

ВІДГУК

офіційного опонента кандидата мистецтвознавства, доцента

Олени Миколаївни Шабаліної

на дисертацію Марії Дмитрівни Коростельової

**«ХОРЕОГРАФІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТІВ П. ЧАЙКОВСЬКОГО
НАПРИКІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»,**

поданої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури

Ми живемо в епоху зміни культурної парадигми. Цінними сьогодні є акти творчості, в яких відбувається пошук нових опорних точок.

Звернення дисертантки до філософських, структуралістських, постструктуралістських, культурологічних та мистецтвознавчих джерел, які визначили відповідну систему методологічних засад естетики, культурології і мистецтвознавства обумовлено вибором об'єкту та предмету дослідження «Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття». Оскільки балет є синтетичним мистецтвом і набір засобів створення образу постійно розширюється, то і аналіз наукової літератури у першому розділі дисертації спрямований на розкриття спектру аспектів: музичної реформи композитора-симфоніста із впливом на драматургію балетної вистави; теоретичних аспектів балетних засобів виразності і специфіки художньої форми. Дисертантка аналізує багато джерел останніх 10 років, що підкреслює актуальність дослідження.

Виходячи з практичного досвіду творення хореографічних текстів та підкреслюючи необхідність формування термінологічної бази аналізу сучасного твору, вбачаю цінність ретельної роботи п. М. Коростельової у формулюванні методології інтерпретації та аналізу її видів, розгляд можливості існування великої кількості інтерпретацій та розгляд необхідності інтерпретації для подовження життя традиції.

Дисертантка детально зупиняється на терміні «танець постмодерн», що на жаль достатньо часто сьогодні викликає дискусії у хореографічних колах, уточнює значення даного терміну від «Postmodern Dance» початку 1960-х років І. Райнер через визначення Маньковскою сучасного новаторського

явища у хореографії як «постмодерністський анти-балет» до визначення О. Чепалова: «танець постмодерн» є новим напрямком хореографії, який демонструє новий тип художнього мислення, який впливає на розвиток світової хореографічної культури». Для аналізу проблеми дослідження авторка звертається до таких понять, як «постдраматичний» та «постбалетний» театр у творчому переосмисленні первинного твору мистецтва, який пройшов ряд трансформацій на базі зміни парадигми мислення. Авторка насичує визначення прикладами постмодерністських вистав М. Борна, М. Ека та Р. Поклітару.

Здобувачка робить обґрунтовані висновки про тяжіння постмодерністського балету до «інтернаціоналізму», неєвропейських, некласичних принципів танцювальної естетики (синтез культур Індії, Японії, ритмопластичний афро-карибський фольклор, антична тілесна фактурність, абсолютний танець, який не демонструє певних ознак будь-якої культури або епохи). Все це створює новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції культур та багаторівневий текст, у якому необхідно звертати увагу на всі посилання і цитати, від чого текст балету стає набагато глибшим.

Підрозділ «Реконструкція балетів П. Чайковського в балетному театрі кінця ХХ – початку ХХІ ст.» доводить доцільність реконструкції над реставрацією не заради докладання зусиль по створенню старого стилю виконання, але на користь підпорядкування інтересам автора-реконструктора та водночас збереженню стилістики і почерку першоджерела (Ф. Лопухов).

Дисертантка залучає до підтримки саме М. Петіпа, який ставив різні варіації для виконавиць однієї ролі: «Я великий прихильник всього витонченого, але зовсім не скелетів, з якими в хореографічному мистецтві немає що робити. Можливо, що знайдуться балетмейстери, в яких вистачить терпіння відновлювати на сцені поставлені раніше танці за допомогою методів Туане Арбо, Фейе, Пекура, Сен-Леона, Цорна, Степанова та інших».

М. Коростельва крок за кроком простежує зміну психофізики танцівника та хореографа ХХ–ХХІ ст.

У підрозділі «Редакції балетів П. Чайковського зі збереженням образно-тематичного змісту» авторка досліджує реформи П. Чайковського у зміні ролі музики у балетному спектаклі, характер взаємодії музики і хореографії в балетній виставі і саме балетного жанру; аналізує дві провідні тенденції, пов'язані з проблемою діалогу музики (як домінуючої, або супровідної) та хореографії; виділяє головним предметом творчого інтересу П. І. Чайковського не громадські, історичні події, а внутрішні психологічні переживання, що і відтворено в балетах – індивідуальне переважає над суспільним, лірика над епосом. Саме тому редакції актуальні, бо змінюються умови існування людини у просторі.

Також авторка приділяє увагу вибору образу-птаха як прототипу головної героїні – лебедя – істоти двох стихій: води та повітря, що підкреслює символізм прикордонного стану героїв П. І. Чайковського. Та, якщо додати характеристику мовознавиці стародавніх текстів С. Жарнікової, «лебідь на водах – вогонь і світло», то можна ще заглибитися до кодів саме тексту лібрето.

Влучним стає перехід до наступного розділу «Актуалізація зв'язку з первинною оповідальністю в постмодерністських інтерпретаціях балетів П. Чайковського». Саме у процесі радикальної трансформації традиційних жанрів і видів мистецтва сучасного стану культури для хореографії характерна актуалізація творів минулого в їх первісній атмосферності. Можна проводити паралель не тільки між основними ідеями філософів-постмодерністів та не тільки сучасними версіями балетів і оригінальними постановками Маріуса Петіпа, а зануритися до етимології образів слов'янських казок для прочитання їх культурного коду, бо М. Петіпа теж є транслятором сюжету через призму особистого сприйняття. І це може стати наступним кроком «слідування за розвитком сенсу до його референції, тобто якомусь світу, або буттю-в-світі, відкритому перед текстом» (за п. М.Коростельовою).

Оперуючи поняттями «інтерпретація», «реконструкція», «трансгресія», «симулякр», «референція», «палімпсест», «модель палімпсесту», дисертантка доводить, що хореографія давно насичена прийомами передачі інформації як інтелектуально-емоційний текст, який можна читати та аналізувати. І не зважаючи на відсутність прізвищ хореографів у філософських та культурологічних словниках, в сучасній культурі відбувається фундація хореознання.

В розділі «Інтерпретації балетів П. Чайковського з радикальними змінами в сюжеті» авторкою розглянуто інтерпретацію як «співвіднесення оригіналу твору з системою образів і понять щодо даного твору самих інтерпретаторів згідно з якою, кожний митець винаходить свій спосіб вираження винайденого сенсу балетів П. Чайковського». Матс Ек як поглиблювач психологізації Театру танцю П. Бауш у вивільненні засобів руху, реформатор театрального-хореографічного мистецтва, завдяки полісемантичності своїх балетів-інтерпретацій класичної спадщини першим транслює замовчувані проблеми молоді (голка-шприц) та вирішує їх на оздоровлення фіналу у прийнятті проблеми «Сплячої красуні» принцем.

Основною рисою балетів М. Борна авторка визначає розрахунок на найрізноманітнішу аудиторію, тобто – шоу-вистава, мюзикл, фільм-балет. Це відбивається у перетворенні сюжету «Сплячої красуні» на лабіринт із зміною місця дії та героїв-вампірів і наслідок – безсмертя як алегорію часу. «Лускунчик» М. Борна – естетично-сюжетна гіперболізована ідеалізація навколишнього світу та героїв для дітей сиріт, а для Р. Поклітару – фантазмагорія за етапами дорослішання дітей різного статусу, саме у питанні підміненої реальності балетмейстери співпадають між собою та першоджерелом. Проблема Едіпова комплексу та фізичне спотворення дитинча лебедя єднає всі три сюжети-інтерпретації «Лебедине озеро» М. Ека, М. Борна і Р. Поклітару, що загострює питання «нормальності» сучасного суспільства взагалі. Авторка наголошує, що постмодерністські інтерпретації

класичних балетів стали творчою лабораторією з виникненням художніх рішень, що стимулюють оновлення мови балетного театру в різних аспектах.

ПОБАЖАННЯ ТА ЗАУВАЖЕННЯ ДО ДИСЕРТАЦІЙНОГО ТЕКСТУ

1. Ви розбираєте інтерпретацію балету М. Бежара «Весна священна» (1959 р.) у відмові автора від жертвопринесення в лібрето І. Стравінського; «Весну священну» І. Стравінського/В. Ніжинського реставраторів сучасності Міллісент Ходсон (хореограф) та Кеннета Арчера (художник) та прем'єру вистави у Балеті Джоффри (Joffrey Ballet) в Чикаго 1987 р., згодом в Лос-Анджелесі, хоча ці балети не мають прямого відношення до обраної теми. Також наводите приклади балетних реставрацій П'єра Лакотта, французького танцівника та балетмейстера, що відновив балет ХІХ ст. «Сильфіда», поставлений для Гілен Тесмар (Сильфіда) та Мікаеля Денара (Джеймс). На нашу думку, більш детального аналізу потребує балет Бориса Ейфмана під назвою «Чайковський» (1991 р.) на музику з творів композитора: перша частина «П'ятої симфонії», третя частина «Струнної серенади», «Італійське капричіо» і фінал «Шостої симфонії». Автор насичує хореографію смисловими асоціаціями з відомими епізодами балетів і опер (виникає, наприклад, аналогія з «двійником» в балеті «Лебедине озеро», особливо в редакції Ю. Н. Григоровича, де двійниками стають не тільки Одета-Оділля, але і Принц-Ротбарт). Хореограф показав причину трагічного характеру багатьох творів композитора в його особистих стражданнях, в його роздвоєнні: самотній геній марно намагається злитися з людською юрбою і «жити як всі» (дилема всіх геніїв), а також в гомосексуалізмі Чайковського. «Остання тема взята ТІЛЬКИ як причина душевного страждання героя, а душевне страждання – як одне з джерел або збудників творчості» (Н. Аловерт), але цей факт може пояснити лінію М. Боурна з використанням головного дуету «він-він».

Б. Эйфман має також редакції своїх же балетів. У берлінській редакції проблеми сексуальної орієнтації відійшли на другий план: Чайковський

В. Малахова ними взагалі не переймається. Створене хореографом «роздвоєння» простору проходить у процесі творчості і ототожнення Чайковського-Малахова з білим птахом, а за земні спокуси приходить розплата: композитор переставав чути музику і повній тиші марно намагався скласти хоча б одну музичну фразу. У розпачі, притулившись до підлоги, загорнувши за спину одну руку (перебите крило), він намагався злетіти. Всі ці балетні ідіоми читалися в балеті дуже чітко.

Але загорнуту за спину одну руку принца (перебите крило, хоча він не є лебедем) ми зустрічаємо і в балеті М. Борна після дуету Зігфріда та Чорного лебедя. Цю перекличку цікаво було б розібрати за хронологією виходу балетів.

2. Увага дисертантки зосереджена на творах вже усталених, де цитатне поле тяжіє над думкою молодого науковця, але є нові приклади звертання до музики П. Чайковського, які, нажаль, не розглянуто в праці авторки.

Наприклад, у балеті Монте-Карло Жаном Крістофом Майо поставлено своєрідний за задумом і пластикою спектакль «Озеро» (прем'єра відбулася в грудні 2011 року). На музику П. І. Чайковського Ж.-К. Майо змінює фабулу (лібрето Жан Руо). Темою балету стає боротьба тваринних інстинктів проти чистоти світла, причиною – помста, засобом – маніпуляція. Замість водойми – скелі, замість Злого генія – Цариця ночі. Роздвоєння, на яке часто вказує дисертантка, тут присутнє у трикутниках: Принц між Білим і Чорним Лебедями, Король між Королевою і Царицею Ночі. Лебеді Майо – агресивні химери серед скель (аскетичні декорації Ернесте Беньо Ернесте), перенесені в умови, де лебідь не виживає. Динамічні ансамблі та експресивні дуети виглядають активно, але знервовано. На думку критиків (у репортажі Віктора Ігнатова) автору не вдалося винайти адекватного вираження партитури Чайковського, хоча її було скорочено на годину. Історія принца – драматична реалізація його дитячих страхів – ще один вектор, наближений до організації сюжетів Р. Поклітару та М. Борна.

Хореограф Грем Мерфі, як і К. Майо, вільно ставиться до партитури Чайковського у виставі «Лебедине озеро» (2002 р.). Роздвоєння приходить в політичних питаннях сюжету з натяком на конфлікт між британським принцом Чарльзом і принцесою Діаною. За версією вистави в Австралійському балеті Одетта змушена ділити свого коханого з баронесою фон Ротбарт.

3. Цікавою до розгляду могла стати творчість відомого своїми сучасними інтерпретаціями класичного танцю Олександра Екмана (має проекти з балетними трупамі Бостона, Сіднея, з школою Juiliard, з Королівською шведською балетною трупю, хореограф Нідерландської Театру Танцю). Навесні 2014 р. він представив власну версію «Лебединого озера» в оперному театрі міста Осло. Повнометражна балетна постановка спільно з датським дизайнером Хенриком Вібсковим (Henrik Vibskov) і композитором Мікаелем Карлссоном (Mikael Karlsson) реалізована повним складом Національної норвезької балетної трупи (The Norwegian National Ballet) та оркестру. Натуралістичний ландшафт посилює справжнє озеро, для чого використано 6000 літрів води, що дає паралель з творчістю першовідкривачки європейського постмодерного танцю (Театру танцю) Піни Бауш.

У цілому, треба відзначити, що рецензована дисертація є актуальним мистецтвознавчим дослідженням, у якому представлені перспективні напрями розвитку української хореології, зібрано, систематизовано оригінальний та дискурсивний матеріал постмодерної хореографії, запроваджені та сформульовані актуальні підходи до вивчення хореографічних інтерпретацій балетів П. Чайковського.

Основні ідеї, положення і висновки є достовірними і апробованими у публікаціях авторки на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях, Структура і основний зміст автореферату відповідають плану і концептуальному викладу дисертаційного матеріалу і корелюють із змістом наукових статей.

Аналіз дисертації та автореферату М. Д. Коростельової свідчить, що поставлена у дослідженні мета досягнута, основні завдання успішно вирішені. Дисертація є самостійною і завершеною працею, яка демонструє наукову зрілість її авторки. Праці оформлені відповідно до вимог.

Дисертація Марії Дмитрівни Коростельової «Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття» виконані на належному науковому рівні, відповідають вимогам МОН України та пп. 9, 11, 12 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 24 липня 2013 року № 567 (зі змінами), які висуваються до кандидатських дисертацій та відповідають паспорту обраної спеціальності, а її авторка заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури.

Кандидат мистецтвознавства, доцент
завідувач кафедри сучасної
та бальної хореографії Харківської державної академії культури

О. М. Шабаліна

