

Лілія Назар-Шевчук
музикознавець, доктор філософії Ph.D.

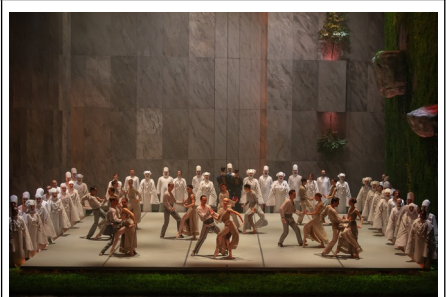
СВІТЛО ВІД ТІНЕЙ
про балет Івана Небесного на лібрето Василя Вовкуна
за повістю Михайло Коцюбинського “Тіні забутих предків”

III частина

ВСЕЗАГАЛЬНЕ

Гуртове (посполите — фантастичне)

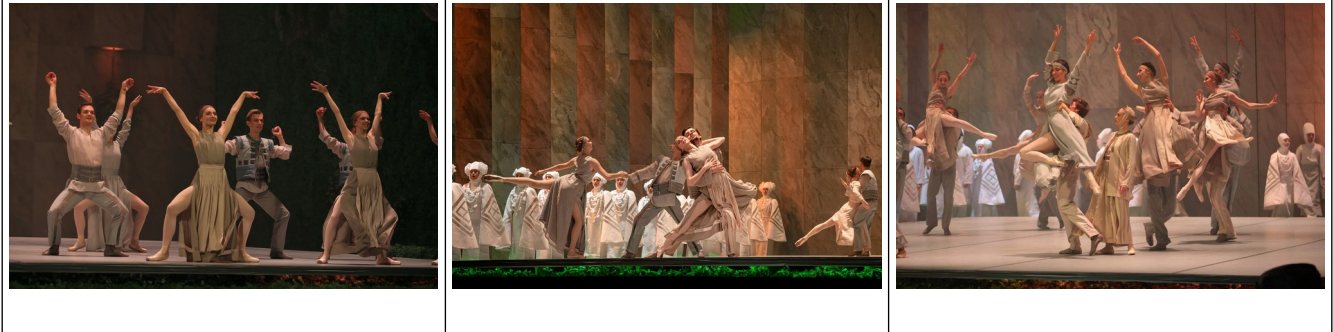
Окрім фантастичного враження від солістів, не менше справжньої мистецько-естетичної і глибокої художньої насолоди принесли ансамблеві номери цієї виставі. Серед групових сцен балету фактично кожна вражає неповторна, оригінальна та вирішена надзвичайно цікавими засобами. Іntenції та ідеї А. Шошіна були настільки свіжими, що спромоглися вибудувати в архітектоніці полотна власний унікально-неповторний стиль співдії з сюжетно-драматургічною канвою В. Вовкуна, яка отримала достоту новий імагологічний вимір, представляючи нову модель фабули в новому іміджі.



Вже на початку балету у сцені гуцульського ярмарку автори запропонували низку дуже вишуканих опоетизованих танців гуцулів (стилізований в пастельних тонах одяг посполитого люду давав можливість вільно і невимушено рухатися танцівникам – у чому виявилася надзвичайна майстерність Н. Міщенко) на залитій золотим сонячним світлом полонині, вбудовуючи їх в контекст ужиткові епізоди – розмови, привітання, переспівки, які переходять у нову сцену – сварки. Зіткнення двох жінок ворогуючих родин нагадало елементи танцю чепурух з “Весни священної” Ніжинського-Стравінського. Що ж, питома українська традиція може і повинна використовуватися навіть як конкретно-знакова ремінісценсія. У наступній сцені бійки хореографи застосовують кіно-техніку заповільнених різнобійних рухів людської маси. Зрештою, функціональна пластика, натурально-природні рухи, жестикуляція, імпрровізація танцівників – одна з рис сучасного балету, яку постановники використали сповна. Проте, не лише злагоджений чи хаотично невнормований ансамбль танцівників у групових номерах був представлений у виставі.

Це виняткова “Колискова”, де лише при сольному співі з ледь чутним фоном, майже що в тиші, танцівники, поділені на окремі пари ведуть кожна свою власну

індивідуалізовану партію, наче підкреслюючи неповторність, унікальність кожного кохання. При цьому, як і в початковій коломийці відчувається чітка візуалізація поліфонічних ліній, що створює надзвичайно влучний зорово-просторовий ефект. Контрастні співставлення та переходи також стають одними з інтенсивних драматургічних рушіїв.



Так, після довільних різноликих у своєму багатстві танків під колискову, автори чітко розділяють зони жіночого і чоловічого контенту, мобілізуючи танцівників до виміру спортивно-мілітарної пластики. Виструнчившись у шеренгового типу побудови, акцент у сцені вівчарів з палицями переноситься на суто чоловічий - трудовий, мисливський чи бойовий танок. Але й тут хореограф проявив фантазію та вигадливість. Рівномірні дещо механістичні рухи широкого крокування з відповідністю вісі тіла до вісь довгих палиць у коливних рухах, вистроєних шеренг у профіль до глядача, та ще й під'єднання або вилучення з цього однолитого руху головного героя – чергова цікава знахідка. Хоч винятковим у цій сцені є повернення вівчарів, де автори застосували ефект відкрученої в зворотньому порядку кіноплівки. Після сцени чоловічих фізичних вправлянь – етимологічно взорованої на архаїчні мисливсько-трудова рухи з елементами бойових мистецтв, вдаряння палицями по підлозі переводить дію в новий вимір. Тепер уже чабани, замкнувши сакраментальне коло в повній темряві вистукують своїми посохами первісні ритми-заклинання, під сольні удари яких починається унікальне соло персоніфікованого явища природи – Вогню.



Цей номер заслуговує окремої уваги, оскільки за силою та потужністю, відповідно – значимістю в драматургічній вісі – відіграє особливу роль. Дикий фовістичний танок Вогню може позмагатися з вищезгаданою “Весною священною”, а саме – вікопомним “Великим священним танком” Обриці –

Великої Жертви. Дія балету враз переноситься у прадавні архаїчні часи первісного люду, який виборював ще своє право на вогонь серед пращурної ночі, вкотре прозираючи в глибину віків. Неймовірний за складністю та динамізмом – за виконання такого номеру могла взятися лише балерина-камікадзе, адже витримати і донести мало не трансону, гіпер-енергетичну (так і хочеться сказати – електричну) напругу непокірної стихії – під силу далеко не кожному. На прем'єрній першій виставі гучні оплески зірвала Уляна Корчевська, художнє перевтілення якої заставило затамувати подих. Цю роль також блискуче репрезентували також Катерина Супруненко та Марічка Гулега. І тут уже мова навіть не про акробатичну вправність чи танцювальну віртуозність – зіграти образ непокірної стихії, яка у полум'яно червоних вогненних язиках (оригінальність костюму Вогню заслуговує на особливу відзнаку художниці-модельєра) кидається, лютує, в шаленому темпі прискорення демонструє високі шпагатні стрибки, складні розкручування, врешті віддається в руки людям, які остаточним ударом і положенням на землю зі всієї сили патериць закликають Вогонь, прочиняючи червоним просвіт у скелі цією правічною силою.

Опісля енергетичного накалу вогненною навалюю ударних, на сцені з'являються страшні демонські потвори, які вивозять на собі Чугайстра, імітуючи рухи потойбічних злих сил. Їх окрасою знову стають значно насиченіші, переобтяжені драконячі маски, а розпірені (вкриті чи то лускою, чи чорними пір'ями) тіла цих істот отримали неприродньо кострубаті або ж навпаки повзучі манери руху – вони таки посправжки виповзають, творячи живий трон Чугайстра. Втілення образу води знову знаходить власне вирішення у балеті. Спочатку рівномірними, плавними рухами у чудових синіх костюмах, що за допомогою крилатих рукавів створюють збільшення зорової маси води, ансамбль злагоджено, мало не в романтичному ліричному стилі, підхоплює Марічку, згодом набираючи виду загрозливих бурхливих хвиль, які перекочуються кількома рівнолеглими шеренгами – вражаюче видовище! - майже буквально зображаючи набігаючі хвилі, перетворюється на непокірну і свавільну водяну стихію, що поглинає свою жертву.



Так, по центру балетного дійства постановники розміщують нереальних та фантастичних – яскравих, кольорових істот, а повертаючись у сферу посполитості – кордебалет знову з'являється у побутовому одязі м'яких відтінків, проте, творить настільки характерні сцени, які можуть претендувати на чергові новації. Пообіч

молодих і сватів на весіллі Івана та Палагни, які, як і належить знаходяться в центрі, радіально розміщуються весільні столи (без столів!), за якими сидять гості – артисти в сидячій позі без жодних крісел, будь-якої опори (треба віддати належне фізичній витривалості чоловікам, на півзігнуті коліна яких все ж спираються час від часу танцівниці) досить довгий час утримують тіла, при цьому розмовляють, жестикулюють, піднімають чарки за здоров'я молодих, імітують вгощення їжею, жартують, аж врешті виявляють бажання до танцю. Та спершу соло бере Палагна, за якою піднімаються жінки і дівчата. За другим заходом – як це й буває на гучних весіллях - уже сп'янілі гості, заспівуючи з хором “сороміцьких приспівок”, починають наслідувати майбутні танцювальні рухи, немов “розминають кості”, врешті розсипаються з-за своїх невидимих столів, кидаючись стрімголов у бурхливий вир танцю. Дика ритмізована коломийка вражає своїм енергетичним накалом та розмаїттям танцювальних барв. Пари рівномірно і в різнобій вигулюють щораз нові фігури, багато з яких виконуються на складних підтримках з перевертанням партнерок, розгойдуванням їх як маятників тощо.



В останніх сценах балету ансамбль вкотре змінює своє обличчя, то виконуюючи функцію меблів і стін хати, постаючи в ужитково-урбаністичному вирішенні (навіть біля ліжка з балдахіном хореографи поставили дві живі тумбочки), приймаючи згодом вид доволі сірої людської маси, яка піддається і повністю підкоряється Чугайстрові та Палагні, вседозволеність яких спочатку лякає посполитих селян, а згодом обертає в їх очах Івана на жертву.

Винятково А Шошін вирішив образ пліток – фіксовані рухи і пози відображали оте шепотіння на вухо, яке поступово ширилося між шеренгами танцівників – нібито – сільська вулиця, на якій найважливішим мірилом й до сьогодні є те, “що люди скажуть”.



Змітаючи Івана зі сцени до оглядин зради Палагни, яка витанцьовує зі своїм любасом жагучі брудні танці, ансамбль перетворюється на смуги духів-тіней (танцюристи збираються в закручені та прямолінійні ланцюги, “розривають” героя поміж шеренгами, утворюють коловороти, лежачи на підлозі чи в нахилених позах), якими Чугайстр та його обранця владарюють, заставляючи їх врешті поглинути і знищити Івана. Зневажливий регіт балетної трупи розливається над залитою червоно-кривавим світлом сценою, коли пронизливо білий промінь з неба зупиняє дику масу, заставляючи її розступитися, вийти з-під цього променя, можливо, щоб не згоріти у ньому?!

Світлотінне (візуально-зорове)

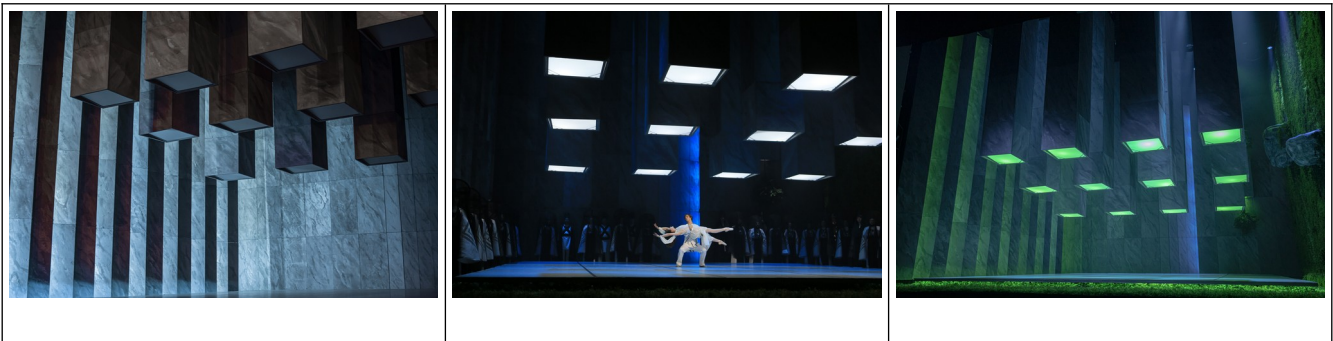
Одним з найдієвіших драматургічних чинників даної вистави однозначно виступає світло. В цьому балеті можна б говорити про його окрему іманентну партію, пов’язану з перебігами світлових потоків та змін їх барв з власною концептуальною лінією, яка органічно взаємодіє з усім звуковим та візуальним простором вистави. Арвідас Буйнаускас — відомий литовський сценограф та художник світла, знаний нам з постановки опери “Лис Микита” — вкотре продемонстрував велетенський хист та яскраві творчі інтенції щодо даного полотна.



Рис. 11. Арвідас Буйнаускас

Світлорежисер обирає абсолютно нетривіальне та дуже несподіване вирішення. Він запропонував складну механічну рухому конструкцію кольорових прожекторів, уміщених у 12-ти прямокутних прямовисних паралелепіпедах, які

стають основним джерелом освітлення сцени. Ці труби, які, радше, нагадували не так трембіти, які з правіків мали овальну круглу форму, бо ж робилися винятково з обтесаних мертвих, вдарених блискавкою дерев, а комини — традиційний шлях чистих та нечистих духів до людського житла. Зрештою, урбаністичний компонент балету знайшов собі у даному плані вагому підтримку. Хоч, одне з перших опускань цих труб — достоту як телескопічних елементів інопланетного космічного корабля, який намагається придивитися зблизька до цієї історії — викликало цікаву асоціацію. Оскільки труби-комини з білих стін мали за свої очі абсолютно чіткі чорні квадрати, немов замальовані сажею у димоходах. Саме ці чорні квадрати (напевно особливі панелі) і привертали, приковували увагу. Зрештою потім їх чорнота вимінювалася різними кольорами — від золотистого, яке заливало м'яким сонячним світлом сцену, холодним голубим, криваво-червоним, затуманеним сірим, зеленим чи пронизливо білосніжним саявом — та все ж це були квадрати, і хто як не геніальний український супрематист Казимир Малевич зі своєю всесвітньовідомою іконою авангардизму міг викликати подібну аналогію.



А ще ці квадрати, з яких лилося світло, були наділені власною партитурою висоти, глибини, інтенсивності, зміни барв світлових вертикалей, вигравали мелодії і пульсували ритмами, включаючи або виключаючи світлові потоки, які йшли почергово або лилися tutti, досягали діагонально-скошених проекцій, запускали лише одиничний промінь, або й захоплювали всю сцену, маючи можливість скористатися різноколірними площинами, які ділили сценічний простір на кілька світів. І саме ця унікальна дванадцятиока світлова машинерія оптимально уможливила реалізацію головної ідеї балету — ідею тіней, які іноді разюче проектувалися на ар'єрсцені, а ще відмикала і закривала високий вертикальний світловий вхід крізь скелю: вогенно червоний, холодно голубий чи жовто гарячий, звідки виходили та куди часто зникали тіні. Так, світлова партитура була розіграна А. Буйнаускасом на дуже високому рівні, а дані світлові новації, ймовірно, ще і не мають аналогів в мистецькому просторі.

Зрештою, у режисурі щодо даного світлового аспекту варто відзначити небувалий тандем не лише звукового чи пластичного ряду, але й костюмованого. Саме сценічний костюм мав стати не лише функційно вигідним та зручним для хореографічного проекту, але й “грати” насамперед зі світлом. Наталя Міщенко

проявила надзвичайну чутливість, гравітуючи до вишукано-скромної шляхетної гами кольорів, не оминаючи і флюорисцентних сценічних втілень. Загалом же костюмований ряд з опорою на глибинні автентичні джерела, не був етнографічно декорованим, радше, працював у сфері знаково-семантичної символіки, немов виймаючи з різнобарв'я нашарованих часом конструкцій саму графічну чи орнаментально-барвну сенсовність, намагаючись оперувати глибинними пластами етимологічних первнів, кодів.



Рис. 12. Наталя Міщенко

Іноді здавалось, що мисткиня, особливо в костюмах хору, спиралась на якісь знаки наскельних розписів палеоліту, прадавніх архаїчних реліктів, тим то й нагадували їх одержі космогонічні стилізації з умисно підкресленою укрупненою ідіоматикою. Зрештою - квадрат, хрест чи ромб у Малевича були взяті як основоположні знаки української орнаментики, з чим він ніколи і не крився. А те, що наша далеко дотрипільська культура є дуже древньою, то яких мало не космоїчних одерж не знайдемо впродовж її антропологічного шляху. Особливі костюми авторка приготувала для хору у фіналі балету, зодягнувши виконавців у пронизливо глибокі чорні одержі плакальниць з білими покриттями, означеними прадавніми символами — ромбами-меандрами. Та визначальними були головні убори - натягнуті на об'ємні маєстатичні сфероподібні корони з довгими вуалями важкі чорні хрести. А самі хористки нагадували чи то парок, що тчуть нитки людських доль, чи пророчиць-касандр, чи могутніх скіфських баб, які за своє існування надивилися та провели-перевезли не одну душу у засвіти.

Прикінцеве (прощально-вінцеве)

Сенсовний та метафоричний вимір цієї історії отримав свій авторський вердикт у останній фінальній точці балету. Врешті, розв'язання поставлених цієї виставою викликів ще довго намагатиметься знайти свої варіанти відповідей — це завжди недоконана і відкрита система навстіж багатолікій людності. Так і тут. Скеля міжчасся розкриває велетенські, неначе у соборі вічності, вікна, з яких прозирає непроглядна космоїчна далина. Попід ними проходить останнє Adagio закоханих. Проймає щемлива витончена краса музики, на тлі якої виводить свій розкішний вокаліз високий жіночий голос (Галина Гончарова). Він немов виспівує стежку у міжзор'яному просторі, на якій знову зустрілися, впізнали один одного

після довгої розлуки, та мусять відійти в потойбіччя Іван і Марічка. Тіла солістів згадують в рухах своє “ми”, у пластиці навертається минуле, а у кульмінаційній підтримці — немов пам’ять про пережиті страждання — знову заломлена в трикутник нога балерини. Врешті, найлегшими доторками пальців закохані знаходять і з’єднують свої долоні. Просто беручись за руки, пара вільним неспішним кроком прямує... не в холодні далі, а навпаки - до авансцени, до зеленого трав’янистого моріжка, на який ніхто ще не ступав впродовж цілої вистави, на максимально наближену відстань до глядача. Рампа висвічує розкішний зелений килим живої природи, на якому герої сідають одне навпроти одного, безупинно дивлячись собі у вічі. Нерухомі, застигли в своїх позах, артисти ведуть цей погляд як довгу лігу, яка, хоч і є незримою, та стає надпотужною оптичною віссю всієї драматургії балету.



Саме з її початком у звуковий простір дійства вступає низький грудний жіночий голос Ірини Чікель, який починає плач-голосіння за померлим. І як на справжньому гуцульському похороні — автор використав автентичну манеру співу, адже цими звуками наші предки спокон віків видяковувалися і проводжали душі в останню путь. Коли ж Іван з Марічкою спускаються на авансцену, розходячись в різні сторони, на їх місце — з обидвох боків заходять на похорон люди, яких ми бачимо зі спини (ще одна вражаюча знахідка хореографа — коли відбувається лінійно-графічне взаємопротікання поліфонічних потоків), адже гори, село, хата, тіло — все, що покинув Іван, зостається вже там, у іншому вимірі. Люди щільно скупчуються, немов у вузькій хаті, коли прощаються з померлим, або рухаються в процесії. Автори відтворили цю живу картину на рівні елементарної сенсорики: хтось чухається ногу об ногу, хтось поправляє волосся, хтось закидає голову, хтось потирає потилицю, хтось хоче присісти, бо важко стояти, хтось спотикається — все це проходить на сцені, залишаючись поза лігою. Та врешті, похорони рано чи пізно закінчуються, і люди поступово розрухуються, а плач, обережно набираючи ритмізованої динаміки на скандуванні мотиву “Ой, чоловіче!”, розкручується в здичавілу еротичну коломийку (бо ж коли хтось відходить, на його місце має прийти інший — такий, зрештою, закон життя). На високих оборотах прискорення танцівники виконують цей танець, до якого долучаються і пристрасні Палагна з Чугайстром, шаленіючи у тотальному вирі, який збивається врешті в хаотичну масу тіл, як і музика, що скручується в алеаторичну гучну шумову масу.

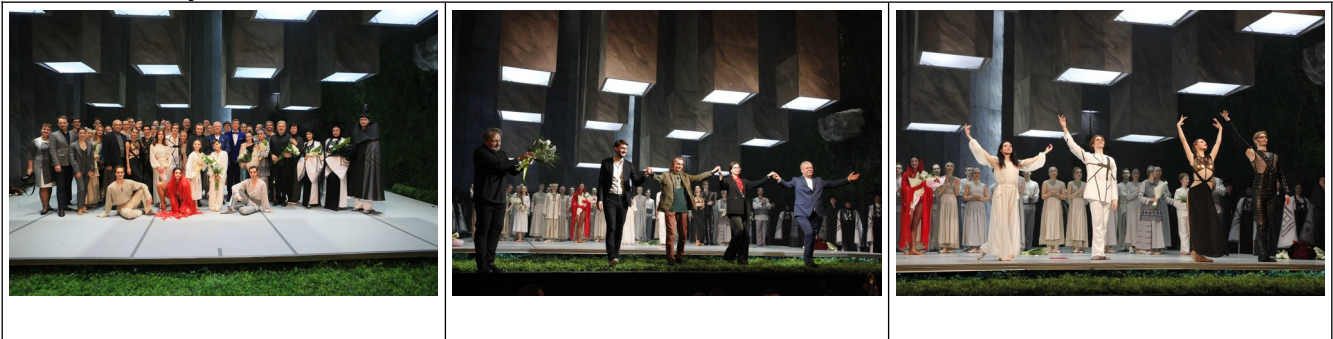
На хвилі динамічного накалу, що відбувається на сцені, несподівано, наче за якимось іншим годинником, у іншому вимірі - Марічка з Іваном встають, йдучи назустріч один одному. Осяяні теплим світлом рампи, у барвах зеленого прасвіту, вони зливаються у поцілунку і легкими помахами розкрилених рук, немов птахи прощаються, відлітаючи у вирій. Завмирає шаленіюча маса, зафіксована на мить зупиненим кадром балетмейстерською рукою. А збоку у скелі, майже коло зламаного весільного гільця, відчиняється вузький як лезо, холоднуватий голубий просвіт, залишаючи нам риторичне питання - для кого і куди? І лише звук трембіти, що перелунює горами, людськими долями, під завісу посиляє у вічність своє одиноке тужливе гоекня — та чи почуємо і зрозуміємо ми цей сигнал?..



Фінальне

Насправді dokonаний твір мистецтва завжди викликає і ставить запитання, заставляючи працювати людську думку, душу і серце. В даному випадку, говорячи про новий український балет “Тіні забутих предків” ми маємо справу не просто з яскравим художнім, оригінальним, непересічним твором — а однозначно — зі справжнім мистецьким явищем. Унікальна “зіграність” всіх чинників, дослівно монолітна злитність цілого авторського колективу (від найменшого гудзичка до останнього променя рампи) при розумінні всієї складності реалізації такого проекту та ще й буквально у ядерні терміни — викликає не лише захоплення та подивування, тому будь-яких хвалебних од, компліментів чи слів визнання буде

замало. Народження цього твору самособою засвідчує вияв колосальної сили духу, небувалої відданості своїй справі. Львівський національний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької вкотре здійняв свої творчі знамена, на одному з яких замайоріли “Тіні забутих предків”. Це не гучні слова, адже з огляду на все вищесказане — цей твір має більше як всі підстави, щоб пройти на багатьох сценах світу. Універсалізм його мови покликаний до міжнародного розуміння та співдії, а глибинні витoki та українські первні, які буквально просвічують чи не у всіх складових такого комплементарно-синтетичного жанру як балет — відкривають шлях до ментальної ідентифікації в багатій та різнобарвній художній картині світу. Це один з головних, і далеко не останніх, фундаментальних сенсів цього балету.



Під завісу, з боку вдячних глядачів, назустріч фінальним поклонам артистів та авторському ансамблю на сцені — варто віддати належне усім сопричасникам цієї постановки, що можна сформулювати як “всім і кожному”. І працівникам цехів, майстерень, сцени, адміністрації— цього невидимого і основоположно значимого блоку мистецьких театральних втілень. Окремо слід відзначити групу менеджменту, зокрема, Т. Курчика і А. Сітарського, які провели на цей раз оригінальну рекламну кампанію з задіянням штучного інтелекту (візуалізація Анастасії ВАТАВАМС), що дало цікаві результати, які зафіксувалися у традиційно вишуканому, змістовному та якісно поліграфічному буклеті (упорядники А. Плахтієнко, М. Антоник, Н. Мендюк, О. Храмова, дизайнер М. Щербак). Та найголовнішим репрезентантом балету є танцювальний колектив, який гідно та надзвичайно талановито, віртуозно представили яскраві талановиті солісти та блискуча балетна труппа (художній керівник А. Мусорин) на чолі з винятковим хореографом-постановником А. Шошиним. Відзначу і найменших танцівників, ймовірних майбутніх зірок — учнів Львівської хореографічної школи. Учасники оркестру, хору, солісти під орудою диригента-постановника Ю. Бервецького та хормейстера В. Яценка на високому мистецькому рівні зуміли створити неймовірної сили та краси звуковий простір, автором якого став відомий сучасний український композитор Іван Небесний. Візуальне ж прочитання світлової (литовець А. Буйнаускас) та костюмованої (Н. Міщенко) партитур вивершували художній задум режисера-постановника, лібретиста, керівника і натхненника нового балету — видатного представника української культури — Василя Вовкуна.

Мабуть саме цьому майстрові з його величезним досвідом багатьох мистецьких звершень, серед яких - спрямований до світу та сфокусований в національне грандіозний проєкт “Українського Прориву”, вкотре вдалося пророчим оком художника прозріти, навертаючи з небуття, віковічність забутих нами предків. І переводячи вісь з глибин минулого в майбутнє крізь теперішнє, митець поринає в ті області, куди за непрозорими предметами не потрапляє світло — в непостижимі простори тіней. Та наперекір всім законам фізики, ці “Тіні...” не лише освічувалися, від них самих промінювало Світло — Світло Любові. І доки ми віримо в нього - ми живі і непереможні. З цим посланням треба йти до України і світу, і тому всім творцям висловлю одне побажання:

“Щасливого лету, новий український балете!”