

Список використаних джерел:

1. Белік-Золотарьова, Н.А. (2019) Нариси з історії хору оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П.Котляревського. Харків : ТОВ «Планета-Прінт».

Олена Чумак

РІВНІ ВЗАЄМОДІЇ ХОРМЕЙСТЕРА І БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Оперна вистава є багатовимірною структурою, де різні мистецькі складові функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиного процесу. Подібно до механізмів у складному пристрої, вони синхронізуються та взаємодіють для забезпечення гармонійного поєднання. На думку О.Летичевської, «Хоровий колектив в опері — гілка багаторівневої структури театрального «виробництва». Він є завершеною системою виконавських засобів, що роблять його повноцінним інструментом для втілення художнього змісту виконуваних музичних творів» (Летичевська, 2018, с. 21).

Водночас, оперне мистецтво не тільки музичне, але й сценічно-видовищне. Тому завдяки взаємодії хору з іншими учасниками оперної вистави, зокрема з балетом та оркестром, створюється гармонійне поєднання музичних та сценічних складових. На сьогодні аспекти діалогу в синтетичних видах мистецтв мистецтвознавці надають особливої уваги. Одним із актуальних напрямів є взаємодія музики та хореографії в оперній виставі.

Традиція інтеграції балетних сцен в оперній постановці тривалий час зберігалася завдяки візуальній привабливості, що завжди захоплювала театральну публіку. Проте в XIX столітті концепція використання хореографічних елементів почала змінюватися. Балетні сцени, які спочатку мали суто декоративний характер, поступово отримували значну драматургічну функцію. Це вимагало від композиторів продуманого і цілеспрямованого використання хореографії для досягнення більшої інтеграції між музикою та дією.

Хореографічна складова покликана була зробити невидиме та абстрактне видимим і відчутним на емоційному рівні, звернутися до чуттєвого та емоційного глядацького сприйняття. Проте в класичному сценічному просторі переміщення артистів хору часто носило суто ілюстративний або технічний характер, відповідно до ремарок на кшталт «сидять», «стоять», «різко повертаються», що перетворювало виставу на своєрідний концерт. У таких умовах артисти хору взаємодіяли механічно, стаючи елементами, вписаними в загальну картину, але без внутрішнього драматургічного зв'язку. Та в сучасній оперній виставі переміщення артистів хору на сцені вже не зводиться до простого естетичного розташування, воно перетворилося на важливий пластичний інструмент, за допомогою якого глядачеві передається глибинний сенс ідей, закладених у сценічну дію. Тому постановні практики висувають вимогу до артистизму виконавців, що має проявлятися не лише у вокальній досконалості, а й у здатності до створення багатопланового театального дійства. На цьому тлі зростає важливість співпраці, ефективного комунікування та взаємодії усіх учасників творчого процесу та постановників: диригента, режисера, хормейстера, хореографа, сценографа та ін. — для досягнення справжньої художньої єдності та динамічної узгодженості. Це співробітництво дозволяє інтегрувати різні художні елементи в єдине сценічне дійство, передбачати всі ускладнення постановочного процесу.

Оперний спів змінює природу сценічної гри, змушуючи тіло артиста відходити від правил звичайної драматичної виразності. Фізичні рухи відповідають загальній метро-ритмічній організації та емоційному змісту музики, створюючи органічну форму взаємодії між голосом і тілом. Тому, поряд з особливою увагою до хореографічного компоненту, мізансцени для хору ретельно розробляються режисером у співпраці з хореографом та хормейстером, враховуючи різні фактори: смислове навантаження, яке покладається на хор у конкретних сценах; функціональність театального костюму; розташування персонажів на сцені; акустичні особливості зали; емоційне навантаження артистів хору та ін. Урахування багатьох компонентів

сприяє гнучкості хореографічних рішень у процесі постановки. Саме завдяки цьому артисти хору мають можливість усвідомлено рухатись, створювати різні пластичні рішення для віддзеркалення емоційної палітри та смислової глибини музичного твору. Звукова відповідність між музикою та пластичними рухами пропонує безліч варіантів для інтерпретації однієї й тієї ж музичної теми. Ця варіативність дозволяє знайти найбільш вдале рішення для кожного артиста хору. Формуючи хореографічно-пластичні образи, балетмейстер має враховувати вокально-технічні особливості хорového фрагмента, що вимагає глибокого розуміння того, як фізичні навантаження можуть вплинути на якість звукового виконання. У цьому процесі хормейстер, розуміючи межі фізичних можливостей артистів, допомагає балетмейстеру знайти компромісні рішення, які не шкодять вокальному виконанню. Хореографічні елементи мають бути адаптовані таким чином, щоб не порушувати природний вокальний процес, не ускладнювати виконання хорových партій чи заважати йому. Наприклад, складні хореографічні рухи у швидкому темпі (сцени «Ярмарок» та «Вальс» із опери «Фауст» Ш.Гуно, фінал опери «Самсон і Даліла» К.Сен-Санса, I дія опери «Турандот» Дж.Пуччіні та ін.).

Сучасні вистави доповнюються, крім балетної пластики, відеорядом та комп'ютерними ефектами. Із власного досвіду постановки проекту «Ніч в опері» з хорovým колективом Харківської опери, де брали участь диригенти Володимир Гаркуша, Сергій Гаркуша, Олена Радієвська, можу стверджувати, що тенденції використовувати хореографічне мистецтво як засіб посилення сценічної виразності перетворює оперні вистави на багатогранні та динамічні видовища. Наведу приклад плідної співпраці з балетмейстером-постановником цього проекту Антоніною Радієвською. Для виконання в проекті було затверджено твір Карла Дженкінса «Adiemus», який представляє унікальне поєднання сучасної музичної форми з орієнтальними мотивами. Композитор створює звуковий ландшафт, що апелює до глядацького сприйняття як незвичний, але гармонійний симбіоз культур.

Тому, як стверджував у бесіді з авторкою цієї статті сценограф-постановник Олександр Лапін, він намагався перевести сприйняття глядачем фундаментального прошарку театрального екранування у новий жанровий потік без руйнування класичного набутку.

Завдяки зверненню до сучасного стилю танцю хореографічні рішення балетмейстера посилювали емоційний вплив вистави (плавний, м'яко перехідний танцювальний рух перебував у постійному потоці змін та був орієнтований на постійну трансформацію художньої енергії). Для створення сценічного одягу були розроблені й спеціальні лекала з ефектом «вітру», з додатком склеювання тканин. Костюми самі собою створювали атмосферну пластику в статичних позиціях, підкреслюючи балетні рухи без перевантаження. Однак через надмірно щільний графік проведення оперних вистав та емоційне виснаження артистів хореографічні репетиції в той період викликали напруження серед виконавців. Мені як хормейстеру-постановнику цього проекту довелося шукати компроміси для врегулювання конфлікту. Зі спогадів А.Радієвської: «Важливо було враховувати специфічні особливості, які пов'язані з вокалом. Тому добирала такі пластичні рішення, щоб виконавцям не довелося зупинятися під час танцю. Взагалі ця робота була цікава тим, що розкривала ще і психологію людей, які, по-перше, співають, по-друге, танцюють під час свого співу». Творча уява балетмейстера додала образної глибини та пластичної виразності, тому цей проект набув вражаючої сценічної видовищності, яка підкреслювала його художню цілісність та емоційну силу. Важливу роль у цьому відіграла творча співпраця хормейстера і балетмейстера, яка дала змогу артистам хору гармонійно об'єднати хореографічне та вокальне мистецтво.

Таким чином, хореографія в сучасних виставах стає потужним драматургічним ресурсом в опері, розширюючи можливості для розкриття сюжетних ідей та емоційних станів.