

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.097:791.31:792.82(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2022.266124

Цитування:

Погребняк Г. П. Режисура балетних постановок в сценічному та екранному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 272–279.

Pogrebniak G. (2022). Directing Ballet Performances on Stage and Screen. National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal, 3, 272–279 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

**РЕЖИСУРА БАЛЕТНИХ ПОСТАНОВОК
В СЦЕНІЧНОМУ ТА ЕКРАННОМУ ПРОСТОРИ**

Мета статті полягає в окресленні проблем режисерської майстерності в адаптації найвідоміших балетних постановок в екранній площині та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному вивченню та аналізу феномену режисури балету в аудіовізуальному просторі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дала можливість опрацювати історико-фактологічну базу реалізації балетних постановок на сцені й екрані. Методи систематизації та узагальнення стали в нагоді задля аргументації самотності режисури балету в контексті екранних мистецтв. Типологічний метод дав можливість розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного та сценічного мистецтва. Крім того, застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні режисури як універсального й багатовекторного виду художньо-естетичної і творчо-виробничої діяльності; в уточненні взаємовпливу та взаємозбагачення сценічного й екранного мистецтв у використанні та розвитку режисерських постановочних засобів; у визначенні специфіки творчості режисера в процесі екранної адаптації творів балетного мистецтва в кінематографічних і телевізійних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у виявленні оригінальних принципів побудови екранних творів, базованих на відомих балетних постановках. **Висновки.** Доведено, що екранна режисерська творчість сприяє популяризації як постановок балетного мистецтва, так і творчості балетмейстерів, балетних виконавців, спростовує часом безапеляційні судження практиків і теоретиків кіно й телебачення про загрозу втручання сценічної культури в екранний простір як руйнівного чинника.

Ключові слова: режисура, екранні мистецтва, балет, режисерські засоби, сценічна постановка, балетмейстер, телебачення.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets, National Academy of Management of Culture and Arts

Directing Ballet Performances on Stage and Screen

The purpose of the article is to outline the problems of directorial skill in the adaptation of the most famous ballet productions on the screen and to define scientific guidelines that will contribute to the comprehensive study and analysis of the phenomenon of ballet directing in the audiovisual space. **Research methodology.** An interdisciplinary approach based on the use of a number of general scientific methods was used in the study of the issue, in particular: a system of theoretical methods (induction, deduction, identification, complex art analysis, and synthesis), which made it possible to study the historical and factual basis of the implementation of ballet productions on stage and screen. The methods of systematisation and generalisation came in handy for arguing the originality of ballet directing in the context of screen arts. The typological method made it possible to consider common artistic principles in the creative pursuits of masters of screen and stage art. In addition, analytical and systematic methods have been applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study consists in the definition of directing as a universal and multi-vector type of artistic-aesthetic and creative-production activity; in clarifying the mutual influence and mutual enrichment of the stage and screen arts in the use and development of director's production tools; in the determined specifics of the director's work in the process of screen adaptation of works of ballet art in cinematographic and television productions, which became the subject of a special study for the first time; in revealing the original principles of the construction of screen works based on well-known ballet productions. **Conclusions.** It has been proven that screen directorial work contributes to the popularisation of both ballet productions and the creativity of ballet masters

and ballet performers, refuting the sometimes-irrevocable judgments of practitioners and theoreticians of cinema and television about the threat of the intervention of stage culture in the screen space as a destructive factor.

Key words: directing, screen arts, ballet, directing tools, stage production, choreographer, television.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, за більш ніж столітню історію аудіовізуального мистецтва майстри багатьох країн світу в різних видах, стилях і жанрах кіно й телебачення створили десятки кіно- та телефільмів, анімаційних стрічок, присвячених творчості провідних балетних виконавців, хореографів, балетних груп або таких екранних робіт, у котрих було адаптовано найвідоміші балетні постановки. При цьому кожна нова сходинка розвитку екранних мистецтв була органічно пов'язана зі сценічною, зокрема, балетною культурою. Водночас слід нагадати, що взаємодія та взаємовплив балетного мистецтва й кіномистецтва в екранізаціях відбувалися, по суті, двома взаємопов'язаними векторами. Перший з них – це «механічне перенесення балетної вистави на екран (збереження сценічного майданчика, умовних декорацій)». Другий вектор передбачав «урахування при екранізації специфіки кіномистецтва: натурні зйомки, ракурси, крупні плани, збагачення зорового ряду деталями, ідеальне ритмічне злиття руху камери і музики». Крім того, відповідно до специфіки екранних мистецтв «переробляли сценарії, планувальні рішення сценографії, змінювали за потреби просторові рішення мізансцен. До вимог та умов кінозйомки пристосовували засоби акторської гри й танцювальної техніки» [7, 96].

Тож можемо констатувати, що зацікавленість митців у кіно- й телевізійних інтерпретаціях балетних постановок не зникає і дотепер, в епоху постпостмодерну, адже інтерпретація виступає своєрідним культуротворчим процесом та результатом «створення нового авторського художнього твору на основі переосмислення, трансформації первинного та створення нового художнього артефакту» [3, 8].

Аналіз досліджень і публікацій. Широке розмаїття проблем режисерської творчості щодо адаптації та реконструкції балетних постановок в екранній площині неодноразово потрапляло в поле наукових інтересів багатьох вчених. Серед них назвемо таких дослідників, як: К. Бортник, Ф. Ван дер Віле, Л. Вишотравка, Л. Долохов, М. Коростельова, О. Лань, С. Лисенко, І. Морозова, А. Пашенко, К. Станіславська, Ю. Станішевський, Л. Тарасенко, К. Теплицький. Г. Фількевич, наприклад, у статті «Ганець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток

контактів» вказує, що «екранні мистецтва – кіно, телебачення – ніби далекі від танцю, однак вони взаємодіють з ним. Це й використання тих чи інших компонентів кіно та телебачення в художньому оформленні балетної вистави, це й екранізації балетів класичної спадщини та сьогодення, а також створення телебалетів і кінофільмів, що вибудовані за законами хореографії та екранних мистецтв» [7, 94]. Своєю чергою М. Коростельова артикулює думку про те, що нині в наукових і творчих практиках «не вщухають суперечки щодо художнього рівня балетмейстерських редакцій балетів – від розуміння природності процесів інтегрування в нові художньо-естетичні й техніко-професійні умови (В. Ванслов, В. Красовська й ін.) до різкої критики та звинувачень у спотворенні першоджерела (В. Гаєвський, Ю. Яковлева й ін.) [3, 6]. Переосмисленню сутності та взаємодії хореографічного й аудіовізуального мистецтв присвячене дослідження О. Лань «Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу». Авторка переконана, що переоцінку сенсотворчих факторів названих видів мистецтва «в новому часі обґрунтовано не лише ставленням людини до світу, але також її уявленням про митця, глядача і творчість загалом». Дослідниця слушно додає, що «нові форми мистецтва формують необхідність у нових засобах передачі інформації» [4].

Мета статті – визначення магістральних проблем режисерської творчості в адаптації найвідоміших балетних постановок в аудіовізуальному мистецтві та окресленні наукових орієнтирів, які би сприяли комплексному вивченню та аналізу феномену мистецтва балету в екранному просторі.

Виклад основного матеріалу. У широкому розмаїтті екранних презентацій балетних постановок особливу увагу привертають ті, до яких кіно- й телережисери звертаються багаторазово, кожного разу по-новому інтерпретуючи хореографічний текст і занурюючи його в «культурний простір екранного мистецтва» [2, 37]. Серед таких назвемо низку найпопулярніших творів балетного мистецтва, як-то: «Жізель», «Лускунчик», «Ромео і Джульєтта».

Фантастичному балету композитора Адольфа Адана «Жізель» (де лібретистами виступили Теофіль Готьє, Жюль-Анрі де Сен-Жорж, Жан Кораллі, а хореографами Жюль

Перро, Жанн Кораллі і Маріус Петіпа), прем'єрну виставу котрого 1841 року представляли в театрі Королівської академії музики (на сцені Опера Ле Пелетє) відомі на той час виконавці Карлотта Гризи (Жизель), Жюль Перро (граф Альберт), Адель Дюмілатр (Мірта), кінематографісти запропонують екранне прочитання більш ніж через століття. Лише 1969 року відбудеться світова прем'єра фільму-балету (як оригінальної режисерської екранної роботи, створеної в межах павільйонів або природних умов із застосуванням кадрювання, різноманітних кінооператорських технік, монтажних прийомів тощо [6, 135]) «Жизель» (копродукція Німеччини та США) у режисурі Х'юго Нібелінга та балетмейстерській постановці Девіда Блера. Використавши «в кінематографічному дійстві інноваційний монтаж, режисер вміло поєднав можливості екрана й хореографії» [11] та представив кіноглядачам екранізацію спектаклю Американського театру балету (з Карлою Фраччі, Еріком Брюном, Тоні Лендером у головних ролях), що вигідно вирізнялась «самобутністю постановницького задуму серед зафільмованих на той час театральних вистав» [11]. Протилежною є думка американського критика Юджина Меррета, котрий, поцінуючи роботу балетних виконавців, зокрема К. Фраччі, гру котрої називає «шедевром стриманої віртуозності», вказував на недоліки екранної режисури «Жизелі», зазначаючи, що, «прагнучи зобразити «реалістичну драму», режисер намагається відійти від постановчої версії з реалістичними декораціями, акторською грою та інноваційною операторською роботою, проте використовує надто швидко камерну зйомку та незручні ракурси. Це досить дратує, особливо в постановчих танцювальних сценах». Дослідник акцентує на тому, що «досить часто камери фокусуються на ногах балерини або її відображенні в озері води». При цьому автор переконаний, що, незважаючи на недоліки, цей фільм має бути на полиці кожного любителя балету, адже чудові танці та постановка повністю переважають проблеми екранної режисури» [12].

Вказаний вище балет, що є чи не «найпопулярнішим серед балерин-початківць, завдяки потужному сюжету, вимогам до непересічних акторських здібностей і високого рівня виконавської техніки» [12] ось уже півстоліття становить стійкий інтерес до нього і представників аудіовізуального мистецтва, і театральних постановників, що прагнуть реалізуватись в екранній режисурі. Так,

1982 року шведський танцівник, хореограф, театральний та оперний режисер Матс Ек, танцювальна манера й розуміння балетного мистецтва котрого сформувалися під впливом ідей і техніки танцю модерн, дбайливо переніс на екран власну сценічну постановку «Жизелі», авторське прочитання котрої принесло йому міжнародне визнання. Тісно пов'язаний на той час з трупкою Кульберг-балету (Cullberg Ballet) постановник запрошує до виконання головних партій і на сцені, і в екранній площині провідних майстрів названої трупи – свою музу та дружину Ану Лагуну (шведську балерину іспанського походження, що в подальшому буде активно задіяна в екранізації балетів «Кармен», «Стара і двері», «Місце» ін.) та бельгійського танцівника й хореографа Люка Буї (підвалини мистецької кар'єри якого були закладені в Роттердамському балеті «Скапіно»), виконання ролі Альбрехта котрим стало однією з найвідоміших його робіт і не в останню чергу забезпечило значний успіх фільму-балету «Жизель» [9].

Прикметно, що фільмів (близько 20), де чи то частково використано фрагменти з балету «Жизель» («Сицилійський захист»), чи то хореографічний твір згадано опосередковано («Манія Жизелі»), чи то кінематографічна оповідь торкається певних виконавців, які прославились передовсім виконанням партії Жизелі («Божественна Жизель»), чи то герої беруть участь у зйомках екранної версії балету («Танцівники»), чи то участь у названому балеті кіноперсонажів має вирішальне значення для розвитку сценічної кар'єри («Танцюючі привиди») тощо – навіть більше ніж стрічок, де ретельно збережено сценічну хореографію та перенесено на екран кращі театральні постановки сучасності. Такою, приміром, є наразі остання екранна версія «Жизелі» 2013 року новозеландського драматурга та кінорежисера Тоа Фрейзера. За власним сценарієм він створив фільм з Королівським балетом Нової Зеландії (Royal New Zealand Ballet), де в головних ролях-партіях виступили всесвітньовідомі танцівники Джилліан Мерфі й Сі Хуан. Цікавим є той факт, що авторська екранна інтерпретація Тоа Фрейзером сценічної постановки «Жизель» Королівського балету Нової Зеландії, дбайливе використання партитури у виконанні Оклендського філармонічного оркестру значною мірою сприяло стрімкому руху фільму-балету до кіноглядача. Тож прем'єра названої кінороботи відбулася 2013 року на Новозеландському міжнародному кінофорумі, тоді як його міжнародну прем'єру бурхливими оплесками

зустріла публіка на міжнародному кінофестивалі в Торонто (TIFF), основним завданням котрого не випадково є представлення найвидатніших фільмів із кожної частини світу.

Багаторазовим прочитанням на екрані може похвалитись і балет П. Чайковського «Лускунчик» (котрому 2022 року виповнюється 130 років), що був створений за мотивами знаменитої повісті-казки Ернста Теодора Амадея Гофмана «Лускунчик і Мишачий король» та лібрето Маріуса Петіпа. Однак цікаво, що «версія казки, яку використовували при створенні балету, була не оригінальною казкою Гофмана, а версією Олександра Дюма» [1]. Крім того, прикметно, що з роками балетні постановки «Лускунчика» – найбільш упізнаваного у світі твору – у різних країнах набувають власне національних відтінків, тоді як всі їх єднає колоритна музика визначного композитора. При цьому секрет визнання публікою балетів названого вище композитора «криється не тільки у високопрофесійному поєднанні майстерності композитора та балетмейстерів, а й у реформаторській сутності цих вистав для балетного театру: симфонізація музики змінила її роль у балетній виставі та характер взаємодії із хореографією, сприяла цілісності композиційної побудови, наявності наскрізної дії, що дало змогу паралельно з музичною драматургією сформувати й драматургію танцювальну (демонстрація образу в розвитку, поступова зміна та збагачення характеру, перетворення ліричного образу на трагічний тощо)» [3, 11].

Нагадаємо, що вперше дивовижна хореографія балету «Лускунчик» постане на екрані як одна з дев'яти музичних новел унікального мистецького експерименту – повнометражного (у колективному авторстві режисерів Нормана Фергюсона, Джеймса Елгара, Семюела Армстронга Джима Хендлі, Уілфреда Джексона, Хемілтона Ласка, Білла Робертса, Пола Сетерфілда, Бена Шарпстіна й ін.) мультиплікаційного фільму «Фантазія», кінокомпанії Уолта Діснея, вкотре доводячи, що талановиті твори в кожній новій епосі відкриваються «насамперед небаченими (точніше, просто непоміченими та неоціненими) гранями» [5]. Власне звичні для глядача герої (за винятком фей і квітів) вказаного вище балету на екрані так і не з'являться, натомість у фільмі звучатиме декілька музичних фрагментів з визначного твору композитора у виконанні Філадельфійського оркестру під орудою

Леопольда Стоковського, що оригінально поєднують у сюїту витончені за пластикою хореографічні номери, тим самим сплавляючи воедино кіно, музику, балет.

Силою вишуканої фантазії режисера Семюела Армстронга на екран увірветься потік вільних образів, що «ніби матеріалізуються в момент насолоди класичною музикою». Один за одним перед глядачами з'являться епізоди, зіткані з балетної хореографії, як-то: танок феї Драже, де в балетних па тендітні феї і крихітні ельфи, весело кружляючи, ретельно розмальовуватимуть у яскраві барви-шати й ніби оживлюватимуть квіти, дерева, кущі. Побачимо (чи то уявимо) і китайський танець, щоправда, у виконанні кумедних грибів, один з яких – маленький грибочок, мимовільно порушуючи темпоритмічний малюнок балетної хореографії, постійно вибиватиметься із загального кола виконавців, тим самим підсилюючи комічний ефект. Режисерське вирішення епізоду танцю пастушків також виявиться несподіваним – адже глядачам буде запропоновано вихроподібний хоровод квітів, що в розмаїтті динамічного виру балетних па стрімко поринають у глибочинь водної гладіні. Витончена балетна пластика ошатних рибок і жителів підводного царства постане в арабському танці, народжуючи в нашій уяві певні відомі образи [5]. Тоді як у запальному гопаку закружляють витіюваті персонажі-квіти: «козаки», навдивовижу схожі на будяки, і вбрані в ошатні сукні дівчата-орхідеї. Балетний текст вальсу квітів режисер прочитає як елегантний танок граційних ельфів, різнобарвного осіннього листа і тендітних сніжинок, сміливо демонструючи новаторські підходи в інтерпретації балетних постановок в екранному просторі.

1993 року ще одну екранну версію балету «Лускунчик» представила глядачам компанія Warner Bros. Entertainment у режисурі Емілі Ардоліно (котрий, по суті, ідеально переповідав мовою аудіовізуального мистецтва класичний балет) і продюсерській підтримці Роберта Харвітца, де до участі у фільмовому проєкті буде залучено кращих артистів трупи Нью-Йорк Сіті балету. Сам же фільм-балет «Лускунчик» виявився досить вдалою екранізацією (у прагненні постановника відновити гармонію сценічного оригіналу) однойменного спектаклю, який поставив свого часу Джордж Баланчін. При цьому нагадаємо, що в «постмодерністських інтерпретаціях «Лускунчика» кардинально змінюється ідея, сюжет, жанрові ознаки балету, але водночас постановники зберігають певну семантичну

основу та мелодику» [3, 12]. Такий підхід продемонстрували кіномайстри в стрічці «Лускунчик і чотири королівства» (2018) у режисурі Лассе Хальстрема та Джо Джонстона, де передовсім сюжет зазнав кардинальних змін. Дозволимо собі зауважити, що уважне ознайомлення з кіноказками, які створює The Walt Disney Company в останні роки, свідчить про те, що в переважній більшості фільмів, продукованих компанією, виявляється одна й та сама проблема: часом недолугість сценарію, сказати б, компенсується вишуканим візуальним рядом. Тож і в «Лускунчику» гідною особливої уваги виявляється робота колективу художників, заради якої, власне, і варто дивитись названий фільм від Disney, що знайшов своїх прихильників серед глядачів. Не в останню чергу чималій увазі публіки до стрічки сприяв той факт, що до участі в кінопроекті було залучено понад тридцять відомих балетних виконавців, серед яких передовсім назвемо унікальну зірку світового балету Місті Коупленд, котра не лише є талановитою танцівницею, але ще й демонструє світовій культурі потужні якості справжнього борця: оскільки майстриня змогла піднятися на верхівку балетної ієрархії та змінити підвалини всієї танцювальної індустрії. Відомо, що тільки одному відсотку танцюристів у світі випадає успіх потрапити до найпрестижніших балетних труп рівня Королівського балету Великої Британії. Тож саме Місті Коупленд стала першою афроамериканською балериною, яка отримала звання провідної танцівниці за всю 75-річну історію Американського театру балету, а крім того, стала ще і єдиною балериною, котра отримала роль у диснейському фільмі «Лускунчик і чотири королівства». В одному з інтерв'ю виконавиця зізналась, що перший досвід роботи в кіно дався їй непросто, адже довелось працювати без глядача, до якого вона звикла в Метрополітен-опера і з якими можна обмінюватись емоціями, що призводить до більш стриманого творчого процесу. Виконавиця зазначила, що для неї як балерини, яка звикла до тяжкої праці, робота на камеру виявилась досить виснажливою, оскільки необхідно було робити багато дублів та неодноразово зупинятись саме в ключових фрагментах танцю і знову розпочинати танок [8].

Чи не найбільше (понад 50 кіно- й телевізійних інтерпретацій) пощастило на екранні версії балетові «Ромео і Джульєтта», створеного за однойменною трагедією В. Шекспіра. Так, приміром, англійські виробники 1966 року випустили у світовий

прокат однойменний фільм у талановитій режисурі Пола Циннера й неповторній хореографії одного із засновників унікального балетного театру в Уелсі – Sandler's Wells The Three Ballet та його багаторічного художнього керівника Кеннета МакМіллана. Задіявши до співпраці артистів Королівського балету в Ковент-Гардені – Royal Ballet та оркестр королівського оперного театру – Royal Opera House (глядна зала котрого «була спроектована так, щоб його можна було легко перетворити на балетний, актовий та виставковий» [14]), продюсери фільму здійснили передовсім надзвичайно вдалий вибір виконавців головних ролей (творчий дует котрих, попри 20-літню різницю у віці, становив майже 17 років і дотепер вважається одним із найбільш значущих в історії класичного танцю [10]), запросивши вказану вище Марго Фонтейн та епатажного й неперевершеного Рудольфа Нурієва, який завжди творить на сцені передовсім задля власного задоволення, а не бажання догодити кожному глядачеві [16]. Особливого шарму фільму надавали автентичні декорації та костюми в авторстві Ніколаса Георгіадіса, що, безперечно, доповнюють балетну майстерність виконавців і створюють вишукане видовище, яке захоплювало глядачів своєю тонкою емоційністю та стрімкою динамікою розгортання дійства. Водночас стрічка хибувала й деякою штучністю, до певної міри неорганічним поєднанням аудіовізуальної та сценічної естетики, адже на екрані фактично поставала балетна вистава, ретельно зафіксована на плівку всередині сценічного простору Ковент-Гардена – театру, розташованого в «міському кварталі, що є домом для двох шанованих мистецьких компаній – Королівської опери та Королівського балету – на додаток до понад двадцяти процвітаючих театрів поблизу» [15].

Потому кінематографісти й телевізійники представили численні екранні версії балету «Ромео і Джульєтта», у яких режисери презентували як власні (а то й запозичені виражальні (аудіовізуальні) засоби), так і класичні хореографічні, по-різному та з перемінним успіхом інтерпретували балетний текст, винаходили свій екранний концепт, стаючи «проміжною ланкою між танцівниками й автором, визначаючи ракурс сприйняття глядача» [3, 21]. При цьому Г. Фількевич зауважує, що екранне прочитання телевізійними засобами балетних постановок одночасно народжувало й деякі «проблеми, викликані вимогами телебачення. <...> Потрібно було враховувати той чи інший хореографічний

стиль та обирати відповідні телевізійні засоби. Це стосувалось і прийому «крупного плану». Адже якщо на виставі глядачі самі обирають крупний план різних танцівників, балетних сцен, то при телетрансляції цей вибір залежить від грамотності телережисера й телеоператора» [7, 97].

Отож 1982 року до балету «Ромео і Джульєтта» звернулося італійське телебачення, знову залучивши до екранного виконавства Р. Нурієва (на той час уже очільника балетної трупі Паризької опери й виконавця, який мав у своєму доробку низку екранних ролей: «Юнак і смерть», 1966; «Я – танцівник», 1972; «Маппет-шоу», 1977; «Валентино», 1977) [16] та італійську балерину, кіно- й телевізійну актрису Карлу Фраччі (яка була добре обізнана зі специфікою екранного виробництва [13]), презентуючи екранний продукт, що, по суті, ідеально переповідав мовою аудіовізуального мистецтва класичний балет. Імовірно, це відбувалось тому, що «телебачення не лише висувало вимоги до балетних вистав, а й розширювало межі їх сприйняття, застосовуючи різні технічні засоби». У роботі «Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів» Г. Фількевич уточнює, що, приміром, «нехтуючи законами тяжіння, танцівник може виникнути раптово, як привид, або з'явитися в кадрі згори чи знизу». Авторка додає, що телережисер може «застосовувати прийом подвійної експозиції (одночасно в кадрі задній план і передній), розташування сценічних майданчиків на різних рівнях, рапід тощо» [7, 97].

Майже через двадцять років італійські телевізійники знову звернуться до балету «Ромео і Джульєтта», його, сказати б, жіноча постановницька версія з'явиться 2000 року в режисурі Тіни Протазоні. Адже «постановник має право відкривати і вносити нові сенси, використовувати історичний досвід, відмовлятися від хрестоматійності й епатувати глядача» [3, 9]. Тож мисткині вдасться нетривіально відтворити аудіовізуальними засобами (об'ємної композиції, вивіреної світлотіні, насиченості кольору, вишуканості колориту, стрімкої динаміки камери, дивовижної різноплановості, надточності ракурсної зйомки, витонченої перспективи) трагедію Шекспіра й по-своєму вкотре в історії мистецтв змусити глядача співпереживати Веронським закоханим – Ромео (у виконанні Анхеля Корелли – відомого іспанського танцівника, який набув попередній екранний досвід) і Джульєтти, партію котрої презентувала глядачам чарівна прима Американського театру балету (American Ballet

Theatre) та Міланського театру «Ла Скала» (Teatro alla Scala), володарка престижної відзнаки Лондонської театральної спільноти, премії Лоренса Олів'є (Laurence Olivier Award) – Алессандра Феррі. Прикметно, що у вказаній італійській телевізійній версії виконавиця вже вдруге грала екранну партію Джульєтти. Відомо, що до того продюсери запросили хореографію до співпраці (у витонченому дуеті з Вейном Ігліном, канадським артистом балету, хореографом і режисером, який більш ніж чверть століття служив у Лондонському королівському балеті) з англійським балетмейстером і керівником Королівського балету Кеннетом МакМілланом, у хореографії та режисурі котрого 1984 року вийшов на екрани фільм-балет «Ромео і Джульєтта». Названа стрічка здобула увагу публіки та критики, імовірно, тому, що «одним з основних базових положень успіху постмодерністського осмислення першоджерела є його популярність, знання публікою не тільки сюжету, а й основних композиційних побудов, що дає змогу інтерпретаторові створювати багаторівневу в асоціативно-композиційному плані виставу або ж скористатися опозиційними прийомами» [3, 9].

Не таємниця, що для «самоствердження балету на телебаченні потрібні були оригінальні, спеціально створені постановки, у яких би поєднувалися закони як балетної драматургії, так і мистецтва телебачення» [7, 97]. Імовірно, тому більш ніж через 30 років до ювілею Кеннета МакМіллана 2018 року продюсери (Квесі Діксон, Майкл Нанн, Кевін О'Хейр, Джудіт Сос, Вільям Тревітт) знову запросять його до екранної співтворчості. У відтворенні власної культової хореографії балету «Ромео і Джульєтти» балетмейстер співпрацюватиме з режисером Майклом Нанном та кращими балетними виконавцями Королівського оперного театру: Франческою Хейворд у ролі Джульєтти (яка здобула популярність завдяки участі в кіномюзиклі «Кицьки» («Cats») – адаптації відомого сценічного твору Ендрю Ллойда Веббера), Вільямом Брейсуеллом (Ромео), Меттью Боллом (Тібальд), Марселіно Самбе, Джеймсом Хеєм, Крістен МакНейлі, Крістофером Сандерсом, Беннет Гартсайд, Томасом Моком, Лорою Морера, Тьорні Хіп, Беатріз Стікс-Брюне. На екрані постане вічна, актуальна та захоплива історія кохання у виконанні сучасних зірок Королівського балету Великобританії. Нове прочитання віртуозної постановки класика англійського балету Кеннета МакМіллана – це не просто театральна

постановка чи балетна трансляція, а унікальний проєкт, який поєднує на великому екрані музику, театр та балетне мистецтво найкращих європейських виконавців. Нова екранна версія балету, відображаючи особливості та настрої епохи, описаної Вільямом Шекспіром (проте такої, що вже відійшла), вразить глядачів зворушливістю та романтичністю оповіді, виконавською експресією, але водночас вишукана і яскраво-блискуча візуальна форма кінострічки в чомусь затьмарить її зміст.

Наукова новизна статті полягає в тому, що було застосовано міждисциплінарний підхід, базований на використанні низки загальнонаукових методів, як-то: системи теоретичних методів (індукції, дедукції, ототожнення, комплексного мистецтвознавчого аналізу, синтезу) задля покрокового визначення особливостей режисерських засобів та прийомів в адаптації відомих балетних постановок в екранному просторі. Вперше в процесі аналізу балетних вистав, адаптованих в аудіовізуальному мистецтві, з'ясовано, що названі в роботі режисери вдавались до реформування кіномови й мови сценічної постановки; висвітлено, що митці на екрані використовували виражальні засоби театру, а на сцені – можливості аудіовізуального мистецтва, залучаючи до екранних робіт театральних виконавців, художників і навпаки.

Висновки. У підсумку зазначимо, що, зійшовши в XVI столітті зі сторінок шекспірівської п'єси на театральні підмостки, у XX столітті Ромео та Джульєтта зробили потужний крок уперед, ставши одними з найпопулярніших героїв світового кіно- й телемистецтва у XXI столітті. Здавалося б, в епоху постпостмодерну митці після понад п'ятдесяти екранних перекладів мали б зупинитися, проте трагічна шекспірівська історія справді є вічною за своєю змістовою суттю, таїть у собі фактично необмежені можливості тлумачень і надивовижу органічно переповідається саме екранною мовою, надаючи передовсім режисерам можливість знову й знову презентувати власні інтерпретації визначного твору, де «інтерпретація постає як співвіднесення оригіналу твору із системою образів і понять щодо того чи іншого твору самих інтерпретаторів» [3, 22]. Стосовно численних екранізацій балетів «Жізель» та «Лускунчик» вкажемо, що взаємодія балетного й аудіовізуального мистецтва не лише розширює глядацьку аудиторію, підживлюючи її інтерес до класичної хореографії балету, але й збагачує обидва види мистецтва виражальними

засобами, про що свідчить з'ява талановитих екранних творів. При цьому додамо: «своїм хореографічним тлумаченням кожен митець пропонує власний спосіб вираження сенсу першоджерела» [3, 22], що, безперечно, слугує потужним поштовхом до нових творчих пошуків та експериментів режисерів в сценічному й екранному просторі.

Література

1. Балет «Лускунчик» – цікаві факти. URL: <https://historyurok.com.ua/tsikavi-fakty/pro-liudynu/mystectvo/pro-luskunchyk.html#i-3> (дата звернення: 15.04.2022).
2. Історія українського кіно. Т. 2:1930–1940 / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.
3. Коростельова М. Д. Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.04. Київ, 2018. 22 с.
4. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z-vykorystanniam-pryuyomiv-suchasnoho-performansu.pdf> (дата звернення: 29.04.2022).
5. Нефедов Е. Фантазія. URL: <http://allofcinema.com/fantaziya-fantasia-1940/> (дата звернення: 16.05.2022).
6. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
7. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. №22. С. 94–100.
8. Щелкунчик и Четыре королевства – Интервью с Мисти Коупленд. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dLXWInMonR8> (дата звернення: 18.04.2022).
9. Bouy Luc. Biografia. URL: <https://www.sipario.it/ballerinicyclopedia/item/1051-s-i-p-a-r-i-o-luc-bouy.html> (дата звернення: 16.04.2022).
10. Dame Margot Fonteyn. URL: <https://www.britannica.com/biography/Margot-Fonteyn> (дата звернення: 07.12.2021).
11. Gissele. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0342480/> (дата звернення: 06.04.2022).
12. Merrett E. Giselle Videos. АВТ. Great Bavarian State Ballet. URL: https://web.archive.org/web/20080704134751/http://www.ballet.co.uk/mar98/video_em_3.htm (дата звернення: 07.05.2022).
13. Muere Carla Fracci, la bailarina musa de la Scala de Milan. URL: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210527/muere-carla-fracci-bailarina-scala-milan-11767215> (дата звернення: 27.04.2022).
14. Royal Opera House. URL: <https://database.theatretrust.org.uk/resources/theatres/show/443-royal-opera-house-london> (дата звернення: 26.04.2022).

15. Theatres in and around Covent Garden. URL: <https://www.coventgarden.london/experience/theatres/> (дата звернення: 26.04.2022).

16. TV dance-winner Archambault tackles Nureyev. URL: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/tv-dance-winner-archambault-tackles-nureyev-1.845972> (дата звернення: 28.04.2022).

References

1. Balet «Luskunchyk» – tsikavi fakty. Retrieved from: <https://historyurok.com.ua/tsikavi-fakty/pro-liudynu/mystectvo/pro-luskunchyk.html#i-3> [in Ukrainian].

2. Istorii ukrainskoho kino. (2016). T. 2.: 1930–1940 / Holov. red. H. Skrypnyk ; NAN Ukrainy ; IMFE im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv, 448 [in Ukrainian].

3. Korostelova, M. D. (2018). Khoreorafichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi KhKh – na pochatku KhKhI stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.04. Kyiv, 22 [in Ukrainian].

4. Lan, O. Praktyka rezhysury odnoaktnoho baletu z vykorystanniam pryiomiv suchasnoho performansu. Retrieved from: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z-vykorystanniam-pryiomiv-suchasnoho-performansu.pdf> [in Ukrainian].

5. Nefedov, E. Fantaziya. Retrieved from: <http://allofcinema.com/fantaziya-fantasia-1940/> [in Russian].

6. Pohrebniak, H. P. (2017). Kino, telebachennia ta radio v stsenichnomu mystetstvi: pidruchnyk. Kyiv: NAKKKiM, 392 [in Ukrainian].

7. Filkevych, G. (2018). Tanets ta ekranni mystetstva: zapochatkuvannia i rozvytok kontaktiv.

Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 22, 94–100 [in Ukrainian].

8. Shelkunchik i Chetyre korolevstva – Intervyu s Misti Kouplend. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=dLXWInMonR8> [in Russian].

9. Bouy Luc. Biografia. Retrieved from: <https://www.sipario.it/ballerinicyclopedia/item/1051-s-i-p-a-r-i-o-luc-bouy.html> [in English].

10. Dame Margot Fonteyn. Retrieved from: <https://www.britannica.com/biography/Margot-Fonteyn> [in English].

11. Gissele. Retrieved from: <https://www.imdb.com/title/tt0342480/> [in English].

12. Merrett, E. Giselle Videos. ABT. Great Bavarian State Ballet. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20080704134751/http://www.ballet.co.uk/mar98/video_em_3.htm [in English].

13. Muere Carla Fracci, la bailarina musa de la Scala de Milan. Retrieved from: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210527/muere-carla-fracci-bailarina-scala-milan-11767215> [in English].

14. Royal Opera House. Retrieved from: <https://database.theatrust.org.uk/resources/theatres/show/443-royal-opera-house-london> [in English].

15. Theatres in and around Covent Garden. Retrieved from: <https://www.coventgarden.london/experience/theatres/> [in English].

16. TV dance-winner Archambault tackles Nureyev. Retrieved from: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/tv-dance-winner-archambault-tackles-nureyev-1.845972> [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.05.2022

Отримано після доопрацювання 30.06.2022

Прийнято до друку 08.07.2022