпинно наближається.

У виборі виконавців головних партій А. Рехвішвілі зробила ставку на творчу молодь. Виконавиця ролі Хлої Анастасія Шевченко – зовсім молода артистка (вона закінчила Київське хореографічне училище 2011 р.), але вже має досвід виконання складних сольних та провідних партій, таких, як Нікія в «Баядерці» Л. Мінкуса, Фея Бузку в «Сплячій красуні» П. Чайковського, Польова русалка та Водяна русалка в «Лісовій пісні» М. Скорульського тощо. Я. Ваня працює в Національній опері з 2006 року, після закінчення Празького хореографічного училища й участі в Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Лифаря, де він отримав почесний диплом. Я. Ваня – провідний соліст театру, у його репертуарі майже всі головні партії класичного репертуару, а також деміхарактерні ролі, такі, як Воланд у «Майстрі і Маргариті», Ротбар у «Лебединому озері», Ганс у «Жізелі». А. Шевченко та Я. Ваня вже мали досвід роботи з А. Рехвішвілі: у балеті «Дама з камеліями», прем'єра якого відбулася наприкінці 146 театрального сезону, вони виконували головні партії. А. Шевченко створила образ Марі Дюплессі, яка стала прообразом Маргарити Готье для письменника Олександра Дюма-молодшого – автора всесвітньо відомої «Дами з камеліями», роль якого в балеті А. Рехвішвілі зіграв Я. Ваня. У «Дамі з камеліями» ці артисти створили яскраві, сповнені драматизму образи. У балеті «Дафніс і Хлоя» за сюжетом ролі головних героїв пасивні (вони

ЄВА КОВАЛЕНКО. ПРЕМ'ЄРА БАЛЕТУ МОРИСА РАВЕЛЯ «ДАФНІС І ХЛОЯ»...



Анастасія Шевченко – Хлоя,
Ярослав Ткачук – Доркон.
Світлина В. Давиденка



Анастасія Шевченко – Хлоя,
Ян Ваня – Дафніс.
Світлина В. Давиденка



Олексій Коваленко – Пан, Тетяна Андреева – Німфа.
Світлина В. Давиденка

СУЧАСНІСТЬ



Ян Ваня – Дафніс, Райса Бетанкоурт – Лікеніон.
Світлина В. Давиденка



Райса Бетанкоурт – Лікеніон, Максим Синявський – Ерот.
Світлина В. Давиденка

ЄВА КОВАЛЕНКО. ПРЕМ'ЄРА БАЛЕТУ МОРИСА РАВЕЛЯ «ДАФНІС І ХЛОЯ»...

стають жертвами обставин, потім їм допомагають боги, німфи та ін.), тож провідною в їх характеристиці стає лірична лінія, яку артисти підкреслюють кантиленою у виконанні дуетів, поставлених у неокласичному стилі. Слід відзначити красу ліній молоді балерини, її великий легкий крок, гнучкість корпусу та пластичність довгих тендітних рук, а також чітке володіння віссю і прекрасну роботу стопи (останнє – результат копіткої співпраці з народною артисткою України Раїсою Хилько, яка допомагає готувати партії). Виконання Я. Вані вражає класичною чистотою та проникливою ліричністю, гармонійним відчуттям партнерства. У хореографічному вирішенні образів Дафніса і Хлої А. Рехвіашвілі використала класичну лексику: у Хлої – це кілька разів повторювані комбінації з паде-бурре сюїві з повільним вирівнюванням, «виростанням» корпусу, турами піке по колу з переходом на амбуате антурнан, великими батманами, у Дафніса – традиційні класичні великі стрибки, обертання та подвійні тури в повітрі (характеристичною відзнакою персонажа стає імітація гри на флейті). Хореографічні лейтмотиви головних героїв є недостатньо виразними на тлі інших яскравих характерів вистави, що їх було розглянуто вище. Сама А. Рехвіашвілі пояснює це специфікою ліричних балетних образів, які, на відміну від конфліктних або характерних, відзначаються не зовнішньою ефектністю, а душевною чистотою та проникливою глибиною.

Результатом співпраці балетмейстера А. Рехвіашвілі з балетною трупю Національної опери України став цікавий за своєю стилістикою та хореографічним вирішенням спектакль. Робота з партитурою М. Равеля стала етапною і для оркестру, і для балетмейстера, і для виконавців. Фактор музичальності став основним і для сценічного оформлення спектаклю (художник – М. Левитська): знайдено особливу техніку, коли декорації проектуються на екран і змінюються майже щосекунди, миттєво реагуючи на те, що відбувається на сцені. У підготовці вистави були задіяні молоді педагоги-репетитори – провідні майстри сцени Сергій Бондур, Олена Філіп'єва,

Генадій Жало, Євген Кайгородов, які нещодавно закінчили балетну кар'єру або ще продовжують танцювати.

Спроба інтерпретації однієї з найвизначніших пам'яток світової балетної класики на сцені Національної опери України засвідчує появу оригінальної версії: виявлено своєрідність хореографічної лексики цієї вистави, розглянуто характерні її головних персонажів, особливості сценічного оформлення. Поряд із прагненнями осучаснити виставу можна констатувати продуктивність ретроспективного підходу, де рефлексії піддаються вічні образи античності, а танець дозволяє уявити рух статуй, що ожили. Важливе значення мають особистості виконавців провідних партій, адже фактор акторської індивідуальності відіграє важливу роль у творчому процесі й дуже часто стає для балетмейстера джерелом натхнення. Ця стаття – аналіз першого враження від перегляду вистави, тобто результату творчого процесу. Детальніше ознайомлення із задумом балетмейстера, спілкування з виконавцями, репетиторами балету відкривають широку перспективу для повного розуміння ідеї цієї вистави, її режисерської та хореографічної концепції, а також для порівняльного аналізу різних сценічних інтерпретацій балету «Дафніс і Хлоя».

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. – Москва : Наука, 1975. – 532 с.
4. Дафнис и Хлоя // Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
5. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : монографія / О. В. Зінич ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : ІМФЕ, 2009. – 231 с.
6. З історії створення балету «Дафніс і Хлоя» // Вечір одноактних балетів. Балетні сюїти А. Понкієллі. «Танець годин» з опери «Джоконда». Ш. Гуно. «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст». М. Равель. «Дафніс і

СУЧАСНІСТЬ

Хлоя». Балет на 1 дію / Буклет. – [Київ] : Вид-во Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2014. – 8 с.

7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – Москва : Фолио, 2000. – Кн. 2. – 688 с.

8. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. – Москва : Изд-во Московского университета, 1979. – 416 с.

9. Равель М. Краткая автобиография // Равель в зеркале своих писем. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – С. 193–197.

10. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. – Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1981. – 510 с.

SUMMARY

The article is devoted to the staging of M. Ravel's ballet *Dafnis and Chloia* in the National Opera of Ukraine. The producer's version of the performance, the peculiarities of the choreographic style of the ballet-master A. Rekhviashvili as well as personages' characters combined with the peculiarity of performing manner of the actors is analyzed. The author considers the factor of dancer's individuality while creating the ballet performance as a very important one.

The ballet *Dafnis and Chloia* was firstly performed by *Russian Ballet* troupe conducted by S. Diaghilev in Paris (1912). M. Fokin was the ballet-master and the author of libretto, the music was written by M. Ravel. The score and libretto were grounded on the famous novel-idyll *Dafnis and Chloia* by Long, written approximately in the 2nd–3rd century AD), where a free life of herdsmen in the open air, innocent love of the chief characters: youth Dafnis and girl Chloia, who was helped by forest deities are glorified. M. Fokin in his staging tried to display the atmosphere of the ancient world, and M. Ravel's music highly helped his intention.

After M. Fokin several interpretations of *Dafnis and Chloia* were performed by such distinguished choreographers as S. Lifar, F. Ashton, J. Kravko, J. Neumaier and others. Some of them, as for instance O. Miroshnychenko in Perm Theatre of Opera and Ballet, created their own legend taking place in quite another epoch.

In Kyiv T. Shevchenko Theatre of Opera and Ballet *Dafnis and Chloia* was performed by A. Shekera in 1969 (the chief conductor of orchestra – S. Turchak, the artist – D. Lider).

The author of a new scenic interpretation of the ballet A. Rekhviashvili, the chief ballet-master of the National Opera, has showed the own vision of the classic work, where the ancient Greek story only inspired the performance creation. As it is written in the booklet, *the creators of the ballet concentrated only on the feelings of the young sweethearts*.

The soloists of the Theatre A. Shevchenko, Ya. Vanya, O. Shapoval, R. Betankourt, Ya. Tkachuk, T. Andreieva, O. Kovalenko and others take part in the performance.

Keywords: *Dafnis and Chloia*, M. Fokin, M. Ravel, A. Rekhviashvili, ballet, National Opera of Ukraine.