

Юлія БЕНТЯ, Юлія ЩУКІНА

СТАРЕ І НОВЕ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ:
ВИСТАВИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИTHE OLD AND THE NEW IN CONTEMPORARY UKRAINIAN BALLET:
PERFORMANCES, TRENDS, AND PROSPECTS

УДК 792.82.036(477)

DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294873

Юлія Бентякандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України**Юлія Щукіна**кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри театрознавства,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського**Iuliia Bentia**Ph.D. in Art Studies, Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy
of Arts of Ukraine
e-mail: yuliabentia@gmail.com
orcid.org/0000-0003-1514-3859**Yuliia Shchukina**Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kharkiv I. Kotlyarevsky National University
of Arts
Head of the Theater Studies Department
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
orcid.org/0000-0001-8329-6828

Анотація. У статті експерток П'ятого всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» (2023) проаналізовано шість танцювальних вистав театрів Києва, Харкова, Дніпра і Кривого Рогу, прем'єри яких відбулися протягом 2019–2022 років — напередодні або невдовзі після початку повномасштабного російського вторгнення. Чотири з цих вистав увійшли до довгого списку фестивалю у профільній номінації — «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру», одна — до довгого списку в номінації «За найкращу виставу для дітей». Серед них є повноформатні полотна, що на новому етапі продовжують традиції класичного балету. На протилежному полюсі — пластичні перформанси, що експериментують з музичною основою і театральними формами. Поміж цими жанровими полюсами актуальний український балет намагається переосмислити власне минуле і віднайти актуальний голос у багатоголосі сучасної української культури. Дослідження цих вистав показало, що на сучасному етапі в українському танцювальному театрі особливого значення набувають: 1) повернення на сцену партитур українських композиторів ХХ століття, які працювали в жанрі балету; 2) оновлення балетного репертуару українських оперних театрів шляхом замовлення нових партитур; 3) танцювальні експерименти, у яких на перший план виходить пластична «історія», а музична компіляція виконує другорядну функцію; 4) пошук нових способів взаємодії руху і звуку у виставах, де традиційна танцювальна виразність максимально приглушена на користь мистецького синтезу; 5) домінування пластичного складника у сучасних пошукових музично-драматичних виставах.

Ключові слова: сучасний український балет, танцювальний театр, пластичний перформанс, музичний театр, синтез перформативних мистецтв, Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА», регіональна театральна культура України.

Постановка проблеми. Балетний театр є невилучним складником сучасного культурного простору. В Україні балетні вистави — обов'язкова частина репертуару оперних театрів, але поряд з ними дедалі більшого значення набувають незалежні ініціативи, а також пластичні експерименти музично-драматичних театрів.

Показовий зріз сучасного українського балету щороку дають результати Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА». Національна спілка театральних діячів України вперше провела цей захід 2018 року, тоді було розглянуто прем'єри 2017 року. Подія відбувалася щороку за винятком 2022-го, тож цьогорічний, вже п'ятий, фестиваль об'єднав вистави 2021 і 2022 років. На офіційній сторінці фестивалю перший допис окреслює прагнення його організаторів: «Головна мета Фестивалю-Премії — об'єднати всі театри країни і презентувати їх найкращі здобутки Україні та міжнародній спільноті, популяризувати національне театральне мистецтво в усіх його жанрах, стилях і формах, визначити провідні тенденції та стимулювати розвиток українського театрального конкурентного середовища» [4].

«Балетна» номінація фестивалю за ці декілька років оновила свою назву: початкове формулювання «За найкращу хореографічну / балетну / пластичну виставу» (так було протягом чотирьох перших фестивалів) змінилося на дещо ширше і точніше — «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру». Ситуація п'яти фестивалів показала, що український танцювальний театр із різних причин є явищем вкрай багатоліким і вразливим. Цьому виду театру часом буває дуже складно побачити власну творчість у конкурентному різножанровому середовищі, усвідомити соціально-комунікативну роль балетних вистав поряд з виставами інших театральних жанрів.

До цієї номінації фестивалю-премії театри подають чи не найменше вистав. В лонгліст Першого фестивалю «ГРА» вийшло три вистави: «Спокушені спрагою» Криворізького академічного міського театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (ця одинока вистава була відібрана і до короткого списку «ГРИ»); «Любов» Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки; «Deus ex machina» Мукачівського драматичного театру, і серед них — жодної вистави академічного театру опери і балету.

Експерти Другого фестивалю «ГРА» внесли у лонгліст одразу п'ять танцювальних вистав. Серед них — «По той бік кургану» криворізької «Академії руху», а також чотири вистави фестивальних дебютантів: «Альфа» n'Era Dance Group (Київ), «Спляча красуня» авторського театру Раду Поклітару «Київ Модерн-балет»; диптих «Правда під маскою» («Пульчинелла», «Весна священна») Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької; «Артіль — Чотири вистави» проекту «Артіль» (Київ). У шортліст (короткий список) відтак потрапили київська «Спляча красуня» і львівська «Правда під маскою».

Лонгліст (довгий список) третього року включав лише дві танцювальні вистави: «Скажи тихіше, якщо зможеш» Ethno Contemporary Ballet і «Apollo» театру «Нафта» (обидва театри — з Харкова). З них жодна не потрапила в список лауреатів, який 2020 року було сформовано з вистав шортліста (через пандемію заключний тур фестивалю з міжнародним журі не проводили).

Наступного, 2021 року групі експертів «ГРИ» вдалося сформувавши поважний довгий список. До театрів, які вже раніше брали участь у фестивалі, а саме — київських n'Era Dance Company («Мій Орфей. Жан Кокто») і «Київ Модерн-балет» («1984.Інша»), долучилися Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра («VIÑO»), Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр («Люди. Тіла. Метаморфози») і вперше — вистава академічного театру опери і балету: «Лускунчик» Київської опери. В офіційному шортлісті значилося дві вистави: «VIÑO» (вистава-лауреат фестивалю-премії) і «Мій Орфей. Жан Кокто», але оскільки n'Era Dance Company не змогли показати виставу у фіналі, то замість них свою роботу для міжнародного журі презентував театр з Рівного.

Побіжний аналіз фестивальної афіші «ГРИ» показує, що академічні театри опери і балету, за одинокими винятками, схильні залишатися в герметичному балетному середовищі і не бачать себе у діалозі з театрами інших форм та естетик. Натомість політика драматичних театрів і незалежних труп передбачає активну участь у фестивальному житті й обмін досвідом між постановниками та виконавцями з різних українських міст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки автори цієї статті не ставлять собі за мету ретроспективний аналіз українського балету, то запропоновані тут аналітичні етюди та висновки спираються насамперед на живий театральний досвід — безпосередній перегляд вистав і їх обговорення в колі постановників і театральних експертів. Деякі наші міркування і спостереження інших експертів фестивалю-премії раніше вже було оприлюднено у трьох виданнях Альманаху «ГРИ» [1; 2; 3], ще два випуски Альманаху вже сформовано і вони також мають невдовзі побачити світ.

Сучасний балетний театр України перебуває у фокусі наукових зацікавлень багатьох українських і зарубіжних дослідників, які з різних позицій аналізують його актуальні тенденції. Важливими є тексти, у яких сучасний культурний процес постає крізь призму творчості видатних діячів українського балетного театру — як, наприклад, у статті С. Легкої, яка звертається до постаті танцівника, балетмейстера і педагога С. Бондура [7]. О. Чепалов на матеріалі творів українських композиторів досліджує закономірності й засоби практичного створення сценарію балетної вистави з позицій драматичної та музично-хореографічної побудови [10]. Сучасний балет і його музична мова перебувають у фокусі наукових зацікавлень В. Зінченко, яка особливу увагу звертає на композиторські стратегії в жанрі балету [5]. Т. Медвідь аналізує ті українські балети, які засновано на творах української літератури, тож у її поле зору потрапляє й «Лісова пісня» М. Скорульського [8]. А. Нікуліна зосереджується на фінансованій державою балетній освіті й тому, наскільки вона піддається сучасним трансформаціям [11]. Про відмову від російського репертуару, особливо помітну у сфері класичного балету, пише Г. Веселовська у статті, присвяченій театральній сцені України після повномасштабного вторгнення [12].

Мета статті — на основі аналізу українських танцювальних вистав (балетних, пластичних, вистав фізичного театру), що увійшли у довгий список П'ятого всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА», виявити основні тенденції у сучасному українському балеті та окреслити перспективні напрямки його розвитку в контексті культурних трансформацій воєнного часу.

Виклад основного матеріалу. Постановка *Дніпропетровського академічного театру опери і балету «Лісова пісня»* була здійснена до 150-річчя від народження Лесі Українки, за пів року до повномасштабного вторгнення російської армії в Україну. Відтоді вона виконує у Дніпрі важливу культурну місію — «українізує» балетоманів. Від лютого 2022 року в балетному та оперному мистецтві України відбулася радикальна відмова від симфонічної, хореографічної, вокальної класики, що асоціюється з колоніальним спадком, внаслідок чого театри цього профілю відчували певний репертуарний голод. Тож «Лісова пісня» композитора Михайла Скорульського в хореографії Андрія Литвинова стала тим самим, в усіх сенсах слова, «хлібом і видовищем», що допомогла його втамувати. Над інтерпретацією музики, яка лексично належить до 1930-х років, вдумливо і натхненно попрацював диригент-постановник вистави Володимир Гаркуша.

Теперішня «Лісова пісня» стала другим зверненням до партитури Михайла Скорульського в історії Дніпропетровського театру опери і балету після постановки 1975 року. Парадокс нинішнього «ребрендингу» полягає в тому, що музику Скорульського цілком можна розглядати в парадигмі радянського культурного спадку. Свою найвідомішу балетну партитуру композитор написав 1937 року, в часи сталінізму, а вперше вона пролунала зі сцени 1946-го, після закінчення Другої світової війни.



Сцена з вистави «Лісова пісня» Дніпропетровського театру опери і балету.
Балетмейстер Андрій Литвинов. Фото надав театр

М. Скорульський витлумачив сюжет п'єси Лесі Українки у фольклорно-романтичному ключі, оминувши філософські духовні безодні твору Лесі Українки і принципову для неї драму ідей. Саме тому у сучасному лібрето Андрія Литвинова немає і такого надважливого у творі поетеси персонажа, як філософ дядько Лев. Саме тому Мавка, Лукаш і Килина постають у лібрето свого роду «варіаціями» на класичний в балетному мистецтві від часів «Лебединого озера» любовний трикутник Одетта — Зигфрид — Одиля. «Феєрія» в балеті «Лісова пісня» яскраво домінує над «драмою». Всі протиріччя залагоджені, всі конфлікти укомфортнені. Від твору Лесі Українки лишилася сама фабула, грація, краса, ну, і звісно, феєрія. Дивним рудиментом якої — немов той «Танок маленьких лебедів» — сприймається в постановці Литвинова «інтермецо сніжинок» — десятихвилинний дивертисмент, який жодним чином не допомагає зрозуміти сенс останньої картини цієї балетної вистави: внутрішню трансформацію Лукаша у його ставленні до Мавки і розумінні її ролі в його долі.



Сцена з вистави «Лісова пісня» Дніпропетровського театру опери і балету.
Балетмейстер Андрій Литвинов. Фото надав театр

Хореографічна лексика «Лісової пісні» є класичною. Не підлягає сумніву танцювальна техніка й артистизм виконавців партій Мавки (В. Колісник), Килини (К. Шмигельська) і Перелесника (С. Зданський), у той час як О. Чорич (Лукаш) справив враження соліста, якому бракує легкості стрибку й твердості в балетних підтримках партнерки. Виконавиця ролі Ма-

тері Лукаша Р. Бураєва послуговується у виставі характерним танцем, що потребує радше акторської майстерності, аніж хореографічної техніки.

На відміну від оригінальної драми-феєрії, в якій земні герої наче заблукали й розчинилися в лісі, вистава А. Литвинова яскраво презентує концепцію густонаселеного українського села — причому зображеного не крізь призму символістичного бачення, а так, ніби це «масовка» з реалістично-побутової «Наталки Полтавки» — народу дужого, бадьорого, етнографічно яскравого. Згідно з цією «народницькою» логікою, весілля Лукаша і Килини виростає у самодостатню масштабну балетну картину.

Художниці Ю. Алієва й Т. Тітова в костюмах солістів та артистів балету контрастно протиставили насичені соковиті кольори сфери живих людей (Лукаша, Матері, Килини, селян) та зеленкувато-блакитні або зеленкувато-охристі барви лісових фантастичних істот (Мавки, Лісовика й Того, що в скалі сидить). У костюмі Перелесника ідеально розкриті виразні театральні можливості кольору та кінетики. Ця партія вимагає від танцівника віртуозної експресії і завдяки костюму виникає враження, що її виконує не соліст, а сам вогонь.

Живописну ілюзорну сценографію з класичними кулісами, арлекіном і падугою художник-постановник вистави та директор — художній керівник театру Костянтин Пінчук вписав в декоративний портал орнаменту петриківського розпису. Леся Українка написала «Лісову пісню» на матеріалі фольклору Полісся. У сільських сценах декораційний цех театру продемонстрував пейзажне мистецтво, за орієнтир якому, вочевидь, правила картини Сергія Васильківського. Такими прийомами дніпряни переконливо заявляють про власне бачення антуражу класичного українського сюжету.



Сцена з вистави «Аладдін» Київської опери. Балетмейстер Сергій Кон. Фото надав театр

Актуальність вистави «Аладдін» Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва (нині театр намагається призвичаїти публіку до коротшої назви — Київська опера) варто визначати за «дорослими» параметрами. Композитору Олександрові Родіну і лібретисту та балетмейстеру Сергію Кону вдалося створити новий великий балет на дві дії: озвучити і розтанцювати стару історію про хлопчика Аладдіна, який зміг перехитрити високопоставленого придворного Джафара й одружитися з донькою Султана — прекрасною Жасмін. Це великий український балет, який було написано на замовлення Київської опери і який увійшов у її репертуарну афішу. В перші місяці на «Аладдіна» неможливо було потрапити: кияни миттєво розкуповували квитки, щоб побачити знайому історію у балетних шатах. Тож маємо справді якісний і навіть, можемо припустити, комерційно успі-

шний балетний твір, який після Києва українська команда поставила у Каунасі (тепер театр у литовському Каунасі сплачує Київській опері роялті за використання партитури українського композитора).

Ця вистава в чомусь експлуатує почуття ностальгії, видобуває знайомі асоціації давно відомими засобами. Номери з партитури Олександра Родіна можна поділити на декілька груп: загального характеру жвавий матеріал; пов'язана із підступним урядовцем Джафаром зловісна музика; епізоди зі східним колоритом (музичний орієнталізм); «позаетнічна» любовна лірика. Загалом ця вистава у сценографії Наталії Клісенко, костюмах Дмитра Куряти та хореографічному рішенні Сергія Кона дуже близько до тексту йде за однойменним анімаційним фільмом компанії «Дісней». Цей півторагодинний анімаційний мюзикл вийшов на екрани 1992 року, а 2010 року його було дубльовано українською мовою за участі відомих українських акторів. Тобто його дуже добре пам'ятають батьки тих дітей, які сьогодні ходять з малечю на вистави Київської опери.



Сцена з вистави «Аладдін» Київської опери. Балетмейстер Сергій Кон. Фото надав театр

Цей крок постановників, звісно, скорочує шлях вистави до глядацьких сердець. Знаючи історію Аладдіна, впізнаючи відомих персонажів та їх яскраву манеру поводити себе, діти легше схоплюють умовність театрального простору та дії, пізнають ті мистецькі правила казкового світу, які їм пропонує театр. Проте занадто сильна прив'язка, з одного боку, до музичної традиції орієнталізму (в сучасному дискурсі його варто не відтворювати, а, навпаки, проблематизувати), а з іншого — до конкретного анімаційного джерела роблять цю виставу радше прикрасою, а не новим словом в історії українського балету — комерційно успішним, але не самостійним твором.

У випадку «Аладдіна» вкотре маємо справу з інструменталізацією вистав для дітей та юнацтва, сприйняттям їх як простої забавки, полегшеної версії вистав для дорослих. У таких виставах мало місця для експерименту, сміливих новацій, до глядача там ставляться як до невибагливого споживача, якого хвилюють лише розваги. Театрам, орієнтованим на молоду аудиторію, варто було би піднімати нові сучасні проблеми, які зараз хвилюють дітей, і шукати нові форми для справжнього діалогу з публікою на актуальні теми.

Прем'єра пластичної драми «Сіви сонця і тіні» відбулася у *Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв «Академія руху»* 30 березня 2022 року. Попри те, що зміст вистави з подіями війни безпосередньо не пов'язаний, на рівні аналогії це простежується. Адже Олександр Бельський обрав як основу драматургії постановки дві символістичні мініатюри М. Метерлінка — «Сумний вальс» та «Сліпі», — провівши крізь годинну виставу надзавдання: радіти життю попри близькість смерті.

У випадку колективу О. Бельського маємо справу з авторським театром, де повнота художнього задуму зосереджена в руках однієї людини. Бельський є автором пластичної режисури «Співів сонця і тіні», музичного оформлення (у цій виставі його надихала музика Яна Сибеліуса) та сценографії (як такої сценографії немає, за винятком білого риштування дверей, які задіяні у першій частині вистави).

Робоча мова «Академії руху» — це пластика, пантоміма, ракурс, міміка, драматично навантажений жест у виразній взаємодії з музикою та художнім світлом. У пластичній драмі реалістичний психологізм «відчужений» в естетизм кожного жесту та кожної пози. Актори у цьому театрі не поділяються на прем'єрів та статистів, оскільки на відміну від солістів в опері або балеті масовка тут наділена тією ж мірою сценічної виразності, що й виконавці центральних образів, позначених у текстах Метерлінка як Вона («Сумний вальс») та Священник («Сліпі»).



Сцена з вистави «Співів сонця і тіні» Криворізького театру «Академія руху». Режисер Олександр Бельський. Фото Інги Токар

Перша частина вистави поділена на шість картин, друга — на дванадцять. У кожному зі структурних елементів сценарію О. Бельський прагне до завершеної художньої думки — частини макрозадуму всієї вистави, а також до виразного окреслення у пластичній дії мікроконфлікту та його ж мікророзв'язки. Поєднати все це в певну цілісність дещо заважає звичка криворізького глядача плескати виконавцям після кожної картини. Виникає стійке відчуття, що цю виставу публіка сприймає як комплект окремих, пластично та живописно витончених «антре».

Разом з тим, режисерська думка О. Бельського має у виставі чіткий розвиток. Постановник виразно використовує засіб контрасту і ефект протиставлення частин. Перша частина «Співів сонця і тіні» є ліричною, сповненою «повітря», з жанровими нотками. Друга — епічна. У частині вистави за мотивами «Сумного вальсу» атмосфера дії переносить глядачів на каток у старовинному європейському середмісті. Не строкатість, а святковість і театральність костюмів (майстрині Наталя Коляда і Лілія Совенко) хлопців та дівчат, які радіють приходу Різдва і бавляться у сніговиків, створює казкову атмосферу дії. Навіть Дама в білому, поява якої методично нагадує дівчині про швидкоплинність її хворобливого життя, виглядає як знеособлений, проте естетизований фантом у масці, схожий на венеційську. Натомість у частині за мотивами «Сліпих» панує стриманість, аскетизм і суворість кольорової гами; актори діють у напівтемному просторі (світлотінь у цій частині вистави явно навіяна Рембрандтовими полотнами); а вітер (безтурботність подувів якого унаочнював у першій час-

тині політ білого повітряного змія) набуває характеру жорстокої субстанції, крижаного ворога людства. Першу й другу частини споріднює виразне протиставлення самотньої та астенічної дівчини веселим дівчатам і парубкам, а велета Священника (костюм умасштабнює і без того високого Сергія Бельського) — групам другорядних персонажів. Режисер вибудовує «барельєфні» мізансцени для персонажів другого плану і досягає скульптурної об'ємності протагоністів.



Сцена з вистави «Співи сонця і тіні» Криворізького театру «Академія руху». Режисер Олександр Бельський. Фото Інги Токар

Наскрізним прийомом організації пластики акторів у другій частині стала інсценізація картини П. Брейгеля «Сліпі». Є всі підстави очікувати, що образність вистави принципово спиратиметься на культурні цитати протягом всієї першої частини. На жаль, цього не відбувається, тож вервечка сліпих у другій частині вистави сприймається лише як ілюстрація назви Метерлінкового твору. Геть не з естетики цієї постановки псевдофілософський мікрофільм, що править за зв'язку поміж двома її частинами: у ньому режисер спробував заримувати і «зоряне небо над нами», і «моральний закон всередині нас». Медіатехнології не співвідносяться з академічною хореодрамою колективу «Академії руху», тим паче, що концептуальне монохромне відео жодним чином не корелюється з прийомом реконструкції картини Брейгеля.

Однією з тенденцій балетних постановок у наш час стало створення оригінального лібрето та використання музичного монтажу з класичних симфонічних творів. Таку тенденцію представляє постановка «Містерії Пандори» Харківського національного академічного театру опери і балету імені Миколи Лисенка «Схід-Опера» (прем'єра 2019 року). І хоч ця вистава не потрапила до фестивальної програми «ГРИ», вона є важливим прикладом сучасного трактування балетного жанру в Україні.

Відправною точкою роботи над постановкою для художньої керівниці балетної трупі театру Антоніни Радієвської стало захоплення філософським змістом давньогрецького міфу про Пандору. Над лібрето А. Радієвська працювала під керівництвом доктора мистецтвознавства і драматурга Олександра Чепалова. В інтерв'ю постановниця так схарактеризувала власну ідею вистави: «Ми знаємо про біди і страждання, які обрушилися на світ після того, як Пандора відкрила заборонений ящик. Але забуваємо, що разом з ними в скриньці знаходилася і Надія. Думаю, саме завдяки їй людство не загинуло і навчилося співіснувати з лиха-

ми, які увійшли в наше життя. Саме про це я і хочу сказати глядачеві: надія, любов і віра — наші головні опори, завдяки їм ми і живемо» [6].

Диригент-постановник вистави Дмитро Морозов наголосив на тому, що «Містерії Пандори» — перша в Україні спроба створити балет на музику Рихарда Вагнера [9]. До партитури балетної вистави увійшли такі твори: симфонічні фрагменти опер «Парсифаль», «Летючий голандець», «Тристан та Ізольда», «Зігфрид», «Золото Рейна», «Тангойзер», «Заборона кохання»; фрагменти його юнацької симфонії до мажор; увертюри «Фауст» і «Христофор Колумб», а також Великий урочистий марш до 100-ліття незалежності США.



Сцена з вистави «Містерії Пандори» Харківського театру «Схід-Опера».
Фото Олександра Шахматова

А. Радієвська визначила жанр «Містерій Пандори» як балет-пророцтво. З точки зору сценічного синтезу постановка є типово постмодерною: у ній характерно поєдналися симфонічна музика, класична та модерна хореографія, відеоарт та засоби виразності театру анімації. Головною ознакою постмодернізму в балеті стала неоміфологічна концепція сюжету: давньогрецькі боги з Олімпу посилають на Землю красуню Пандору з її демонічною скринєю лих. Персонажами вистави є герої давньогрецьких міфів Зевс і Прометей та наші сучасники.

Неминучою проблемою втілення настільки оригінальних задумів зазвичай буває стильова цілісність вистави. Вже в пролозі (Земля, наш час) дуже дивно співвідносяться класична балетна лексика і вагнерівський симфонізм із сучасними утилітарними костюмами артистів балету та клубним лазерним освітленням. Сценографія Олександра Лапіна з маршами сходів та майданчиком над ними створила простір для мізансцен на двох рівнях, з ілюстративною півсферою кольору земної кулі (сцена «народження» оголеної Пандори). Третім стильовим ребром стала «опера» бутафорія: масивні кайдани, що тягне на собі людство, масивні келихи та смолоскипи у сцені вечірки. Цікаво вирішено скриню Пандори. У сцені, коли героїня випускає з неї фурій та монстрів, мізансцена є небуквальною: з-під кришки на скрині в руках дівчини пробивається «містичне» холодне світло, тим часом сцену поступово наповнюють артисти балету в химерних костюмах і масках. Коли демони фактично опановують Землю, стилізований орнамент зі скрині «переходить» на декорацію. Кожну картину вистави супроводжує відеоарт Дар'ї Пушанкіної, що передає атмосферу вулиць сучасного міста, а в драматично напружених моментах — апокаліптичні картини світу.



Сцена з вистави «Містерії Пандори» Харківського театру «Схід-Опера».
Фото Олександра Шахматова

Попри постмодерну неоміфологічність сюжету і розірваність місця і часу дії (дія починається на землі, продовжується на Олімпі, згодом знову — у сучасному мегаполісі), «Містерії Пандори» є сюжетною балетною виставою. Сценічні події для глядачів є цілком осяжними на рівні фантастично-романтичної «історії». Хореографічна лексика є ілюстративною як на рівні уявлень про міфологічні образи (Зевс із Перуном у витягнутій руці), так і у візуалізації емоцій та волевиявлень героїв. Демонстрація віртуозної танцювальної техніки солістів в «Містерії Пандори» є так само важливою, як у класичних балетах. Пластика сценічних монстрів тут нагадує персонажів сюїти «Вальпургієва ніч» з класичної постановки харківського театру 1991 року за оперою «Фауст» Гуно (режисер Л. Куколев, балетмейстер А. Асатурян). На позначення засилля гріха на землі А. Радієвська та О. Лапін ввели сцену силуетного театру, у якій страхітливі чудовиська з щупальцями ніби поглинають пари закоханих. Костюми артистів балету, які виконують партії фурій, навмисно деформують пропорції тіл, а один з костюмів навіть передбачає маску на потилиці виконавця (андрогін або сіамські близнюки). О. Лапін також увів у дію ляльок-монстрів (циклопічна штокова маріонетка із підсвіченими очима та ляльки-костюми з гостроносими масками на кшталт венеційської баути).

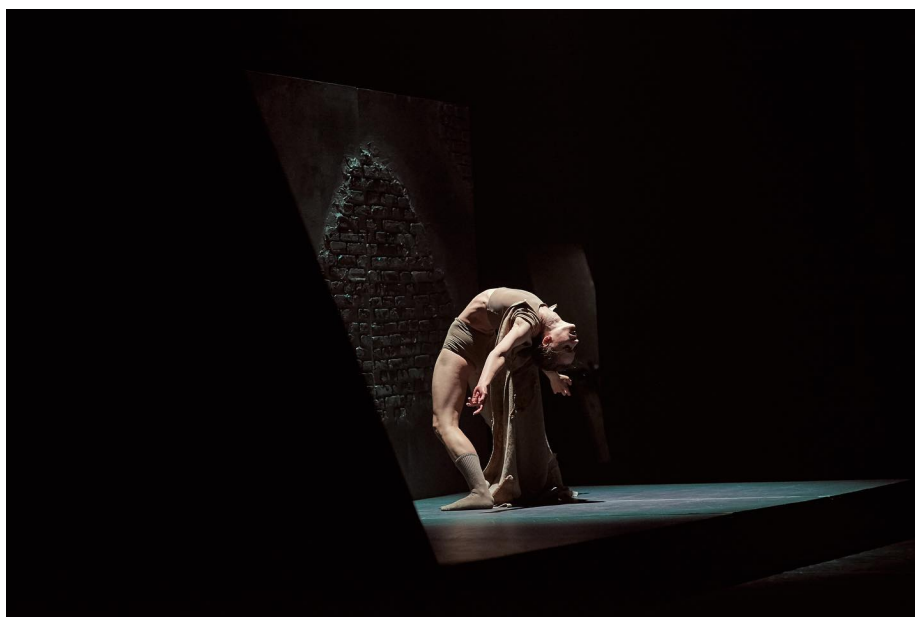
У фіналі стан трагічної розгубленості Пандори, яка втратила коханого Ельпіса та шукає його у великому місті, передає вже не класична хореографічна лексика, а танець-модерн. Ламана пластика солістки балету Олени Шевцової унаочнює фізичну втому і моральну зневіру Пандори до зустрічі з Ельпісом (Денис Панченко).

Реактивна танцювальна постановка «Стіна» Іллі Мірошніченка стала першою виставою, яку створив заснований 2021 року мистецький колектив *Insha Dance Company*. Роботу над «Стіною» профінансував Український культурний фонд, а це означає, що ще фактично до початку репетицій новий мистецький колектив сформулював у грантовій аплікації засади свого існування, художні пріоритети й цілі: сучасна хореографія, експериментальні вистави, інноваційний репертуар. Ілля Мірошніченко і його партнерка за виставою «1984.Інша» Катерина Кузнецова родом з «Київ Модерн-балету» Раду Поклітару, тож мають поважний досвід і знання в сфері сучасного танцю. Саме репетиції вистави «1984.Інша» сформували кістяк майбутньої команди, яка після початку великої війни показувала свої вистави в Західній Європі.



Сцена з вистави «Стіна» Insha Dance Company. Режисер Ілля Мірошніченко. Фото надав театр

Актуальність вистави «Стіна» зумовлена насамперед оригінальністю її задуму — формальним експериментом на межі танцю і музики, роботою з простором фізичним і простором звуку, коли в реальному часі взаємодіють електронна музика саунд-артиста Олега Шпудейка (Heinali) і той хореографічний малюнок, який так само в реальному часі творять п'ятеро перформерок і перформерів. Можна уявити собі чутливу поверхню, з якої Heinali в залежності від сили чи характеру дотику видобуває різні звуки. В той самий час на сцені бачимо Стіну і те, як з нею взаємодіють артисти, як це впливає на творення живої музики тут-і-тепер. Навіть довгі палиці в руках нібито незрячих перформерів на початку вистави мимоволі нагадують пристрій для роботи з сенсорним екраном електронних приладів.



Сцена з вистави «Стіна» Insha Dance Company. Режисер Ілля Мірошніченко. Фото надав театр

Художниця-сценографиня Леся Тітаренко і художниця костюмів Оксана Нікітіна не стали заважати чистоті експерименту. Сценографія тут складається з простих елементів, але в дивному поєднанні (наприклад, стілець, прикріплений до стіни, ніби зависає в повітрі — прозорий натяк на те, що зв'язки між предметами, їхня уявна «комунікація» не менш важливі за самі предмети). Довгі спідниці у поєднанні з топами-майками заважають розгледіти нюанси рухів, концентруючи натомість увагу на ансамблевій взаємодії. Наскрізний сюжет цієї вистави, мабуть, існує і його, можливо, навіть можна собі придумати, але в такому типі перформативного мистецтва літературна фабула не є обов'язковою. Вистава триває близько сорока хвилин, і є всі підстави сприймати її як концерт електронної музики з візуальним супроводом.

Виставу «Бал» Київського національного академічного театру оперети не можна в повній мірі назвати ані хореографічною, ані виставою фізичного театру. Її актуальність полягає у спробі відродити на сцені театру оперети жанр ревію і надати йому загострено-політичного, сьогоденного звучання. Ризикнемо використати це дещо призабуте жанрове означення, адже спробам вписати «Бал» в інші жанрово-видові рамки ця вистава стійко опирається. Після початкового відбору вистав, поданих на розгляд експертної ради «ГРИ», «Бал» опинився у пластичній номінації, поруч зі вже згаданими експериментальною виставою «Стіна», традиційним українським балетом «Лісова пісня» і сучасною хореографією «Співів сонця і тіні». Це рішення було правильним в тому сенсі, що всі альтернативні варіанти виглядали б ще менше переконливими.



Сцена з вистави «Бал» Київського національного театру оперети.
Режисер Маттео Спіацці. Фото надав театр

Найбільший парадокс полягає в тому, що «найменш пластична» вистава у танцювальній номінації виявилася найсильнішою виставою цієї категорії, з точки зору експертної групи, що можна вважати свідченням про транзитний стан (у дусі «транзитної культури» Тамари Гундорової) сучасної української хореографії. «Бал» — це вже третя з київських вистав італійського режисера Маттео Спіацці, який у попередні роки поставив на сцені Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра спочатку «Сімейний альбом» (відзнака «ГРИ» 2020 року в експериментальній номінації), а потім «Моменти», виготовлені на одному театральному «станку». «Бал» Спіацці і схожий на його попередні київські вистави, і зовсім інакший. Режисер тут знову працює з соціальною репрезентацією тілесності, реа-

лізує власні спостереження за поведінкою людей у різних ситуаціях, але тепер це — нарізка фрагментів з різних етапів становлення сучасної Італії, об'єднана антивоєнним пафосом. У цій напозір розважальній виставі бачимо чимало сцен справжнього насильства, нетолерантного поводження, дискримінації. Обертання сцени по колу дуже швидко переносить глядача з однієї епохи в іншу, ніби пояснюючи, що зло існувало завжди, але так само завжди люди намагалися опиратися йому, використовуючи навіть найменший шанс для цього. Тіло при цьому є і об'єктом, і суб'єктом — воно всотує в себе культуру свого часу і водночас вчиться вислизати з наперед заданих рамок.

«Бал» складається зі смішних і сумних сцен, часом одне і друге бачимо в тій самій історії. Сценограф Олександр Білозуб разом із художницею костюмів Алією Меженіною дотепно і з великою любов'ю відтворили калейдоскоп сцен з недавнього і далекого минулого. До симфонічного оркестру під керуванням Сергія Нестерука тут час від часу доєднується інструментальний ансамбль на сцені або в правій ложі біля сцени. А головне, що глядач бачить, як режисер створює універсальних акторів з артистів балету та солістів-вокалістів (зокрема, народні артисти України Ірина Лапіна та Сергій Бондаренко також задіяні у хореографічних сценах). Артисти Київської оперети грають щоразу нові ролі у різних фрагментах вистави, змінюючи ходу, манеру спілкування й рухів. Тож глядач бачить, як людина якогось умовного психотипу поводить себе в різний час за різних обставин, і як час і обставини, які намагаються підлаштувати людину під себе, насправді мають мало влади над базовими чинниками людської природи.



Сцена з вистави «Бал» Київського національного театру оперети.
Режисер Маттео Спіацці. Фото надав театр

«Бал» — це, безумовно, важливий етап в історії Київської оперети, антивоєнне висловлювання в формі ревію, цікавий формальний експеримент і переконлива сценічна робота акторів і групи постановників.

Висновки. Розглянуті у статті вистави доводять, що на сучасному етапі в українському танцювальному театрі особливого значення набуває: 1) повернення на сцену партитур українських композиторів ХХ століття, які працювали в жанрі балету (крім «Лісової пісні» М. Скорульського, про яку йшла мова, постановникам варто було б звернути увагу на партитури М. Вериківського, Г. Жуковського, а також на ранні балети сучасного класика Є. Станковича); 2) оновлення балетного репертуару українських оперних театрів шляхом за-

мовлення нових партитур («Алладин» О. Родіна, партитура якого після втілення в столиці України вже презентує сучасну балетну українську музику в країні Євросоюзу); 3) танцювальні експерименти, в яких на перший план виходить пластична «історія», а музична компіляція виконує другорядну функцію («Співи сонця і тіні» хореографа і режисера О. Бельського); 4) пошук нових способів взаємодії руху і звуку у виставах, де традиційна танцювальна виразність максимально приглушена на користь мистецького синтезу (наживо виконана електронна музика саунд-артиста О. Шпудейка (Heinali) і рух перформерів у виставі «Стіна» І. Мірошниченка); 5) домінування пластичного складника у сучасних пошукових музично-драматично-анімаційних виставах («Містерії Пандори» А. Радієвської, «Бал» М. Спіаці).

Можна констатувати певну інерцію у виборі для постановок українських балетів ХХ століття, а в суспільному плані — герметичну замкненість танцювальних колективів і часом неготовність до ширшої мистецької комунікації. Проте, незважаючи на транзитну культурну ситуацію, пов'язану з об'єктивними і суб'єктивними чинниками (скасування звичного для академічних балетних труп російського репертуару, виїзд за кордон великої кількості фахівців, консервативність класичного балетного вишколу тощо), українська хореографія, балет і танцювальний театр — і в секторі великих державних театрів, і в малих командах проектних ініціатив — перебувають у пошуку власного обличчя, динамічно розвиваються, експериментують із різними темами, стилістичними і форматами.

Сама ситуація російсько-української війни і травматичного досвіду українського суспільства підштовхує балетне мистецтво і танцтеатр до діалогу зі суспільством та рефлексій на події сьогодення (що вже активно спостерігаємо у драматичному театрі й у театрі анімації), до переосмислення війни мовою свого виду сценічного мистецтва та прагнення до імерсивних терапевтичних тілесних практик. Перші хореографічні опрацювання теми глобальної катастрофи ми можемо бачити і у виставі-передчутті «Схід-Опери» «Містерії Пандори» 2019 року, і в постановці «Співи сонця і тіні», прем'єра якої відбулася одразу після початку повномасштабної війни в театрі «Академія руху» прифронтового Кривого Рогу, і в антивоєнній виставі «Бал» на сцені столичного Національного театру оперети.

Вистави довгого списку цьогорічного фестивалю-премії «ГРА» доводять, що сучасний фізичний і танцювальний театр в Україні є цілковито непередбачуваним і точно не прив'язаним виключно до сцен академічних театрів опери і балету. Він активно опановує майданчики драматичних театрів, привносячи в драматичні вистави нові техніки і сенси. Український театр вже вповні усвідомив пластику (хореографію) і звук (музику) як універсальні, чутливі до нюансів мови мистецької комунікації.

Література

1. I Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, М. Гарбузюк, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна, А. Ставиченко; упор. А. Липківська, ред. О. Голинська. Київ: НСТДУ, 2019. 168 с. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/pershiy-almanah-vseukrayinskoji-teatralnoji-festival-premiji-gra/> (дата звернення: 02.12.2023).
2. II Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, О. Голинська, С. Максименко, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна; упор. А. Липківська, ред. Е. Загурська. Київ: НСТДУ, 2020. 192 с. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/drugiy-almanah-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiji-gra/> (дата звернення: 02.12.2023).
3. III Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), Ю. Бентя, Г. Веселовська, Е. Загурська, О. Либо, Л. Олтаржевська, В. Рубан, О. Стельмашевська, Ю. Суценко; упор. А. Олтаржевська. Київ: НСТДУ, 2021. 194 с.

- URL: <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> (дата звернення: 02.12.2023).
4. «ГРА/GRA» розпочалася!!! // Національна спілка театральних діячів України: офіційний вебсайт. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/gra-gra-rozpochalasya/> (дата звернення: 02.12.2023).
5. Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння рози»: інновація чи вторинність? // Київське музикознавство. 2019. Вип. 53: Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. С. 129–135.
6. Кузьменко Людмила. Харків'ян запрошують на виставу «Містерії Пандори» // Телеканал Simon. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qjkWZ1QjVF0> (дата звернення: 02.12.2023).
7. Легка С. А. До історії українського балетного театру кінця ХХ — початку ХХІ ст.: творчий доробок Сергія Бондура // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2020. Вип. 42. С. 36–41. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207630
8. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. Вип. 2. С. 409–412. DOI:10.32461/2226-3209.2.2019.177779
9. Схід Опера вперше в Україні готує прем'єру балету на музику Вагнера // Експеримент: культурний портал. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190130-shid-opera-vpershev-ukrayini-gotuye-prem-yeu-baletu-na-muziku-vagnera> (дата звернення: 02.12.2023).
10. Чепалов О. І. Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів) // Танцювальні студії. 2021. Вип. 4. № 1. С. 10–19. DOI:10.31866/2616-7646.4.1.2021.236212
11. Nikulina A. Ballet in Ukraine: From Uncertainty to Defiance and Independence. *Dance Research Journal*. 2023, № 55(1). P. 6–21. DOI:10.1017/S0149767723000062
12. Veselovska H. Living in the War: the Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion // *Critical Stages: The IATC journal*. December 2022. Issue No 26. URL: <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/> (дата звернення: 02.12.2023).

References

- Lypkivska, A. (Ed.). (2019). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The First Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from <https://nstdu.com.ua/festival/pershiy-almanah-vseukrayinskoyi-teatralnoyi-festival-premiyi-gra/> [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (Ed.). (2020). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Second Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from <https://nstdu.com.ua/festival/drugiy-almanah-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> [in Ukrainian].
- Lypkivska, A. (Ed.). (2021). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Third Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> [in Ukrainian].
- The National Union of Theatre Artists of Ukraine (2018). “HRA/GRA” rozpochalasia!!! [GRA has started!!!]. *The National Union of Theatre Artists of Ukraine*. Retrieved from <https://nstdu.com.ua/festival/gra-gra-rozpochalasya/> [in Ukrainian].
- Zinchenko, V. (2019). Balet O. Rodina «Vydinnia rozy»: innovatsiia chy vtorynnist? [O. Rodin's ballet *The Vision of the Rose*: Innovation or Secondary?]. *Kyiv Musicology*, 53, 129–135 [in Ukrainian].

6. Kuzmenko, L. (2019, 20 February). Kharkivian zaprosuiut na vystavu “Misterii Pandory” [Kharkiv Citizens Are Invited to the Performance Mysteries of Pandora]. *Simon TV Channel*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qjkWZ1QjVF0> [in Ukrainian].
7. Lehka, S. (2020). Do istorii ukrainskoho baletnoho teatru kintsia XX — pochatku XXI st.: tvorchy dorobok Serhii Bondura [The History of the Ukrainian Ballet Theater of the Late 20th — early 21st Centuries: Creative Work of Serhii Bondur]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 36–41. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207630 [in Ukrainian].
8. Medvid, T. (2019). Tvory ukrainskoi literatury na vitchezniianii baletnij stseni [Works of Ukrainian Literature on Domestic Ballet Scene]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 409–412. DOI:10.32461/2226-3209.2.2019.177779 [in Ukrainian].
9. Skhid Opera vpershe v Ukraini hotuie premieru baletu na muzyku Wagnera (2019, January 30). [For the First Time in Ukraine, Skhid Opera is Preparing a Ballet Premiere to Wagner’s Music]. *Experiment*. Retrieved from <https://md-eksperiment.org/post/20190130-shid-opera-vpershe-v-ukrayini-gotuye-prem-yeru-baletu-na-muzyku-wagnera> [in Ukrainian].
10. Chepalov, O. (2021). Baletne libreto yak predmet kontseptualnoho analizu khoreografičnoho tvorcu (na materialy tvoriv ukrainskykh kompozytoriv) [Ballet Libretto as a Subject of Conceptual Analysis of a Choreographic Work: Works by Ukrainian Composers]. *Dance Studies*, 4(1), 10–19. DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236212 [in Ukrainian].
11. Nikulina, A. (2023). Ballet in Ukraine: From Uncertainty to Defiance and Independence. *Dance Research Journal*, 55(1), 6–21. DOI:10.1017/S0149767723000062
12. Veselovska, H. (2022, December). Living in the War: the Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion. *Critical Stages: The IATC journal*, 26. Retrieved from: <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/>

IULIIA BENTIA, YULIIA SHCHUKINA

THE OLD AND THE NEW IN CONTEMPORARY UKRAINIAN BALLET: PERFORMANCES, TRENDS, AND PROSPECTS

Abstract. The article by the experts of the Fifth Ukrainian Theater Festival and Award GRA (2023) analyzes six dance performances by theaters in Kyiv, Kharkiv, Dnipro, and Kryvyi Rih that premiered in 2019–2022, either before or shortly after the start of the full-scale Russian invasion. Four of these performances were longlisted for the festival in the special category for Best Dance and Physical Theater Performance, and one was longlisted for Best Performance for Young Audiences. Among them are full-length works that continue the traditions of classical ballet at a new stage. At the opposite pole are plastic performances that experiment with music and theater formats. Between these poles, contemporary Ukrainian ballet is trying to rethink its past and find a relevant voice in the polyphony of contemporary Ukrainian culture. The study of these performances has shown that at the present stage in Ukrainian dance theater, the following are of particular importance: 1) the return to the theater repertoire of scores by Ukrainian composers of the twentieth century; 2) the updating of the ballet repertoire of Ukrainian opera houses by commissioning new scores; 3) dance experiments in which the plastic “story” comes to the fore, and the music compilation plays a secondary role; 4) the search for new ways of integration of movement and sound in performances where traditional dance expressiveness is muted as much as possible in favor of artistic synthesis; 5) the dominance of the plastic component in contemporary innovative music and drama performances.

Keywords: contemporary Ukrainian ballet, dance theater, plastic performance, music theater, synthesis of performing arts, Ukrainian Theater Festival and Award GRA, regional theater culture of Ukraine.