

Література

1. Варакута Марина. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького / Марина Варакута. – Дніпро : Ліра, 2016. – 112 с.
2. Варакута М. І. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. 22. – Київ, 2009. – С. 281-287.
3. Илларионова А.А. Русская хоровая миниатюра а cappella рубежа XIX–XX вв. – позднеромантический феномен / А.А. Илларионова // Вестник Тамбовского университета. Серия : гуманитарные науки. Выпуск 9 (137). – Тамбов : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина", 2014. – С. 318–323.
4. Левандо П.П. Проблемы хорovedения / П. Левандо. – Ленинград : Музыка, 1974. – 282 с.
5. Мартынюк В.Н. / опубліковано Игорь Нещерет [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynuk-vn>.
6. Монастырский остров: легенды, факты, история [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dp.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/120943-monastyrskiy-ostrov-lehedy-fakty-ystoryia.
7. Нотная библиотека храма Всех Святых на Егошихинском кладбище (г. Пермь) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://all-saints.prihod.ru/notes/view/id/14721>.

References

1. Varakuta, M. (2016). The genre and stylistic specificity of choral miniatures of Vladimir Zubitsky. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
2. Varakuta, M.I. (2009). Choral miniature in Ukrainian music: patterns of development of the genre and their reflection in Musicology. Aktualni problemy istorii, teorii and praktiky khudozhnoi kulury, 22, 281-287 [in Ukrainian].
3. Illarionova, A.A. (2014). Russian choral miniatures a cappella the range of XX-XXI centuries – postromantic phenomenon. Vestnyk Tambov Universyteta. Seria: Humanitarnye nauki, 9 (137), 318-323 [in Russian].
4. Levando, P.P. (1974). Problems of Choral studies. Leningrad: Music [in Russian].
5. Nescheret, I. (Pub.). Martyniuk, V.N. Retrieved from <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynuk-vn> [in Russian].
6. Monastic Island: legends, facts, history. Retrieved from: http://dp.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/120943-monastyrskiy-ostrov-lehedy-fakty-ystoryia [in Ukrainian].
7. The music library of the Church of All Saints in the cemetery Egoshihinsk (t. Perm). Retrieved from: <http://all-saints.prihod.ru/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.11.2016 р.

УДК 792.8

Бевз Максим В'ячеславович
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
fly-dance@ukr.net

**ТЕОРИЯ ДІЯЛЬНІСНОГО БАЛЕТУ ЖАНА-ЖОРЖА НОВЕРРА
В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ**

Мета роботи – розкрити засади теорії діяльнiсного балету в інтерпретації відомого французького балетмейстера Жан-Жоржа Новерра (1727–1810) в контексті його теоретичної та практичної спадщини. **Методологія** дослідження ґрунтується на методах історичної реконструкції, аналізу та синтезу. У вирішенні поставлених завдань автор керується принципами об'єктивності та історизму. **Наукова новизна** роботи полягає у доведенні того, Ж.-Ж. Новерр закликав до співпраці між балетмейстером, композитором, художником та актором, що реформує узвичаєну хореографічну практику, робить згуртований творчий процес невід'ємною частиною успіху балету. Французький балетмейстер був прихильником додаткової та неперервної освіти хореографа, зобов'язаного виховувати у собі здатність створювати правдиві та реалістичні образи в балеті. **Висновки.** У статті наголошується на специфіці реформістського підходу хореографа до балету, складовими якого є: відмова від масок; першість d'action; відродження пантоміми в балеті; бунт проти ірраціоналізму та символізму в танці; композиційний баланс балету для встановлення емоційного діалогу з глядачем; гомогенність і злагоджена взаємодія всіх компонентів балетного спектра; зміна костюма танцівника; неперервна хореографічна освіта.

Ключові слова: Жан-Жорж Новерр, мистецтво балетмейстера, дієвий танець, балет-пантоміма, композиційний баланс.

Бевз Максим Вячеславович, преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

Теория деятельности танца Ж.-Ж. Новерра в контексте его творческого наследия

Цель работы – раскрыть основы теории деятельности балета в интерпретации известного французского балетмейстера Жан-Жоржа Новерра (1727–1810) в контексте его теоретического и практического наследия. **Методология** исследования базируется на методах исторической реконструкции, анализа и синтеза. В решении поставленных задач автор руководствуется принципами объективности и историзма. **Научная новизна** работы

закладається в відкритті того, що Ж.-Ж. Новерр призивав до співпраці між балетмейстером, композитором, художником та актором, що реформує звичайну хореографічну практику, робить єдиним творчим процесом неотъемлемою частиною успіху балету. Французький балетмейстер був сторонником доповнювального та неперервного формування хореографа, який зобов'язаний виховувати в собі здатність створювати правдиві та реалістичні образи в балеті. **Висновки.** В статті відзначається специфіка реформистського підходу хореографа до балету, складовими якого є: відмова від масок; пріоритет *d'action*; відродження пантоміми в балеті; бунт проти ірраціоналізму та символізму в танці; композиційний баланс балету, який повинен встановити емоційний діалог зі глядачем; однорідність та злагоджене взаємодія всіх компонентів балетного спектаклю; зміна костюма танцювальця; неперервне хореографічне формування.

Ключові слова: Жан-Жорж Новерр, мистецтво балетмейстера, діяльнісний танець, балет-пантоміма, композиційний баланс.

Bevz Maxim, lecturer of the ball choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts

The Theory of Jean-Georges Noverre Activity Ballet in the Context of His Creativity

Purpose of Article. The goal of the research is to open the principles of the activity ballet theory in the interpretation of Jean-Georges Noverre (1727-1810), a famous French choreographer in the context of his cultural and practical heritage.

Methodology. The methodology of the research is based on the method of historical reconstruction, analysis and synthesis. To solve the given task the author is guided by the principles of objectivity and historicism. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in the opening the fact that Jean-Georges Noverre has called for cooperation of a choreographer, a composer, an artist and an actor. It reforms usual choreographic practice, makes this united creative process as an integral part of the success of the ballet. The French choreographer was the supporter of the additional and non-stop education of choreographer, who should bring up the feature of true creation and realistic ballet in himself. **Conclusions.** In the article, the specific reformist approach of the choreographer for the ballet is underlined. It consists of the rejection of masks; primacy of *d'action*, revival of pantomime in ballet, mutiny against irrationalism and symbolism in dance, compositional balance of ballet, which has to install the emotional dialogue with spectators, homogeneity and harmonious interaction of all ballet components; dancer costume changes and the necessity for non-stop choreographic education.

Keywords: Jean-Georges Noverre, art of choreographer; activity dance; ballet- pantomime; compositional balance.

Працюючи над навчально-методичним комплексом з дисципліни "Мистецтво балетмейстера" для вищого навчального закладу культури і мистецтв, викладач-упорядник, він же науковець-теоретик, готує поряд з теоретичною і практичною частиною курсу, в межах якої подається матеріал, що стосується композиції та постановки танцю, малюнку танцю, створення хореографічного образу й специфіки сприйняття хореографічного твору, творення танцювальних етюдів, безсюжетного діяльнісного танцю, сценічного простору і часу тощо. Деякі з питань з метою кращого розуміння та засвоєння підкріплюються екскурсами в історію окремого питання чи поняття.

Історія балету не позбавлена певної циклічності: періоди інтенсивного технічного відкриття та розроблення змінюють паузи, під час яких натхненні творці та інтерпретатори-наступники декодують ці відкриття та виявляють їх справжній потенціал як форм мистецтва. Це сприяє під час навчального процесу (або у сфері балетмейстерської чи репетиторської діяльності) формуванню в учнів-хореографів не лише загальнокультурних компетенцій, а й додатково роз'яснює важливі аспекти, пов'язані з хореографічною драматургією та технологіями і засобами створення хореографічного твору.

Одним із таких понять є категорія "діяльнісного танцю", що також має свою історію становлення та традицію теоретичного осмислення, біля витоків якої знаходиться "Шекспір балету", французький хореограф і творець балетних реформ Жан-Жорж Новерр.

Більшість студентів під час вивчення курсу, як тільки доходить черга до аналізу теорії танцю Ж.-Ж. Новерра, запитують: у чому саме полягає революційність його ідей? Для відповіді на це питання у пригоді стануть слова Д. Самачсон, яка у книзі "Давайте зустрінемо балет" (1951) чітко зауважила, що, "увівши драму до балету, він значно прискорив хореографічну роботу", а також у своїй відомій книзі, про яку йтиметься нижче, заклав важливі правила і принципи балету, ввів першість *d'action*, крок дії, відродив мистецтво пантоміми, яке було поховане під руїнами античності, і багато нового. Ці та інші новації допомогли зламати стару танцювальну формулу, що призвело до розвитку нових драматичних можливостей балету. Французький хореограф допоміг зрушити балет у напрямку від дивертисменту, просто проведення часу до балету дії, який розкрив і "розповів" історію людських емоцій [7].

Серед дослідників, які зверталися до вивчення спадщини Ж.-Ж. Новерра, варто зазначити К. Лі, М. Фабрікаторе, Д. Самачсон, М. Барден, К. Ханселл, С. Дахмса, М. Лоуренса, Е. Ранді, І. Турску, В. Красовську та ін., які висвітлювали різні аспекти творчості видатного французького балетмейстера, зокрема його теорію дійового танцю. На жаль, серед українських теоретиків й істориків, особливо тих, хто займається вивченням проблематики, пов'язаної з еволюцією бального танцю та мистецтвом балетмейстера, це питання залишається малодослідженим і недостатньо висвітленим. І це вкотре підтверджує актуальність даної роботи.

Метою статті є спроба аналізу теорії діяльнісного танцю в інтерпретації Ж.-Ж. Новерра, яка досягається за допомогою реалізації таких завдань: по-перше, огляд життєвого та творчого шляху хореографа, що допомагає зрозуміти еволюцію його поглядів і підходів; по-друге, характеристика безпосередньо новеррівської теорії діяльнісного танцю.

Народився Жан-Жорж Новерр (від франц. Jean-Georges Noverre) 29 квітня 1727 року в Парижі. Згідно з рішенням Міжнародної ради танцю (International Dance Council) ЮНЕСКО від 1982 р., за ініціативи П. Гусева цей день відзначається як міжнародний день танцю (International Dance Day).

Серед тих, хто привів юного Жан-Жоржа у світ танцю, були французькі танцівники Луї Дюпре та Франсуа-Робер Марсель. Саме за підтримки першого, який з 1743 р. робив постановки в театрі Комічної опери, він отримує свій перший ангажемент і танцювальний досвід. Також на нього вплинула артистка балету та балетмейстер XVIII ст. Марі Салле зі своєю ідеєю свободи в танці, що підкреслювала важливість емоцій, які оживляли історію або тему танцю.

Впродовж 1744–1749-х рр. він виступав у Берліні, Дрездені та Страсбурзі як танцівник, де і познайомився зі своєю майбутньою дружиною – актрисою і танцівницею Маргаритою-Луїзою Совер. Згодом після виступів у Марселі, де він дебютував вже як хореограф, Ж.-Ж. Новерр відправився до Ліону, в якому танцював з першою танцівницею паризької Королівської академії музики Марі-Анн де Камарго.

У 1754 р. на сцені Комічної опери в Парижі він ставить балет "Китайські свята" (*Les Fêtes chinoises*), який приносить йому славу. У цьому ж році на запрошення англійського актора та драматурга, директора театру Друрі-Лейн Девіда Гарріка виступає у його трупі. У цей період між французьким балетним танцівником і англійським актором виникають дружні відносини. "Знайомство з Гарріком, – вказує І. Гвоздєва, – мало величезне значення. У творчості англійського актора Ж.-Ж. Новерра вразило його уміння виражати справжні почуття через віртуозне володіння мімікою. У "Листах про танець" балетмейстер із захватом пише про обдарування Гарріка однаково чудово перевтілюватися і в трагічні, і в комічні образи. Чудова міміка та "виразність німої гри" артиста переконали Новерра у значення пантоміми і прагненні до більшої виразності танцю" [2, 15]. Не випадково, мабуть, саме після перебування в Англії він, як ніколи, наблизився до створення дієвого балету.

Повернувшись до Ліону у 1757 р., він пробує там до 1760 р. Важливим для розуміння творчості балетмейстера цей період є тому, що саме тоді Новерр закінчує та публікує в Ліоні та Штутгарті головний теоретичний твір свого життя "Записки про танець і балет" (*Lettres sur la danse et les ballets*, 1760), який перекладається англійською, німецькою та іспанською мовами. В цій праці він осмислив весь попередній балетний досвід, охопив всі аспекти сучасного йому танцю, розробив теоретичні засади пантоміми, збагачуючи сучасний йому балет новими елементами, що дають можливість вести самостійний сюжет, а також, що найголовніше, ввів новий балетний термін *pas d'action* – діяльнісний балет. Наголошуючи на відмові від театральних масок у танцюристів, французький балетмейстер сприяв появі більшої виразності у танці та розумінню його з боку глядача, накликавши на себе, тим самим, різку критику прихильників старих танцювальних традицій. "Театр, – пише Ж.-Ж. Новерр, – не терпить нічого зайвого, тому необхідно виганяти зі сцени геть усе, що може послабити інтерес, і випустити на неї рівно стільки персонажів, скільки потрібно для виконання даної драми. П'єсою такого роду і повинен бути діяльнісний балет: він має бути розділений на сцени та акти; кожна сцена повинна мати, так само як і акт, початок, середину і кінець, т. т. виклад, зав'язку та розв'язку" [4, 165].

У 1760 р. митець переїздить до Штутгарту, де, працюючи у міському театрі при дворі герцога К.-Є. Вюртемберзького, повністю реалізує власні ідеї. Перебуваючи тут сім років, він спільно з композитором Ж. Рудольфом вперше створює низу трагічних балетів, закладаючи підвалини нового жанру, в якому велику роль відіграють нові дії та декорації, дійові особи масового характеру та "благородні сюжети" (сюжетна пантоміма).

У 1767–1774-х рр. Ж.-Ж. Новерр успішно розгортає творчу діяльність у Відні. Окремою сторінкою постає його знайомство та, на жаль, нетривале співробітництво з видатним композитором і реформатором опери К. Глюком. У цей час він ставить декілька балетів для опер, серед яких привертає до себе увагу п'ятиактний балет "Агамемнон відомщений" (*Agamemnon vengé*, 1772). В контексті останнього балетмейстером було порушене правило "трех єдностей": єдності дії, часу та місця, на чому трималася драматургія того періоду. З критикою цієї ініціативи виступив італійський балетмейстер Гаспаро Анджоліні, відмічаючи недопустимість поєднання в одному спектаклі всіх попередніх та наступних подій головного сюжету. Досить широко ця "суперечка про балет" була висвітлена у книзі В. Красовської "Західноєвропейський балетний театр" [3, 215]. І ще слід відмітити, що саме у Відні на прикладі вищезгаданого балету він оголосив себе родоначальником героїчної пантоміми у цьому місті.

Париж досить неоднозначно прийняв Ж.-Ж. Новерра: незважаючи на підтримку з боку австрійської принцеси та майбутньої королеви Франції Марії-Антуанетти, за сприяння якої його було призначено на посаду балетмейстера Паризької опери у 1776 р., попри те, що новий музичний супровід, домінування танцю, виконання ролей кращими хореографами подобалося глядачам, його потуги зустрічали шалений опір зі сторони адміністрації Королівської академії, артистів і критиків, у середовищі яких домінували старі традиції. Тому у 1781 р. він пішов з посади головного балетмейстера, яку після нього посів М. Гардель.

А ось Лондон, на відміну від Парижа, дуже гаряче прийняв хореографа. Королівський театр із захватом відкрив свої двері, назвавши його постановки "шедеврами", а його самого – геніальним балетмейстером. Особливо слід відмітити 1793 р. та його твори "Венера та Адоніс" й "Іфігенія в Тавриді" (*Iphigénie en Tauride*), які Ж.-Ж. Новерр поставив три роки по тому, як у Лондоні згорів театр і він був змушений покинути Англію.

У 1795 р. він переїздить та оселяється поблизу Парижа, у містечку Сен-Жермен-ан-Ле, і більше не займається постановками балету. Натомість готує до видання власний словник, який так і не вдалося завершити. Помер Ж.-Ж. Новерр 19 жовтня 1810 р.

Усе своє життя французький балетмейстер присвятив розробці теорії та практики балету. Відомо, що його спадщина складається з 80 балетів, 24 балетів в операх, 11 дивертисментів і низки теоретичних робіт [1].

З постановок, крім згаданих вище, на увагу заслуговують такі: "Туалет Венери" (*La Toilette de Vénus*, 1757), "Бенкети сералю" (*Les Fêtes du sérail*, 1758), "Примхи Галатеї" (*Les Caprices de Galatée*, 1758), "Рено та Артеміда" (*Renaud et Armide*, 1760), "Смерть Геркулеса" (*La Mort d'Hercule*, 1762), "Психея та Амур" (*Psyché et l'Amour*, 1762), "Ясон і Медея" (*Jason et Médée*, 1763), "Перська наречена" (*La nuova sposa Persiana*, 1775), "Апеллес і Кампаспа" (*Apelles et Campaspe*, 1776), "Дрібнички" (*Les Petits Riens*, 1778) "Темпійські бенкети" (*La Fête de Tempé*, 1788), "Віндзорський замок" (*Windsor Castle*, 1795), "Весілля Пелея і Фетіди" (*The Marriage of Peleus and Thetis*, 1795) та ін.

Його теоретичні рефлексії у хронологічній послідовності [6]: 1) вже згадані "Листи про танець і балет" (*Lettres sur la danse, et sur les ballets*, 1760); 2) "Теорія і практика простого та складного танцю, композиції балетів, музики, костюмів і декорацій" (*Théorie et pratique de la danse simple et composée, de l'art des ballets, de la musique, du costume et des décorations*, 1766); 3) репринт (*Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, 1767), дьупре (*Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Par M. Noverre, Pensionnaire du Roi, & Maître des Ballets de l'Empereur, Londres; Paris, la Veuve Dessain junior, 1783) та інші перевидання "Листів..." (1787, 1801 та 1803 pp.); 4) "Два листи мес'є Новерра Вольтеру" про Д. Гаріка (*Deux lettres de M. Noverre à Voltaire*, 1801); 5) окреме перевидання "Листів..." у 2-х тт., присвячене імператриці Франції та королеві Італії (*Lettres sur les Arts imitateurs en général, et sur la Danse en particulier, dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie*. Par J.-G. Noverre, Ancien Maître des Ballets en chef de l'Académie impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'Ordre du Christ, Paris, Léopold Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, 2 vols.).

Повертаючись до новеррівської концепції балету. З програм, опублікованих у двотомнику листів, випливає, що він не міг обійтися без грандіозної постановки та колірних схем, які були життєво важливими для першої фази його твору. Чудові ансамблі та скоординовані видимі зміни сцени зіграли вирішальну роль в його балетах, особливо часів першого візиту до Лондона. Поставлений ним танець був грандіозним і нагадував спектакль, що супроводжувався виразною інтенсивністю та збудженістю емоцій, які насправді гідні статусу художнього шедевра. Завдання хореографа – досягти бажаного впливу танцю на глядача, який, у свою чергу, залежить від ідеального союзу душі та тіла як на емоційному, так і на візуальному рівнях, ідеальної єдності усіх компонентів видовища та рівноваги. Отже, метод Ж.-Ж. Новерра ґрунтувався на зазначеному балансі, на гармонії та узгодженості жестів і рухів на сцені, кольорів і декорацій, які побудовані відповідно до принципів оптики і перспективи, нагадуючи розписане полотно, що характеризується сміливими контрастами. На той час це був насправді глобальний підхід, в якому роль хореографа можна порівняти із завданням сучасного режисера.

Для французького балетмейстера танець прирівнювався до поезії, через те що існують численні та найважливіші умови, які відрізняють його від драми: перш за все це несумісність рецептів, що застосовуються в інших контекстах. Але побоюючись, що надмірний відступ від канонів поетики Аристотеля міг применшити значення своїх реформ, Ж.-Ж. Новерр наголошував, що балет, як і поезія, теж має якісно-кількісні показники, яким відповідають теми та форма винахідливості сюжету. І головне: попри наявність чи відсутність кодифікації поетики танцю, важлива не чітка канонічна регламентація дій, а їх залежність від історії та розвитку сюжету, від змістовності ритміки, які покликані захопити та тримати аудиторію, "виросшуючи" в ній емоції.

Вже на прикладі перших балетів помітно, як Ж.-Ж. Новерр намагався організувати сцени у такий спосіб, щоб зробити тему максимально ясною, цікавою та доступною для глядача. Проблема трагічного балету полягає не лише у тому, як повинна інтерпретуватися історія, яким чином історичні події мають бути перенесені у танець, не втрачаючи ходу оповіді, а також у тому, як створити з вистави гомогенне ціле. При цьому, осмислюючи чинні вимоги до мистецтва балетмейстера, він піддав ренінтерпретації класичні драматичні ігри, намагаючись досягти на прикладі природи танцю композиційного балансу між "поетичною вольністю" та скрупульозною технікою відтворення.

Як цього можна було досягти? Лише дійсно революційними кроками, які полягали у активності, взаємодії усіх компонентів балетного спектаклю, а також у логічному завершенні дії та бездоганній техніці, що впливали зі свободи та правдивості самої дії, запорукою яких були почуття та пристрасть дійових осіб на сцені. "Я розбив потворні маски, – наголошував Ж.-Ж. Новерр, – спалив безглузді перуки, вигнав сором'язливі паньє і ще більш сором'язливі тунелі; на місце рутини покликав витончений смак; запропонував більш благородний, чесний і мальовничий костюм; зажадав дії і руху в сценах, одухотворення та виразності танцю; я наочно показав, яка глибока прірва лежить між механічним танцем ремісника і генієм артиста, що підносить мистецтво танцю на один щабель з іншими наслідувальними мистецтвами, і тим самим накликав на себе невдоволення всіх тих, хто шанує і дотримується старовинних звичаїв, якими б безглуздими і варварськими вони не були" [4, 89].

Діяльнісний балет, який митець взяв на озброєння під час цих революційних змін, включав ряд обмежень (відсутність словесного тексту, його стислість (близько 20 хвилин на перший твір, 45 – для пізніших і складних), які зроблять його більш видовищним. Скорочення тексту драми компенсувалося

за рахунок аналітичного опису, який подавався у лібрето. Мета цього балету – нагадування глядачеві про сюжетні лінії, які б вказували на характерні моменти оригінальної історії, за допомогою композиційного балансу техніки та поетичності емоційне "утримання" уваги глядача, яка повинна бути прикута до ходу цієї лінії аж до закриття завіси.

Досягти цього можливо, лише дотримуючись певних правил і принципів. Що стосується перших, то їх зміст можна зрозуміти на прикладі сентенцій Ж.-Ж. Новерра, серед яких найбільш відомі та повчальні: "поезія танцю має неабияку схожість з красою природи"; "балет – це картина або декілька картин, об'єднаних між собою одним задумом, без якого неможлива тема балету, а стадія – полотно, на якому композитор виражає власні ідеї"; "імена балетмейстерів нам не відомі тому, що їх твори показують нам на мить"; "балетмейстери мають консультуватись з творами великих живописців"; "добре поставлений балет – жива картина"; "рідко зустрінеш балетмейстера, якому притаманні реальні почуття"; "я у захваті від людської машини"; "танок без музики зрозумілий не більше, ніж співи без слів" та ін.

Підкріплюються ці правила відповідними принципами, які підкреслюють, що коректність у техніці танцю, як це і передбачено П. Бошаном та ін., має поєднуватися з чутливістю до індивідуальної анатомії. Як зазначає К. Лі, першочерговою умовою творчого розвитку танцівника є огляд його особистості та стилю виконання, а далі вже може йтися про звернення уваги на щирість жестів і справедливість; логічний розвиток дій, які органічно поєднуються та тематично інтегруються з рухом (крім того, усі зайві соло, які не стосуються танцювальних технік, мають бути виключені з балету); особливу роль музики в ході драматичного розвитку сюжету; костюми, декорації та освітлення повинні бути сумісними зі вступом, основним сюжетом і кульмінацією кожного акту; на зміну маскам приходять макіяж, який, на думку Ж.-Ж. Новерра, дає можливість відтворити експресію танцівника на сцені [5, 111].

У виданні листів від 1807 р. балетмейстер пише: "Я наслідуюся сказати ... я віродив мистецтво пантоміми, поховане під руїнами античності" [8]. Для французьких дослідників творчості балетмейстера діяльнісний балет ототожнюється з балетом-пантомімою (ballet-pantomime) як спектаклем, історія якого розвивається за допомогою танцю та пантоміми. Його учні П'єр та Максиміліан Гарделі розвивали та популяризували цей жанр через форму, яка отримала назву романтичного балету. Водночас у своїй творчій спадщині Ж.-Ж. Новерр використовував стилі танцю, запропоновані англійським балетмейстером і теоретиком Дж. Вівером: благородний танець (danse noble) – праобраз сучасного класичного танцю, що вимагає академічної строгості виконання, краси зовнішньої форми, витонченості, яка переходить у манірність; напівхарактерний танець (danse demi-caractère) об'єднував танці пасторальні, пейзажні та фантастичні, що уособлювали сили природи або людські пристрасті, а також міфологічні танці фурій, німф, сатирів і под.; комічний танець (danse comique) відрізнявся віртуозністю, перебільшенням рухів та імпровізацією, а користувалися ним під час виконання гротескних і екзотичних танців, властивих комедіям театру класицизму.

Отже, теорія дієвого балету Ж.-Ж. Новерра – вагома сторінка в історії мистецтва балетмейстера, хореографічної драматургії, методології та методики викладання танцю взагалі. З її появою з бальної хореографії пішли не лише маски, але й ірраціоналізм. Балет, на його думку, має бути раціонально сконструйованим, а сценічні дії – послідовними, що дозволить розкрити контраст і різноманітність впродовж усієї постановки. Між красою дії та природністю митець ставив знак рівності, відкидаючи штучну символіку й абстрактність в балеті. Основною метою діяльнісного балету автора було досягнення композиційної міри та балансу між технікою руху і поетикою вираження, що має мотивувати і породити емоції у глядача, прикувавши його увагу до сцени. Через емоції, а не через маски танцівник має спілкуватися з аудиторією, при цьому його костюми не повинні бути громіздкими, а структурно складатися з легких тканин, що сприяє розкриттю характеру та енергетики танцю.

Ж.-Ж. Новерр закликав до співпраці між балетмейстером, композитором, художником та актором: вона реформує звичайну хореографічну практику, робить цей згуртований творчий процес невід'ємною частиною успіху балету. Французький балетмейстер був прихильником додаткової та неперервної освіти хореографа, який зобов'язаний виховувати у собі здатність створювати правдиві та реалістичні балети. У цьому контексті, враховуючи неперервно-освітній та міждисциплінарний потенціал творчої спадщини Ж.-Ж. Новерра, вона може виступати предметом нових досліджень, які поглиблюватимуть і розкриватимуть нові грані розуміння не лише його діяльності, а й теорії та практики хореографічної майстерності.

Література

1. Балет в эпоху Просвещения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://900igr.net/prezentatsii/mkhk/Istorija-russkogo-balet/012-Balet-v-epokhu-Prosveschenija.html>
2. Гвоздева И. В. От издательства / И. В. Гвоздева // Новер Ж. Ж. Письма о танце; [Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Изд-во "Планета музыки", 2007. – С. 5–29.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1982. – 286 с.
4. Новер Ж. Ж. Письма о танце; [пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Изд-во "Планета музыки", 2007. – 384 с.
5. Lee C. Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution / Carol Lee. – Great Britain: Routledge, 2002. – 384 p.
6. Pappacena F. Noverre's letters sur la danse the inclusion of dance among the imitative arts / Flavia Pappacena [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf

7. Samachson D. Let's meet the ballet / Dorothy Samachson. – New York: Schuman, 1951. – 200 p.
8. Fabbricatore A. Le ballet pantomime et l'Antiquité: quelques notes de réflexion / Arianna Fabbricatore // Faverezani C. (dir.). Euterpe et l'Empereur, L'Antiquité et l'Opéra, Séminaires, 2011-2012, "Travaux et Documents", Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art. – 2014. – № 58. – P. 21–40.

References

1. Ballet in the Enlightenment. (19.01.2017). Retrieved from <http://900igr.net/prezentatsii/mkhk/Istorija-russkogo-baleta/012-Balet-v-epokhu-Prosveschenija.html> [in Russian].
2. Gvozdeva, I. (2007). (2nd ed.). From the publisher. Letters of dance. (A. Gvozdeva, Trans.). SPb.: Lan, Publ. PLANET MUSIC [in Russian].
3. Krasovskaya, V. (1982). Western European ballet theatre. Notes of history. Epoch of Noverre. L.: Art [in Russian].
4. Noverre, J. J. (2007). (2nd ed.). Letters of dance. (A. Gvozdeva, Trans.). SPb.: Lan, Publ. PLANET MUSIC [in Russian].
5. Lee, C. (2002). Ballet in Western Culture: a history of its origins and evolution. Great Britain: Routledge [in English].
6. Pappacena, F. (19.01.2017). Noverre's letters sur la danse the inclusion of dance among the imitative arts. Retrieved from http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf [in English].
7. Samachson, D. (1951). Let's meet the ballet. New York: Schuman [in English].
8. Fabbricatore, A. (2014). Le ballet pantomime et l'Antiquité: quelques notes de réflexion. Faverezani C. (dir.). Euterpe et l'Empereur, L'Antiquité et l'Opéra, Séminaires 2011-2012, "Travaux et Documents", Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 58. (21-40) [in French].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2016 р.

UDC 7.079

Polevoy Oleg

senior lecturer of Odessa National A.V. Nezhdanova
Academy of Music

SHOW BUSINESS COMPANIES AND THEIR MUSICAL CONSTITUENTS

Purpose of Article. The article focuses on understanding of the role of the musical components as a whole of the modern show. **Methodology.** The methodology of the study consists in using comparative and historical-logical methods, which allow revealing and analyzing certain models of the planning of cultural-mass actions. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is defined by theoretical originality of the approach from music – ideal – specifics of organizations of show-actions, business sense of which associates with ideal source of human essence. **Conclusions.** A conferencier as a musical ingredient of the performance, even devoid of musical sounds as such – leaves space for inscribing by the musical element, creative emotional disposition of joy, not mockery – skepticism (it is not the scope of the actual musical expression), but affecting ecstasies of Excitement. Show business is a multidivisional "infrastructure" of participants, including artists – professionals and supplemental to their activity organizer. There are professional musicians themselves and a conferencier among them. Their musical functions are determined by the historical cultural symbols.

Keywords: show business, personal manager, agent, music forming action, conferencier.

*Польовий Олег Григорович, старший викладач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
Компанії шоу-бізнесу та їх музичні складові*

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню музичних складових та ролі музичних компонентів у роботі компаній шоу-бізнесу і сучасного шоу в цілому. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, історико-логічного методів, які дають змогу узагальнити матеріали з конкретики описів шоу-структур в бізнес-акції, акцентувати музичний елемент як ідеально-організуючий фактор, що визначається драматургією дійства і музичним звучанням як таким. **Наукова новизна** роботи визначається теоретичною оригінальністю підходу від музичної – ідеальної – специфіки організації шоу-акцій, бізнесовий смисл яких поєднаний з ідеальною вихідною людською сутністю. **Висновки.** Шоу-бізнес – це розгалужена "інфраструктура" учасників, включаючи артистів-професіоналів та доповнюючих їх діяльність організаторів, серед яких виділяються музиканти-фахівці у власному значенні й конференсьє, музичні функції якого визначені історично сформованою культурною символікою.

Ключові слова: шоу-бізнес, персональний менеджер, агент, музична складова акції, конференсьє.

*Полевой Олег Григорьевич, старший преподаватель Одесской национальной музыкальной академии
им. А.В. Неждановой*

Компании шоу-бизнеса и их музыкальные составляющие

Цель работы. Статья посвящена исследованию музыкальных составляющих и роли музыкальных компонентов в работе компаний шоу-бизнеса и в целом современного шоу. **Методология** исследования заключается в применении компаративного, историко-логического методов, которые позволяют обобщить материалы по конкретике описания шоу-структур в бизнес-акции, проакцентировать музыкальный элемент как идеально-организующий фактор, определяемый драматургией действия и музыкальным звучанием как таковым. **Научная новизна** работы определяется теоретической оригинальностью подхода от музыкальной – идеальной – специфичности организации шоу-акций, бизнесовый смисл которых сопряжены с идеальной исходной человеческого существа. **Выводы.** Шоу-бизнес – это разветвленная "инфраструктура" участников, включая артистов-профессионалов и дополняющих их деятельность организаторов,