

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”
І частина



ІДЕЯ

Первинне (джерельно-етимологічне)

Природність та увиразнення наскрізь типологічних у житейській оправі перебігів людських доль до болю звичайнісіньких, адже, якщо глянути зблизька, то генерування пережитих та відчутих чи не кожною людиною емоцій – страхів і втрат, любовного сп'яніння і зламаних мрій, ковтків упоєного щастя і болю – автори балету навіть і не мусіли покликуватися на повість Михайла Коцюбинського. Любовна історія двох молодих гірян з “забутого краю Богом і людьми” має безліч прототипів не стільки в мистецькому вимірі, як навіть у тривіальному реальному житті. Це - непояснима і ніколи до кінця не зрозуміла та не прощення живими смерть близьких людей; змаги-суперництва між родами; залюбленість дітей з ворожих таборів, яка постає перед нерозрішимістю вибору, що переважно приводить до драматичного, іноді трагічного розв'язання; пасіонарність емоційного маятника від найвищого відчуття щастя до незглибимого дна втрати сенсу і навіть самого життя; квазі-опритомнення та насилуване прив'язання себе до визначеного буттєвого кола існування; зради і помсти вільно і невільно скривджених людей; врешті, непоказне і глибоко затаєне фатальне бажання чи рішення припинити своє безрадісне існування, заблудившись у лабіринтах власної свідомості, стрибнувши в прірву ніколи нездійснених прагнень та ілюзорних мрій (це неначе вимкнутися з коломийки, розірвавши розміреність її невпинного прискорення). Все це ми переживаємо і досвідчуємо в більшій або меншій мірі, спостерігаємо довкола, і часто цементуємо гіркий досвід на різновекторних полях власного внутрішнього космосу, замикаючи на міцні замки, від яких згодом губимо ключі. Ці потаємні поклики, намагаючись вирватись, часто можуть перебігати лише блідими тінями, яких викликають

зовнішні подразники – і найчастіше - мистецтво. Саме воно здатне уможливити торкання нас самих себе у глибинах нашого дна, сповзаючи-занурюючи вділ у безвиддя океанів власної нірвани і злітаючи прямопропорційно (а може й набагато кратніше) до вершин власного світла, щомиті неустанно будуючи себе та борячись за життя. Тому люди і плекають своє доконечне життєве право на мистецтво – колосальний трансфер для себепізнання і себестановлення, як стусове “жити - то не є додання меж, а навикання і само собою – наповнення”.

Художнє (літературно-поетичне)

Та тут – у Михайла Коцюбинського - в царині модерново-імпресіоністичних віражів з присмаком екзотично-екзальтованої етнографічності у вирі замалим чи не гемінгвеївського малослів'я чи веристського, ба, стефаниківського діалектизму (і не лише мовного), коли психологічна акупунктура акцентує, натискає, проколює і розкриває найістотніші точки, намагаючись на первних тілах своїх образів виявити і бодай інтуїтивно досвідчити доторк до утаємниченостей людського ества – постає одне з найпоетичніших символістичних творінь української прози. Згадаймо, що автор перебрав понад 10 назв, допоки вийшов на оптимальну – це “В зелених горах”, “Тіні минулого”, “Голос віків”, “Відгомін передвіку”, “Подих віків”, “Голоси передвічні”, “Спадок віків”, “Дар предків забутих”, “Тіні забутих предків”, обігруючи ще інваріанти останньої зі словом “предки”- “Голос забутих предків”, “Слідами предків”, “Сила забутих предків”. І, врешті, остаточно зупиняється на “Тінях забутих предків”.



Рис. 1. М. Коцюбинський і В. Гнатюк в Криворівні, де зродилися “Тіні забутих предків”

Немов у легендарно-містичних, сповнених якоїсь дитячої загадкової таємничості, розповідях діда-всевіда, що як кадри, проминають одні за одними, розгортається дослівно кінематографічний тип сюжету (існує цікава думка про кінематику повісті М. Коцюбинського, яка є настільки увиразненою і органічною, що поява фільму С. Параджанова була лише справою часу). Письменник створює настільки сутнісне, ємке та багатоканальне полотно, що, здається, його інтерпретаційні можливості – невичерпні. Як і невичерпним є джерело, з якого виходив та на яке взурувався митець – одвічний прасвіт буття етносу, який ми звикли називати фольклором, навіть не задумуючись над етимологією цього слова: Folk/Lord – Народ/Бог. І от з цієї Богом даної одності людини і природи, з цих одвічних давностей неторканих гір і пралісу попід високим, всіяним міріадами зір,

небом, постає в уяві та слові письменника наївно-локальна, проста і природня як потічок, повітря чи лісові ягоди а космічна, з розгоном до незбагненного і загадкового світу невидимого, що відлунює диханням віків - поема про кохання. Саме ці антитетичності – життя і смерті, любові і ненависті, насущної миті і вічності – лягли в основу драматургічної концепції Василя Вовкуна – автора лібрето і режисера, який чи не у всіх своїх виняткових мистецьких візіях намагається прозирнути крізь земне до небесного.

Протоявлення (поперед створенням)

Ідея “Тіней...” виношувалася і пульсувала крізь внутрішній камертон Василя Вовкуна віддавна. Яскрава, барвиста і разюча у своїй гірській завищеності емоційної напруги Гуцулія не залишає байдужим нікого, хто до неї хоч раз доторкнеться (що і сталося з М. Коцюбинським, якого “завернуло” в Карпати по дорозі з Капрі, де він “застряг” настільки, що аж видав такий неперевершений мистецький шедевр). Унікальність і неповторність кінострічки, яка справедливо здобула неймовірну славу і увійшла в анали світового кіномистецтва, асоціюється насамперед з основоположною трійцею в особах Параджанова–Миколайчука–Скорика.



Рис.2. Сергій Параджанов під час зйомок “Тіней” з гуцульським образом у 1963 році.

Для Василя Вовкуна Сергій Параджанов, залишаючись в зоні мистецького простору, був швидше віртуальною постаттю. То від Івана Миколайчука – цього фантастичного актора і режисера, образ якого слугує своєрідною іконою культури українства, уособлюючи візуальний національний вимір в світовій кінематографії – Василь Вовкун отримав практично творче благословення. Уже в зрілому віці Миколайчук став для зовсім молодого актора-початківця (Василь потрапив, як і колись у “Тіні” Миколайчук, першокурсником лише у його знаменитий “Вавілон ХХ”) Вовкуна тим незаперечним ідеалом і мистецьким взірцем, духовним поводитирем і на акторській, і на режисерській ниві. Тим-то балетний образ Іванка дихає тою первозданною енергією сили і натхнення, пульсує світляними життєдайними потоками, якими так щедро світилися очі нашого генія. Та все ж – в цьому лише сенсовність прообразу, яка, ймовірно, мимоволі зринала в уяві Василя Вовкуна, якому Іван Миколайчук свого часу заповів: “Далі мій хрест понесеш ти”...



Рис.3. Іван Миколайчук

Поява і реалізація цього балету, можливо і є відданням честі своєму патрону, а ще – карколомним стрибком у молодість, у духовні крайобрази рідного краю, якою дихають “Тіні забутих предків”. Музика ж Мирослава Скорика та загалом акустемологічне наповнення, яке своїми імпульсами будило і відкривало національні генетично-ментальні коди у знебарвленій безликій радянщині, стала по-суті звуковим виміром цієї триєдиності і настільки зіллялася з параджанівською версією, що навіть перенесення музики з кінофільму у окремішній симфонічний твір – “Гуцульський триптих” гравітує до зорового ряду стрічки. Спочатку М. Скорик погодився зробити версію для балету, маючи лібрето В. Вовкуна, та в силу обставин і, зрештою, відходу композитора в засвіти, цій ідеї не судилося реалізуватися. Попри існування двох балетних і численних театральних-музичних прочитань, підготовчий проєктний постановочний процес у Львівській опері починався, навіть з хореографічною складовою. Та цей, скориківський варіант носив би на собі відбиток, можливо й геніальної, але кальки.

Однак, ідея балету не полишала В. Вовкуна і до співпраці було запрошено вже відомого своєю родинною оперою “Лис Микита” за І. Франком у режисурі В. Вовкуна, автора великої кількості музично-театральної музики – композитора Івана Небесного. Так, ядром цієї команди, яка зреалізувала дану оригінальну музично-хореографічну композицію стали: автор музики Іван Небесний, постановник-хореограф Артем Шошін, диригент Юрій Бервецький, хормейстер Вадим Яценко, костюмер Наталія Міщенко, художник світла Арвідас Буйнаускас, солісти і балетна трупа, оркестр, хор Львів-Опери, які під неустанним патронатом лібретиста і режисера Василя Вовкуна творили власну модель повісті М. Коцюбинського. І треба сказати – їм це більше ніж вдалося.

Архітектонічне (концептуально-драматургічне)

Зберігаючи основну фабулу першоджерела, Василь Вовкун вирішує концептуально-філософську парадигму у багатоплановій проекції. Реальний світ гуцулів з елімінованими головними персонажами: Марічка та Іванко в дитинстві та юності, дружина Івана - Палагна, фоновими персоніфікованими героями виступають родини Палійчуків і Гутенюків разом з посполитим середовищем гуцулів, яке, однак, розшаровується на різнорівневі площини. Так кордебалет

приймає на себе кілька полісемантичних ліній, які творять вражаючу поліфонію драматургічного плетива. Світ живих виступає у образах реальних гуцулів чи то в шинку, чи то на недільному проході, у ритуальних танцях вівчарів, вправних рухах бокорашів, які сплавляли ліс небезпечними гірськими ріками, весільними чи поховальними обрядовими діями.



Рис.4. Василь Вовкун

У ролі антагоніста постає фантастична істота лісового духу Чугайстер зі своїм почетом – у В. Вовкуна він уособлює темну силу, яка зливається в один образ з мольфарем (відьмаком) Юрою – любасом Палагни. Світ фантастичних тіней і предків: це сили злих темних духів прагир з колоритною персоніфікацією безпосередніх слуг Чугайстра-Мольфара; тіней, що відлунюють від живих та їх дій (неначе підкреслюючи відвічну повторність тої чи іншої житейської ситуації); містичних сил, за допомогою яких відбуваються обряди магічного чарування.

Та режисерові цього виявилось замало – і, немов у античній трагедії чи давньоєгипетській містерії або й китайській опері, кордебалет уособлював і образи природи - живим вогнем з яскравою виразною сольною партією, водяною стихією, її хвилями, які спочатку здіймають, а тоді розбивають і перекочують мертве тіло Марічки – достоту одна з шедевральних і чи не найсильніших сцен цілого балету. Але, щоб живі танцівники ставали декораціями чи загалом сценічним інтер'єром – стінами хати, столом і кріслами, ліжком, дверима – це вже зовсім новий, небувалий у балетному мистецтві вимір образно-хореографічної концепції. Не бракувало і символічно-алегоричних образів, наприклад, пліток, чарів.

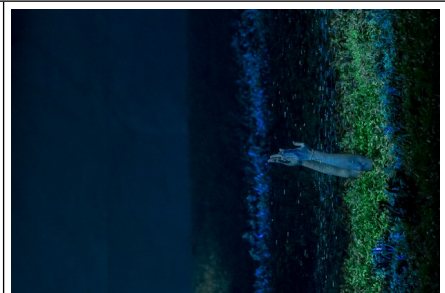
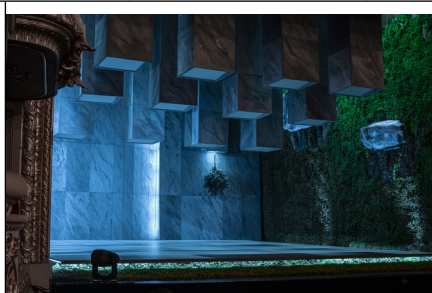
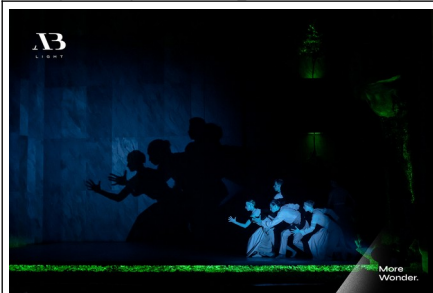
Якщо ж додати присутню на сцені хорову масу, що уособлюють образи предків, які фактично виступають у ролі ще однієї, але наскільки ж оригінальної та семантично значимої, партії, виводячи зі своїх надр навіть солістів, то останнє дозволило німецькому критикові Роландові Діппелю визначити жанр як балет-кантату. Дійсно, звуковий простір балету безсумнівно відіграє не лише паритетну функцію поруч з хореографією, утримуючи в своїй зоні архетипні первні, коди, символи, від імпульсів яких розсвічується-розгортається сценічне дійство.

МУЗИКА

Акустемологічне (звуково-семантичне)

І хоч звукопростір музичної матерії балету концентровано-компактний, проте, у кількох провідних темах композиторові вдалося змістити провідні ідеї фабули

“Тіней забутих предків”. Іван Небесний змушений був вирішувати і працювати над музичною концепцією твору, маючи частково заготовлені балетні сцени та певні хореографічні ідеї. Тобто, дансантизм уже диктувала відповідні вимоги до автора, якому слід віддати належне, оскільки не лише блискуче упорався з такою перепорою, але створив цілне своєрідне звукове полотно, яке, фактично, прийняло на себе по-суті всю глибину і суть дійства. Щоб підтвердити свою думку, мушу звернутися до сценічно-постановочного аспекту балету. Василь Вовкун, з притаманною йому манерою радикальних та неординарних режисерських бачень сцени, позбавляє останню бодай найменшого натяку на такі довгожданні та невимовно красиві карпатські краєвиди, немов вирізаючи чи не саму серцевину з першоджерела – повісті М. Коцюбинського. Такий сценографічний трюк достоту шокує, адже декорацією стає попросту глуха стіна (вона нагадує за фактурою скелю, з якої зірвалася головна героїня у Параджанова), хоч і асоціюється з переосмисленою в урбаністичному стилі будівлею. А ще створює враження “лісу без лісу”, на прообраз скелі чи вирубаних нещадно вирубуваних лісів натякає і невеличке одиноке деревце. Воно подане в дзеркальній інверсії - перевернене долілиць — чи ж не є символом зламаного смерекового весільного гілля? Та все ж – трагізм цієї прямовисної скелі, врізаючись в очі, від початку передрікає якусь безвихідь, неподоланність, яку й тільки можуть відчиняти духи і тіні, ховаючись у тій страшній загадковій скелі або виринаючи з неї. Зрештою, таке рівновисне тло працювало якнайкраще на ідею саме тіней, адже на цьому слові режисер робить центральний акцент, обігруючи навіть у світлових ефектах елементи театру тіней. І коли на сцені танцюють тіні, то від них проєктуються також тіні – вибудовуючи часто пербільшену і навіть страхотливо спотворену, якусь подвійну тінь від тіней. Вони приймають на себе значення неймовірного віддалення в часі, немовби вибудовуючи архетипічну юнгівську але множинну Тінь.



Авансцена нагадувала про природне довкілля, вистелена зеленою доріжкою-моріжком. І лише одна боковина сцени була вкрита густою хащею чагарника зі справжнім водоспадом, з якого у кульмінаційні моменти простягала руки нявка – за народними віруваннями – перетворена на злу фантастичну істоту потопельниця-Марічка. То яку ж фундаментально-формотворчу функцію мусіла відіграти музика, яка ставала чи не найреальшим чинником у цьому дійстві?

Так, найреальнішим, тому що саме вона звучала горами, деревами, травою, леготом-вітром чи громом, трембітами, голосами живих людей, биттям їх сердець... Тому що музика будувала ті найглибші позасвідомі комунікаційні ліги, що з'єднувалися, зливалися з пульсом слухачів, долаючи їх аритмію і різнобій, затамовуючи дихання у спів-чутті від по-чутого, яке проектувалося і співпрацювало з по-баченим.

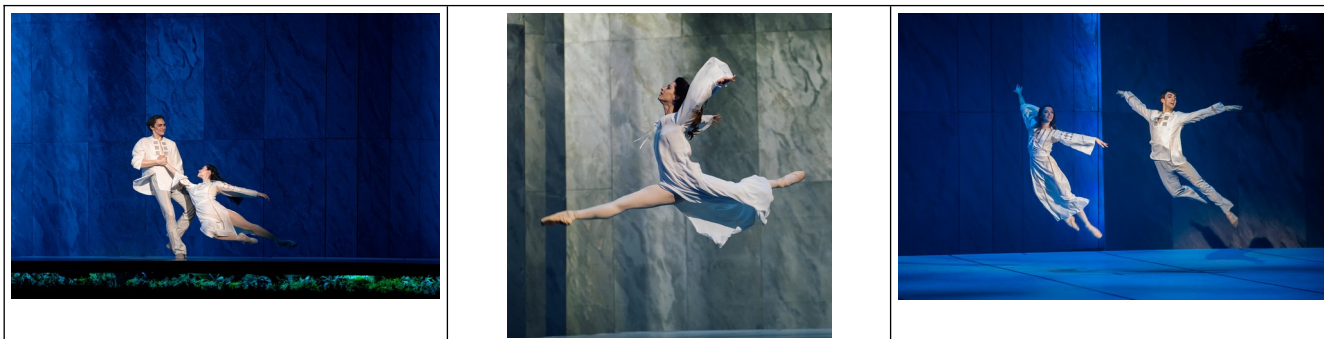


Рис. 5. Іван Небесний

Іван Небесний, маючи великий досвід роботи з інцедентальною музикою для театру та в опері, вибудував доволі експансивну а водночас плинну, поза всякою, притаманною сучасній музиці гіпертрофією, звукову стрічку. За стилістикою вона наближалася до взірців кіномузики, органічно єднаючи принципи посполитої доступності музичного матеріалу та нео-авангардового композиторського письма. Що ж до опори на вихідні інтонемі – свого роду ключові музичні ідеї-знаки (клич трембіт, коломийка, аркан, колискова, колядка, весільна ладканка, похоронне голосіння тощо), то автор зачерпнув їх з правічної криниці автентики. Однак музика навдивовижу не була зовні розфарбованою гамою національного колориту, натомість, органічно і невимушено, неначе з осердя свого природного ества, задавала справжні тони, що розбігалися і переливалися світлотінями звукового простору. Ідеї фольклоризму, заекспоновані на початку ХХ-го століття українцем І. Стравинським та угорцем Б. Бартоком, які проймали чи не увесь український музичний модернізм, з особливою, кратно помноженою, емоційною інтенсивністю у творчості “шістедесятників” - становили питому традицію, яка живила і цей композиторський задум. Та у І. Небесного, вона набуває природної легкості, невимушеності, якогось дивного відчуття узвичаєної звичаєвості, виходячи на рівень не просто вірогідності художньої гри у пост-неофольклорному просторі, а справжності життєво-реального перебування в своєму рідному середовищі.

Тема ж кохання, яку Ю. Чекан порівняв зі знаменитою “Мелодією” М. Скорика, - стовідсотково стане окрасою неймовірно сердечної у своїй співучості ойкумени української лірики, якою справедливо захоплюється світ, і безсумнівно, що вона сягає рівня позанаціональних меж. Своєю красою, ніжністю та непідкупною щирістю – ця любовна тема – одне з яскравих досягнень композитора, і це вже вихід в універсальний звуковий мета-простір. Бо якими б

уявно-давніми, фантастично-алюзорними чи рефлексійно-синестетичними не були всі разом узяті тіні цього балету – такого справжнього сліпучого світла від Любові – а вона єдина непроминальна в цьому світі – рідко кому вдається почути і побачити.



Можна б сказати, що саме ця тема стала гребенем найвищої хвилі драматургічно-композиційної амплітуди музики балету, а заданий нею тон акумулював, підпірав, відповідно до високого ступеню енергетичного напалу, весь музичний океан партитури.

Диригентське (оркестрово-хорове)

Маестро Юрій Бервецький – головний диригент-постановник, під числом батуюю зреалізувалося дане полотно – воістину продемонстрував надзвичайну майстерність, і не лише в плані репрезентації оркестрово-хорового звучання. Виняткова концентрація, навіть певний ретуш при відтворенні симфонічних тембральних звукообразів (все ж таки ідея тіней спрацьовувала і тут, адже про давно минуле і дуже сокровенне не говорять гучно) надавали оркестровій палітрі шляхетного некрикливого звучання, а так, як і належить – з легендарно-шанобливим ставленням до світу предків. Рівновага динамічних вертикалей у вистроєності інтонаційно-поліфонічних перебігів на барвистому ладо-гармонічному полотні, неначе витканому з емоційно-символічних згустків – вражали.



Рис.6. Юрій Бервецький

З одного боку, здавалось, що торкаєшся до дуже давнього вишиття, яке вже не б'є в очі свіжими якими кольорами, але кожен хрестик, кожен стіжок чи мережка викликають сакральний трепет, бо розумієш, що вони промовляють з прасвіту. З

іншого боку, під його орудою оркестр здійснював великі і гучні динамічні хвилі, переливаючись то розкатами грому, то стрясався у надміру шумних забавах, то заливався стрімкими гірськими потоками, то жахав завиванням духів, то лементував на цілий світ. Митець-інтелектуал, Ю. Бервецький достойно організував та змодельював запропоновану партитуру, яку симфонічний оркестр Львів-опери, демонструючи високотехнічну та художньо-творчу спроможність, практично бездоганно відтворив вже на прем'єрних показах.

Кожна з оркестрових груп заслуговує на якнайвищі компліменти та реверенції. Струнна - яка ж без її щемливих струн серця була б тема любові чи імітація автентичної гри народних троїстих музик (згадаємо і про винятковий колорит арфи). Дерев'яні духові творили атмосферність давнього лісу зі співучими переливами пташок чи утримували таємничі хорали-кластери духів (тому вони і називаються духовими). Єдиний солюючий інструмент, який було винесено за межі оркестру — флейта — це та фрілочка-денцівка, на якій вигравав свої нехитрі мелодії малий Іванко у М. Коцюбинського. З сонорно відретушованим тембром та вибагливими фіоритурами - вона стала одним з лейттембрів балету. Цікаво, що флейтиста було винесено за межі сцени та оркестрової ями - він сидів поміж ялинками, які продовжували ліс в одній з лож. Висока виконавська майстерність запрошеного на цю партію одного з кращих флейтистів України, професора Львівської музичної академії імені М. Лисенка Андрія Карп'яка справили найвищі очікування слухачів. Трембітала, завиваючи-глісандуючи своїми покличами гір, виблискувала сліпучим сонячним промінням або ж ревіла під час диких танців злих духів чи оргій Палагни з Мольфарем мідна духова група. І звісно ж, в дансантичному контексті балету найголовнішою є ударна група, яка фактично регулювала весь темпоритм дійства, співпрацюючи з неймовірно розмаїтою гамою торкання підложжя людськими ногами, іноді відверто експансивно, іноді сходячи в зону майже нечутних шумів. Особливим інструментом стали і антуражні палиці танцюристів, якими відбивали ритм чабани, що сиділи довкіл ватри під час фантастичного ритуального танцю вогню, нагнітаючи його енергію до високих ступенів екзальтації, немов закликаючи чи закликаючи голоси древніх предків.

А й справді - у цьому балеті зазвучав цілий сонм справжніх людських голосів, немов ревербуючи до ідеї не лише візуально-віртуальних тіней, але й голосів (згадаймо, цю ідею обігрував ще М. Коцюбинський, перебираючи назви до своєї повісті - "Голос віків", "Відгомін передвіку", "Голоси передвічні", "Голос забутих предків"). Елементи введення хору чи вокальних епізодів в балет явище не нове, але І. Небесний, обираючи для хорової лінії, яка пронизує архітектоніку всього балету, давні реліктові наспіви автентичного походження ще раз підкреслює з одного боку - специфічний вимір нео-архаїки "Тіней..." художнього як образу предків, з іншого — наближає слухача до майже сучасної побутово-тривіальної ситуативності. Так, хор створює шумово-звуковий простір гуцульського ярмарку довільними *ad libitum* - репліками, діалогами, сміхом, шепотом, врешті зупиняючи

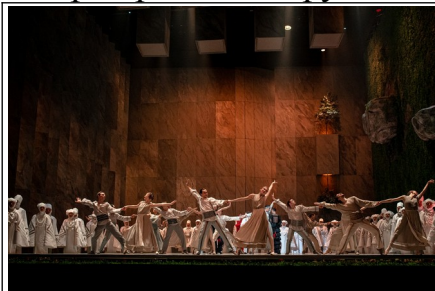
дію кластерним вигуком, а далі композитор пропонує хорові у сцені бійки між Гутенюками та Палійчуками... лаятися цілою низкою запропонованих реплік-прокльонів:

“А бодай тобі жаба на ногу наступила... А бодай тебе чорти вхопили... А бодай ти пропав (ла) зі своїм добром разом... А щоб тебе колька сколола... А щоб тобі булька з носа вискочила... А щоб ти згинув (ла)... А щоб твоя дружина з кумом повелася...(А щоб твій чоловік з кумою повівся...) А щоб тебе грім побив... А щоб тебе злидні обсіли... А щоб тебе підняло та гепнуло... А щоб ти луснув (ла)... А щоб ти сказився (лася)... А щоб ти скис (ла)... А щоб ти щастя не знав (ла)... А щоб тобі повилазило... А щоб тобі рачки лазити... А бодай ти вдавився (лася)... А бодай би тебе кров нагла залила!...”



З метою створення агресивного, войовничого ефекту загального хаосу та безладу, композитор використовує елементи конкретної музики - биття каменем скло у ящику, стукання дерев'яними та металевими предметами, ламанням пластмасових чи дерев'яних предметів, шурхотіння, розривання паперу, вигукування звуків, навіть одчайдушний зойк.

Зате в чудовому любовному Adagio хор включається на кульмінації – апофеозі кохання, дублюючи провідну тему в октаву жіночими голосами, підтримуваних статичними органічними пунктами - сакральними ісонами чоловічих голосів. Автор немовби намагається відтворити відлуння всевідчутності люблячих сердець усіх часів. Колискова у виконанні солістки хору Галини Гончарової нагадувала давній наспів-гомоніння, яку в народно-пісенній манері вивело її чудове меццо. На тлі тремтливо-тремолюючого оркестру та такого, здавалось би безкінечного як Альфа і Омега, кластеру-акорду хорової маси, що єдиною лінією пролягає до зір і неба, передрікається найбільше таїнство – зачаття нового життя. Звісно, що хормейстер Вадим Яценко, наділений навдивовижу тонким чуттям голосової тембралістики та особливою майстерністю створення сонорних ефектів, вкотре продемонстрував блискучий результат роботи з хором.

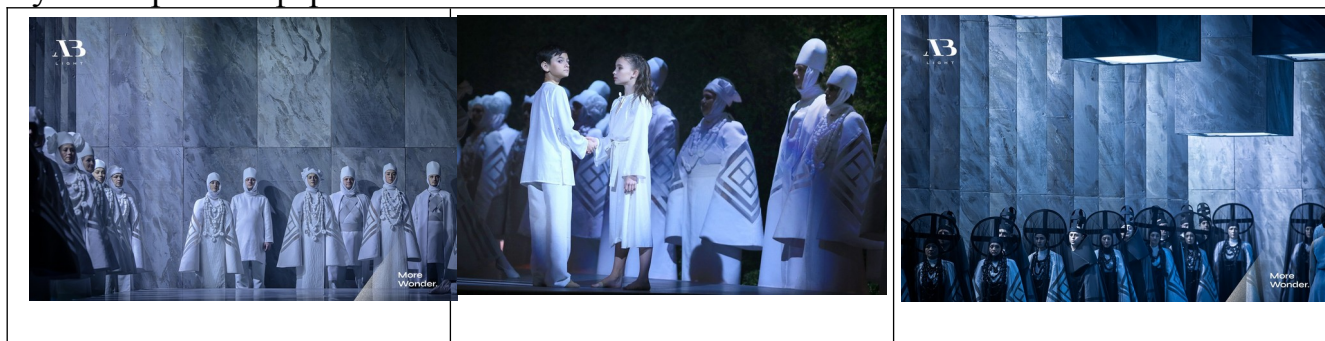


Так, найбільш вражаючими стають хорові хвилі-завивання, побудовані на глісандуючих врізnobій причитаннях і голосіннях жінок на смерть Марічки. Натомість на гуцульському весіллі Палагни та Івана хор не лише знову творить репліками шумну атмосферу забави, але й скандує цілу в'язанку весільних коломийок та приспівок.



Рис.7. Вадим Яценко

Невдовзі, немов з глибочині сивих віків зринають і колядники - розділений на дві партії хор (акустичний стереоефект гуртового співу) своїми потужними чоловічими голосами неперевершено відтворили архаїку давнього обрядового співу на чолі з солістом-березою. Так в Карпатах іменують голову-проводиря, який є основним заспівувачем. Глибинний могутній бас Заслуженого артиста України Юрія Трищецького викликав замалим чи не сакраментальний трепет, адже давня коляда звучала у його ораторсько-промовистому стилі як імперативно звершений пророчий вердикт. Останніми хоровими витками постановки стають голосіння на смерть Івана - тепер уже в неймовірно складній сольній якості віртуозно ковзаючих фігур та високоекспресивної напруги на високих оборотах межових можливостей людського голосу (Ірина Чікель - бравіссімо!) та вир сороміцьких коломийок, які після поминання померлого втягують гуцулів у нове коло відвічної спіралі життя, на котромусь крузі якої вкотре будуть Іван та Марічка, Палагна і Чугайстер-Мольфар.



Чи можна визначити дане полотно жанром кантати-балету, навряд, оскільки симфонічний розвиток і основний тематичний матеріал зосереджений майже винятково в оркестрі, а хор лише відсвічував світлотінями розмаїття людських

голосів, будучи своєрідним радаром між біосом та космосом (тим-то навіть костюми хору та його ледь рухома, умисно статична поведінка, що фіксувалася структурами лінійної графіки шеренгових прямих, які нагадували якісь загадкові первісні креслення, символи, знаки з космогонічного виміру).

Очевидно, що Ю.Бервецькому блискуче вдалося вибудувати доволі насичене та строкате, просте у наративно-розповідній якості та одночасно гіпер-складне у концептуалізації інтертекстуальних площин, полотно. Адже окрім символічних проекцій крайобrazу Гуцульщини, що відлунювали звучанням гір (біосу) та космогонічних сакраментальних співів (космосу) у “Тінях...” не бракувало динамічно-запальних, іноді навіть фовістично-драстичних чи фантазмагоричних сцен, коли звукові потоки вибивалися з-за тіньової завіси, і часо-просторові імпульси мало не билися в груди, переміщаючись у “тут і зараз”, безпорядно співдіючи з рухами живих реальних людських тіл, виповнюючи центральну іпостась триєдинства – біосу/етносу/космосу. І саме за допомогою рухового метро-ритмічного дансантичного компоненту – епіцентру балетного жанру - і композитор І. Небесний, який запрограмував цю “звукову територію від землі до небес”, і диригент Ю. Бервецький, під батutoю якого ця територія почала дихати і пульсувати - розквітла і розгорнула своє тілесне буття овіяна легендами і переказами, опоетизована історія роду людського.

ТАНЕЦЬ

Хореологічне (знаково-символічне)

Танець — одна з мистецьких елімінацій головної ознаки життя людства — руху, бо що не рухається — те не живе. Від найменшої часточки до вселенної — все проектується в рух, лиш у різних часо-просторових вимірах. Безкінечник циклів життя то вступає в активну фазу, то завмирає в очікуванні, витворюючи вічний колообіг натягу між кінетичною та потенційною енергіями, між статикою і динамікою. І щось винятково-загадкове криється в мистецтві танцю-балету, який наділений унікальною можливістю будити в людському тілі непоясними енергетичні пульсари, що здатні прискорити чи сповільнити хронотоп нашого руху, спрямувати та визначити його вектори, викликаючи за кожним разом великий вибух, як у Гамова, десь на молекулярному рівні людських душ і сердець.

Це добре відомо постановникам - професійним митцям, які ліплять свій театр з живих скульптур та розігрують між ними складні багатоголосі партії, промовляючи мовою рухів, жестів, поз, мімансу. Цей театр починає свою історію разом з початком людства, не зупиняючись до теперішньої хвилини, відбираючи по дорозі руху історії найоптимальніші, найтиповіші, найвідповідніші елементи, які вкладаються у своєрідну емблематику, переплавляючи у мистецькому танці семантику та символіку букв, слів, речень, формуючи власну іманентну хореографічно-пластичну мову. Мова ж нового українського балету “Тіні забутих предків” балетмейстера-постановника Артема Шошіна дивує і заворожує.

З одного боку — ця мова створює враження есперанто, коли “все включено” (елементів яких лише балетних класичних, модернових, авангардних напрямків і

шкіл тут не спостерігається, включаючи традиційну автентичну та вуличні танці). З іншого — щось таке нове і непоясниме прокльовується, пророщується у ній, що дозволяє думкам гравітувати до ідеї зародження питомої національно-мовленнєвої ідіоматики. І справа тут зовсім не в гуцульській, чи ширше — народній колористиці сегментів традиційної пластичної культури (даного типу етнографізмів у балетних чи театральних українських постановках подостатком). Сценічний народний танець — явище високорозвинене і доконане, попередні ж балети, які можна зарахувати до національного жанрового кола — переважно взорувалися на іншонаціональні класично-романтичні школи з вкрапленнями чи навіть суттєвими “вливаннями” народного “декору”. Розкріпачення балетного жанру та значне розширення його комунікативних спроможностей впродовж минулого століття виробило тенденцію до полістилістики, іноді кітч, колажних поєднань, що цілком відповідало духові постмодернізму. XXI століття відмикає новий мета-простір для сучасних балетних постановок, наділених абсолютною свободою щодо творчого задуму та способів його реалізації. Так А. Шошин постає амбасадором найактуальніших тенденцій сучасної хореографії.



Рис.8 Артем Шошин

Три генеральні лінії — неокласична, контемпорарі та етно-балету сплелися у цій потужній хореографічній постановці, яка засвідчила винятковий синтез — своєрідну синкретичну креацію. Сміливо згадую синкретизм як одну з визначальних рис архаїчного світу, адже злитність, невід’ємність всіх компонентів балету, була немов би схоплена в єдиний комплементарний вузол, де жодне не може існувати без іншого. Нео-архаїка та фовізм, які долають в цьому балеті переважаючу манеру стилізації, злилися з безпосереднім хронотопом та пластичним образом руху сучасності, криючи в ембріональній основі репрезентативну місію раси, народу, етносу — пропонуючи своєрідний варіант Ethno Contemporary Ballet, визначення якого іноді вживається як “балет сучасного народу”. Тому етимологічно — національний первень стає визначальним. Зрештою, танцювальна етнографія, яка щораз більше і ширше інспірує культуру людства, має глобальні перспективи в плані ментальних ідентичностей, багатства їх втілень та семантичних значень, відповідно — всього етнологічного спектру, включаючи

релігію, соціальну та культурну антропологію, фольклор, історію, психосоціальні аспекти. І цей багатобарвний струмінь може спричинити новий виток у розвитку балетного мистецтва, збагатити його методологію, розширити систему рухових символів, що відображають світоглядні засади у сучасному трактуванні тем та образів. Можливо саме цю вісь мав на увазі Радю Поклітару, говорячи про світовий масштаб проєкту. Кожне нове явище немає ціни в культурно-історичному просторі, кожне з них покликане відіграти свою унікальну партію у світовій симфонії. От і тут ми стали свідками нової з'яви в українському балеті - першої провідної зірки на небосхилі національних балетних обрії.

А. Шошін, намагаючись інтерпретувати обрану тему, входить в нову фазу балетного жанру, але попри всі модернові та авангардні хореографічні новації, виникає аллюзія щодо віддаленої від академічного балету ідеології хіплею (як вияву закованої та дискримінованої у негритянському гетто танцювальної культури, яка намагається “вирівнятися” і самовідбутися у межах балетного жанру). Адже в українському балеті теж необхідно проростити століттями гноблений етнічний спосіб власного руху, постійно спотворюваний, який майже втратив свої правдиві, природні першовитоки, який так довго і вимушено танцював “під чужу дудку”. Очевидно, що позитивно далася взнаки кількадесятилітня державність ріднокультурного: рідномовного, рідномузичного, ріднорухового суспільно-мистецького простору, але... Робота постановника-балетмейстера та балетної трупи проходила в нелегких умовах: А. Шошину часто доводилося працювати у форматі он-лайн, а Т. Куруоглу — втілювати задумане на практиці. Потужний енергетичний заряд постановників передавався танцівникам, недивлячись на постійні аларми-тривоги та й загалом напружену військову ситуацію. Можливо болючим, але інтенсивним стимулом у саме такому вирішенні полотна стала кривава агресія іншої держави, яка заставила мобілізувати творчі імпульси, відкрити очі на самих себе, самоусвідомитися, сконцентруватися у самозахисті та розпрямити плечі і прийняти гідну поставу для опору і відсічі. Тим-то й зливалися з системою вселюдських рухових символів іманентні знаки і форми, які виражали культуру і світогляд людей, засвідчуючи дихання землі, на якій живуть, те, ким вони є і ким були їхні предки, і врешті те, що вони попри все - житимуть і творитимуть на цій землі.



Рис. 9. Тетяна Куруоглу

Воістину знакова подія, яка ще чекає свого науково-системного обґрунтування. Але, переміщаючись у віртуальну площину, думається, що з кругів понадземних надихали і підтримували творців цього балету і Лифар з Ніжинським, і Авраменко з Верховинцем, і Заклинська з Приймою іііі... (в контексті синтетичності самого жанру — це і Стравинський, і Каринська, і Курбас, який так геніально урухомив свій театр). А ще безліч тих, хто на довгому історичному шляху свого народу танцюючи, вибудовували своє “я”, відтворювали “живі картини”, проводячи перед очима глядачів чимало історій та розповідей, відтепер серед них — і нове прочитання для українців і світу повісті М. Коцюбинського про кохання Івана та Марічки з українських Карпат.