

*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”**

**II частина**

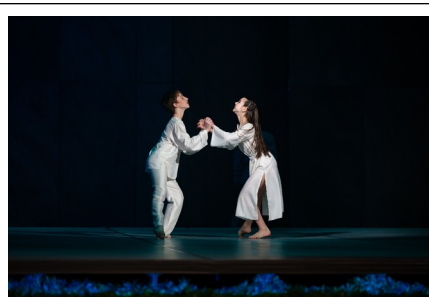
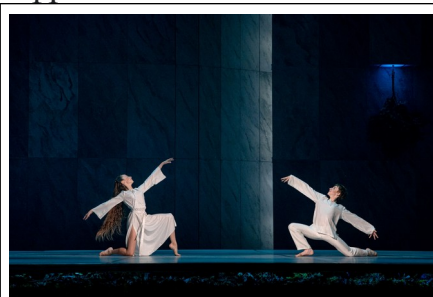
### **ГАЛЕРЕЯ ГЕРОЇВ**

*Пластичне (образно-рухоме)*

Втілення-воплочення художніх образів, перетворення їх у тілесних людей, життя яких точилося на сцені перед глядачем — місія танцівників, яка була виконана сповна. Феноменальна злагодженість-зіграність всієї балетної трупи вражала. При цьому енергетична насиченість, свого роду - третій вимір - глибина кожного номеру (сольного, дуетного, групового) - були прикладом величезної артистичної самовіддачі, навіть самопожертви. Тому всі без винятку танцівники вистави заслуговують на найвищі ревелюційні компліменти.



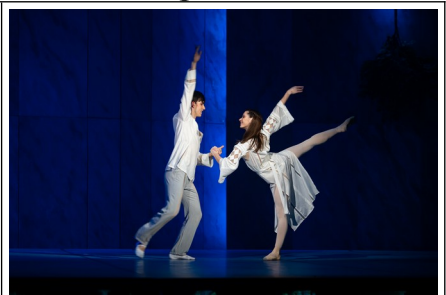
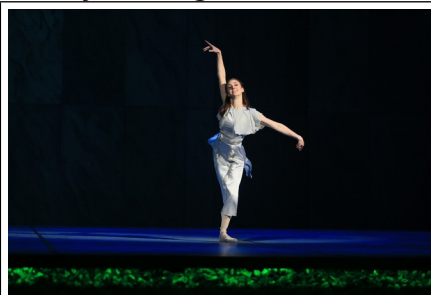
Але найперше — про наймолодших учасників балетного ансамблю, яких батьки по черзі виводять характерним “спацеруючим” кроком з задиранням догори стопи на гуцульський ярмарок. Дружно тримаючись за руки, на сцені з’являються спочатку малий Іванко Палійчук (Марко Білоус - перший показ, Роберт Матвеев) з батьками - А. Білоус та Ю. Ушакова. Автори використали цікавий експонуючий ефект-представлення зупиненого кадру-портрету чи фотографії. З іншого боку сцени з пропорційним дзеркальним ефектом вийшли — Марічка Гутенюк (Карина Воловик - перший показ, Соломія Крамар, Марія Мельник) зі своїми батьками- Г. Єфременюк та Б. Ключник.



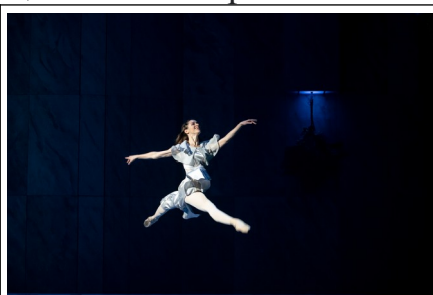
Одягнені в ясні білі одежі, юні артисти дуже природньо і невимушено станцювали перший дует балету, викликаючи чи не в кожного в залі алюзії щасливого безтурботного дитинства, який постановники вирішили в легкій босоногій манері, що нагадувала переливи співоігор пташенят. Виконання складніших компонентів та загалом щира відвертість маленьких танцівників створили один з наймиліших моментів балету, який прозвучав як промінчик первозданного світла, яке і розсвітилося у величне сяйво любові Івана і Марічки.

### *Марічка (незабутня пташка)*

Головна героїня балету Марічка була представлена Анастасією Боднар (перший показ), Роксолянкою Іскрою та Ольгою Пилипейко. Артистки блискуче відтворили метаморфози, яких зазнає героїня впродовж дійства. Так, спочатку вони репрезентували образ ніжної, закоханої дівчини, в танцювальних рухах якої вражала легкість, грайливість, любовне натхнення, достоту пташина політність у великому любовному Adagio. Непідробна щирість почуттів і природність жестукуляції та мімансу — поцілунки, обійми, доторки, навіть у високо взнесеному апофеозі давали відчуття справжності, а не сценічної гри.

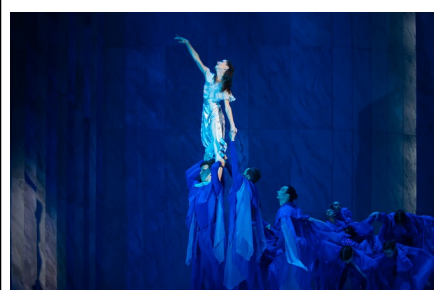
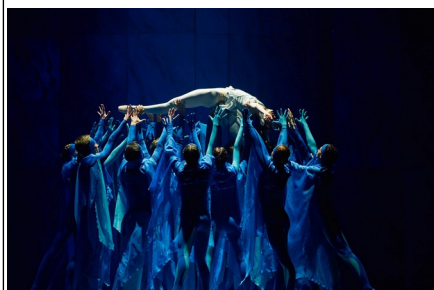


Хоч символіка пластично-виразового начала прозирала крізь цю, здавалось би тотальну достовірність. В одній з кульмінаційних підтримок, коли Іван здіймає Марічку немов розкрилену птаху - обпікає очі заломлена нога балерини. Цей невеликий штрих в любовному леті насторожує — чи долетить ця пара до свого щасливого звершення?..

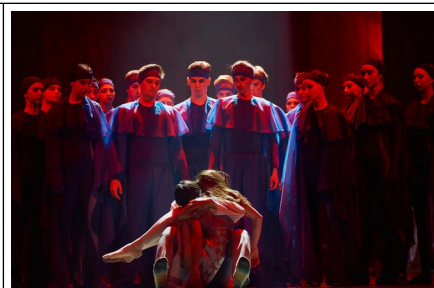
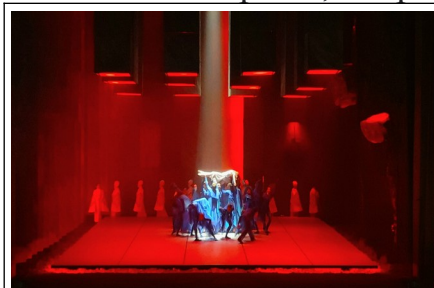


Експресивно відвертішою героїня постає у прощанні з Іваном, та найвищий рівень драматичної напруги досягається у передсмертній сцені Марічки. Передача спочатку виняткової краси образу щасливої закоханої молодої жінки, що сподівається дитини (надзвичайно вразила знахідка ефекту колісання стопами ніг), яка довіряється водам, а згодом розігрує з її вбивчими хвилями свою смерть

— була досконально відтворена пріма-балеринами.

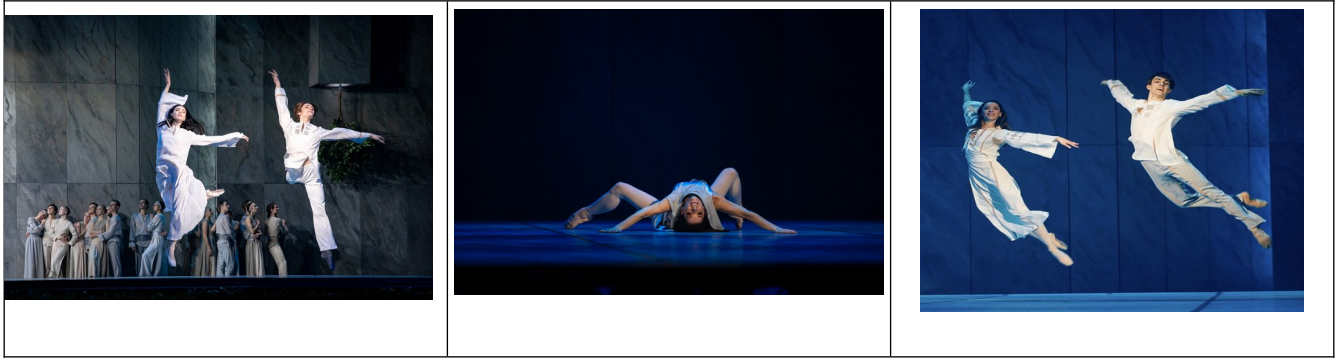


Колосальне володіння пластикою “бездиханного тіла” артистками межувало зі справжньою відмовою від пульсу життя. Фінал першої дії став одним з найболючіших, пікових фрагментів балету. Акробатично складним і художньо вражаючим було хореографічне прочитання страху, розпачу, коли тіло, здавалось, видавало пересмертні зойки, аж доки вже умиротворені хвилі з живих танцівників не залишили свою жертву в спокої. Її стрясав, пригортав, намагався поставити на ноги, просив, цілував, колисав, щосили опираючись смерті коханої, Іван... та ні Марічка, ні артистка не оживали.

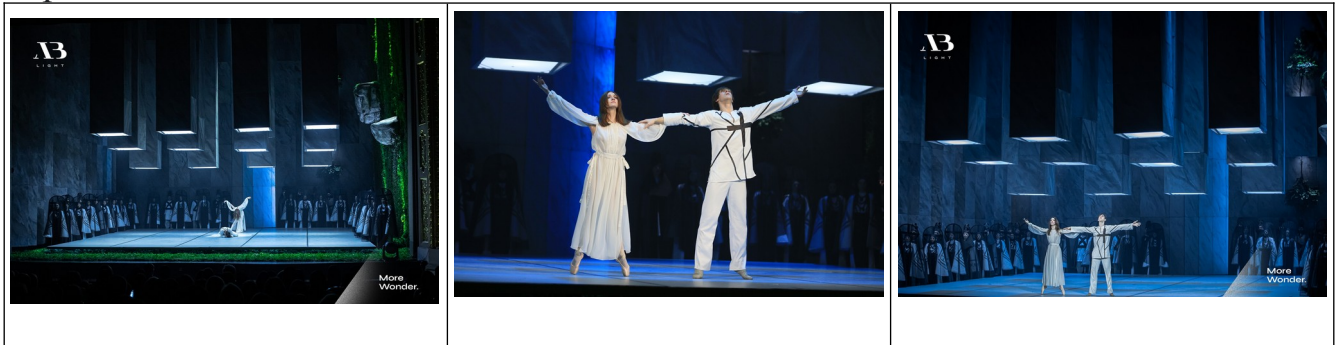


Завіса впала, закриваючи, зупиняючи і фіксуючи заповільнений кадр обірваного життя Марічки і розірваного серця Івана. Цей фінал став справжнім потрясінням — рідко коли в мистецькому просторі досягається така глибина трагізму, вершину якої здобули постановники і артисти. Така сцена здатна зворушити серця людей в будь-якому куточку світу. І це вирішення балетмейстера-постановника А. Шошина та драматурга-режисера В. Вовкуна — гідне найвищого мистецького визнання.

Однак образ Марічки — тепер уже потойбічної примари - не зникає в другій дії балету, а хвилиночку з’являється як згадка-ілюзія на весіллі Івана. Зі світу духів в розгар гуляння, яке знову застигає у зупиненому кадрі, приходять з-нізвідки його єдина мрія — уже безтілесна, а помахами її крил-рук та невелике друге Adagio нарізно танцюючих артистів, які не торкаючись один одного, намагаються повторити, імітувати танець свого земного кохання — представляє героїню у ще більш витонченій та легкій манері гри, при якій досягається відчуття політності, нереальності образу, що зазнав глибинних метаморфоз



. І зовсім по-іншому, з далечі потойбіччя з'являється Марічка на смерть Івана, щоб забрати і провести у вічність душу коханого. Обраний тип маріонеткових неприродних рухів героїні, а особливо віртуозна жестикуляція пальцями та кистями вивернутих рук, що нагадують спробу вийти з механічного, неначе скляного світу, заледенілого космічного зазеркалля, іншого часового виміру та поступове розтеплення і врешті, злиття-з'єднання розлучених долею — другий і останній фінал драми, не менш вражаючий. Створення ілюзорності — головна мета цієї сцени, адже ніхто з людей ще не вернувся з вирію, і ми можемо лише здогадуватися, як танцюватимуть наші душі при зустрічі з найдорожчими людьми на тамтому світі. Тим то-й хореограф практично вибудовує нову модель дуету, де лише вчуваються дуже віддалені рефлексії питомих рухів героїв. А що тепер уже Марічка, підіймаючи на руки свого Іванка, колише його немов дитину, разом з якою — і всіх їхніх ненароджених дітей — то щораз більше завищуються больові пороги від побаченого.

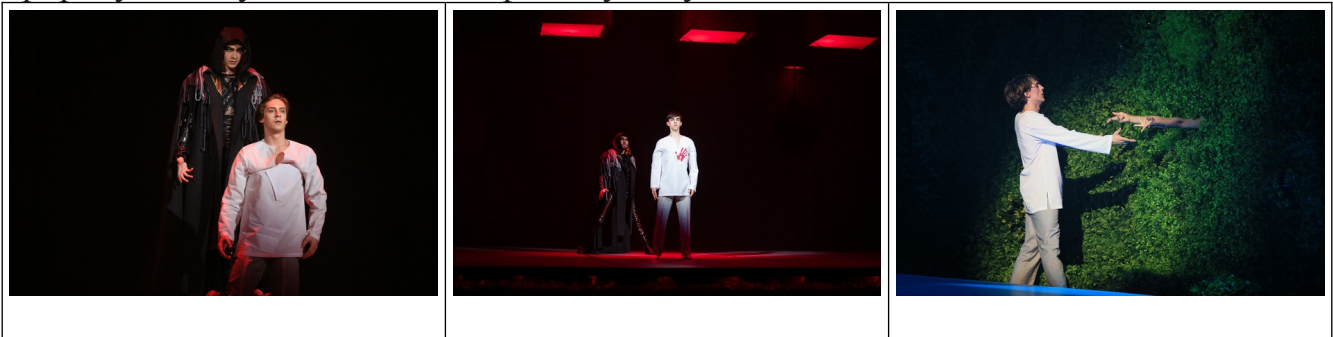


Актриса — у повному перетворенні на справжній дух — уже не полум'яніє, не виявляє людських пристрастей чи емоцій — а у флері надлегких одеж віддається Іванові, забираючи, проводячи його душу у свій світ. Феноменальна акторська гра танцівниць, коли не лише семантика рухів чи жестів, а очі, дихання, все їх єство немов віддаються у руки нерукотворного образу — була потрясаючою. На далекому фоні відчинених таємних ікон аж чорного неба (наглухо замкнена скеля розкриває у собі велетенські вікна, прозираючи немислимий простір вічності) відбувається ця остання з'ява Марічки, яка уже стала не тінню, а ніжним промінчиком світла. Так, кардинальна антиномія білого і чорного з прошарком відтінків сірого (живий світ вкотре завмирає в своєму дикому танку, покриваючись

мрякою, стаючи лише фоном) — виявляється мало не гіпер-контрастний бароковий рембрантівський мазок майстрів цього балету.

### *Чоловічий герць: Чугайстр*

Щодо принципу поглибленого контрасту, то автори балету скористалися ним сповна. Уже символічна закривавлена заставка-пролог оголила мінімалістично вирішену сутність, фабулу, демонструючи чорну фантазмагоричну химеру з виверненими догори руками, перед якою лежало розпростерте тіло юнака в ясній одежі. Так балетмейстерсько-режисерська візія Шошина-Вовкуна одразу безапеляційно і відверто експонує різючий конфлікт двох світів, двох головних героїв — Чугайстра та Івана. Чоловічі ролі у цьому балеті — провідники потужних маскулінних сил (хоч кожна з них наділена власною “силовою” характеристикою), що виводять у своєму протистоянні генеральну драматургічну лінію, і на них лежить чи не найбільше художньо-драматичне та технічне навантаження. Наділений магічними силами дух-Чугайстр ставить знак кривавої долоні на білій сорочці хлопця, немов страшну мітку, від якої Іван з усієї сили намагається позбавитися, зірвати зі себе. Відкинувши хлопця до лісу, Чугайстр зникає, а Іван вмиваючись водою (імітація водяних струменів водоспаду з боку зеленого лісу — ще одна яскрава деталь сценографії), неначе опритомнює. Та страшні сірі руки нявки-потопельниці, які виринають з хаші, закликаючи свою жертву, лише пророкують якусь безвихідно-трагічну ситуацію - таке мотто вистави.



Роль Чугайстра — володаря злих сил — вирішена як впізнаваний персонаж. Пронизливо чорний лаковий шкіряний облягаючий одяг (гот?) з густо битими металевими блискучками, що натякає на рокерсько-байкерський мотоциклетний чи жорстокий глен- або мачо-стиль — не залишає сумнівів у ідетинфікації героя — самовпевненого, зверхнього, лякаючого. Геометричні поздовжні лінії рядів прикрас надають строгості та безжальності — навіть якщо нагадують металеве биття на киптарях чи чересах, то не кольорове гуцульське — а демонічне, потойбічне. В довершення - інтенсивний грим та експресивна набріолінена зачіска в стилі агресивного рокабілі вимальовували осучаснений образ духа-чаклуна. Блискуче провели свою таку ж агресивну та надмінно зверхню пластичну партію солісти, що виступали у цій ролі.



Впевненість та царственна вседозволеність вчувалася у рухах танцівників, кожен номер яких вимагав блискучої фізичної підготовки, адже хореографи у цій ролі ставили ставку саме на вияв надлюської сили. Заслужений артист України Олександр Омельченко справив неперевершене враження на першому показі світової прем'єри. Високий професіоналізм митця дозволив продемонструвати і багатогранність даного персонажу: від містично-магічного духа до образу чаклуна-мольфара, який зваблює Палагну, втягуючи її у вир демонічних любовщів. Пластика міфічної істоти, яка має силу і можливість володіти людськими душами зміщується і в площину відвертого оргаїстично-експересивного накалу, яким темний дух “заражає” свою обраницю. Мало не імператорська осанка володаря темряви підкреслюється і його свитою — кількома диковинними, одягненими у страхітливі розтріпані костюми з чудернацькими масками і коронами в інфернальній чорно-червоній гамі, які репрезентують автентичні традиції маланкових карнавалів Буковини, Словенії, Румунії персонажами. Саме ці істоти стають живим тронем для свого пана, вивозячи його на собі у сцені експозиції Чугайстра.

Загалом складність цієї ролі вимагала опрацювання також прем'єрами Андрієм Михаліхою та Дмитром Коломійцем, кожен з яких вибудував свій варіант прочитання цього образу, продемонструвавши не менш шаленіючі, всемогутні і пристрасно-розкуті амплуа. У сцені на полонині Чугайстр показує своє всевладдя, підкреслюючи його каскадом високих стрибків довкола демонської свити, закінчуючи сольний виступ вражаючими обертками-фуете, чим заслуговує захоплені овації публіки. Дослівне ж красування героя у відверто-еротичних чи оргаїстичних сценах з Палагнуою і заключиних танцях, коли на здичавілу коломийку накладаються рухи жагучого пристрасного танго — довершують образ Чугайстра-Мольфара.



Залишаючи героя у його темному царстві, впоєного власною аж до остраху красою і силою, здавалось би непереможного, режисер Василь Вовкун разом з постановником-хореографом, немов перевертаючи медаль іншим боком — уявляють фіаско Чугайстра, якого він зазнає не на рингу сцени, де працюють його правила гри. Поразка впевненого в перемозі, що тримає у пазурях свою здобич, чаклуна однозначна. Адже той, з ким він вступає в герць — звичайний сільський хлопчина Іван Палійчук, який не має жодної вигадливої зброї супроти страшних потойбічних сил і долі, все ж освячений найбільшим даром останньої — люблячим серцем.

#### *Чоловічий герць: Іван*

Попри, здавалось зовнішню простоту і навіть скромність персонажу (такий звичайний гуцульський юнак), образ Івана є дуже складним і насиченим. З велетенською силою і артистичною віддачею він був відтворений на сцені супер-талановитими Арсеном Марусенком (перший показ), Максимом Кадикалом та Сергієм Александровим. Молоді, сповнені вітальних сил і творчого натхнення — прем'єри балету якимось невловимим внутрішнім енергетичним зарядом, способом світовідчуття та уявленням ментальним кодом — творили власну галерею героїв українського світу у пластично-хореографічному вимірі. Безумовно, що прототипом для їх прочитань слугував легендарний Іван Миколайчук, якому геніально вдалося вибудувати збірний образ психотипу українства, обличчя, постава та акторська гра якого вже стали репрезентативними у кодї нації. Не можу стриматися, щоб не згадати тут про перші кроки на шляху до цієї виняткової ролі великого артиста.



Рис. 10. Іван Миколайчук в ролі Івана Палійчука

Коли Параджанову запропонували глянути на ще одного претендента, він відмахнувся, і навіть пішов з майданчика, доручивши провести пробу своєму оператору Юрію Ілленку. “За кілька хвилин мене наздогнав збуджений Юрко: “Сергію Йосиповичу! Поверніться! Це щось неймовірне! Щось нелюдське! Щось за межами розуміння й сприйняття!” - згадував Параджанов, продовжуючи: “злякавшись, що я пішов, Іван побілів, йому здалося, що він мені не сподобався (так признавався актор опісля), і в ньому ніби щось прорвалося. Він зачарував нас. Юний, страшенно схвильований, він світився дивовижним світлом. Така чистота, така пристрасність, така емоційність вихлюпувалися з нього, що ми були приголомшені, забули про все, навіть про те, що вже затверджений інший актор”. Саме таким внутрішнім світлом були сповнені танцівники, які не грали, а, радше, проживали свою роль (Ілленка якраз і вразило те, що Миколайчук на пробі посправжки молився, а не позував), викликаючи справжнє непідробне захоплення публіки.

Тонка грань між художнім образом і митцем майже неловима, та саме роль Івана в цьому балеті стала знаковою, і не лише через те, що це образ головного героя. Він – найбільш драматично виразна постать, яка крізь сюжет проходить свої тяжкі дантові кола, накреслені долею, співмірюючись з її випробуваннями, яких в тій чи іншій формі зазнають всі люди. От тому, таким близьким і вчуленим постає герой для глядачів. Що вражає - без зайвих “балетних слів”, найчастіше природніми лише рухами, жестами, виразом обличчя – ми співдіємо з глибинами, тінями власного “я”, зі своїми злетами, страхами, падіннями – з усім тим, про що навіть зі собою не хочемо говорити. Танцівники проводять цю партію так, неначе піддають психологічному розтину свого героя, відтворюючи найтонші внутрішні зміни, перебіги станів та відчуттів на пластичному рівні, що справляє враження інтуїтивно-сенсорної моторики.

Етапи еволюції героя стрімкі та карколомні. Від наляканого хлопця, який майже з тваринним страхом намагається зняти з себе криваву долоню, нажаханий руками нявки він постає у емоційно-фізичному розквіті щиро закоханого, перебуваючого повні своєї любові і відданості юнака - сяючий, щасливий і окрилений у першому Adagio. Було відчутно, що усім артистам цей ракурс образу особливо імпував – кожен зміг побачити і відчути себе омріяного. Та життя, вносячи корективи, прирікає Івана на зміну життєвої траєкторії. Прощаючись з Марічкою (о, з якою ж ніжністю зазвучав прощальний поцілунок лише кінчика пальця ноги коханої!), він входить в зону чоловічого трибу важкої праці, що вимагає витривалості, сили, опірності.

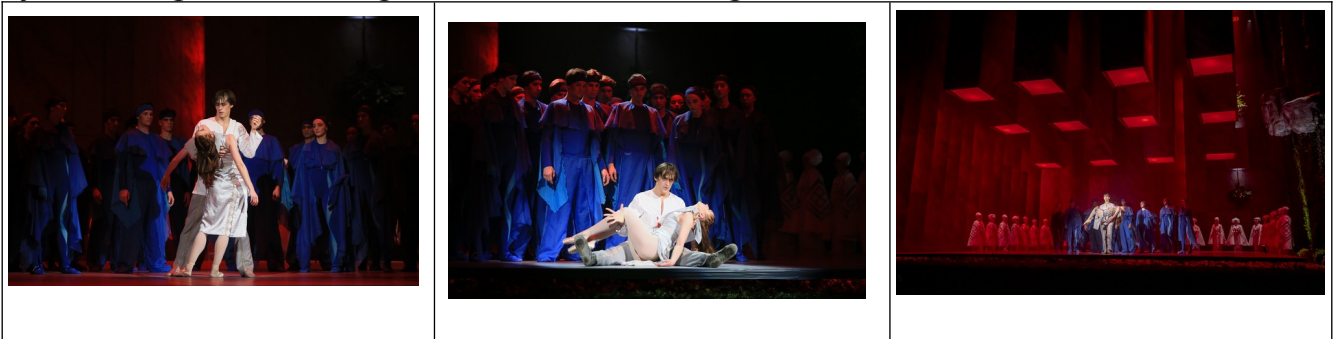
Іван підключається у механічно-робочий хід вівчарів, отримуючи свою палицю. Загалом витримана строгість і невелемовність, скупість рухів цієї виняткової сцени гравітувала до сучасних подій, коли палиці – знаряддя праці – означали і зброю, яку змушені взяти до рук захисники рідної землі. Це також робота, зараз - одна з найпотрібніших і найсправжніших. Відстаючи, а згодом у



шаленому прискоренні намагаючись догнати товариство, він, знесилений, потрапляє у світ Чугайстра, однак, знову повертається в загальний стрій.

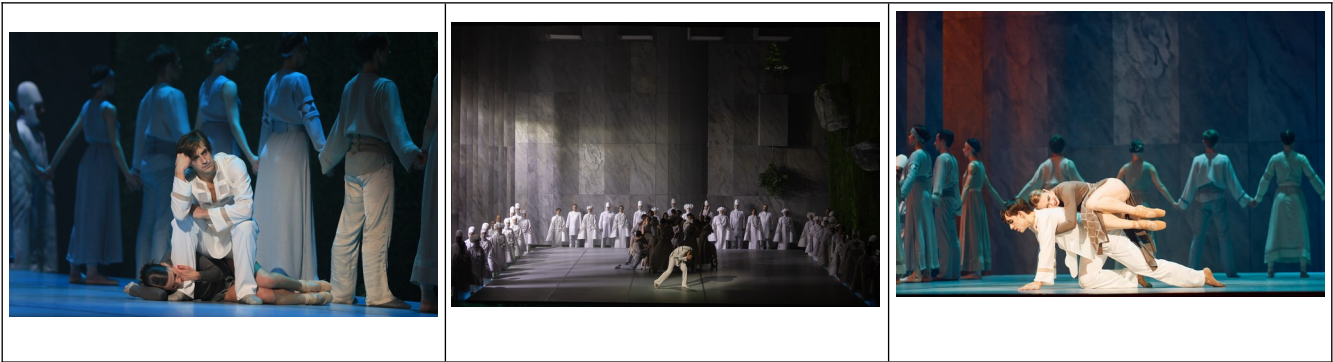


І страшним парадоксом стає ситуація, коли головний герой, ризикуючи життям, перебуваючи в небезпеці - залишається живим, натомість та, яка його так вірно чекала – гине. Всплеск небувалої експресії, розпач, крик душі, оціпеніння, непереборне бажання стати на двобій зі смертю, оживити свою кохану – артизтизм виконавців зашкалював! Їх рухи були мало подібними на вишукану балетну лексику та й виходили поза всякий танцювальний стиль – тіло природньо поводитися в цій страшній ситуації, а настільки реалістична подача пробивала будь-які кордони між героєм та людськими серцями в залі.



Артист неначе йшов-рухався за плачем-голосінням, імпульсивно, безсвідомо, відіграючи втрату здорового глузду, відмову від себе-опанування у найстрашнішій прірві, найглибшому горі, якого може зазнати любляче серце. Те, що Параджанов схопив лише на мить у очах Миколайчука, а Коцюбинський максимально мінімалістично констатував – А. Шошин з В. Вовкуном розіграли у велику фінальну сцену першого акту, врешті виспокоюючи коливальними рухами своїх героїв – стражденного Івана та його мертву Марічку, немов у останній колисковій. А кризь обриси цієї живої картини прозирала візія мікелянджелівської П'єти...

Хресна дорога Івана до своєї Голгофи проходить багато стадій – це весілля з нелюбою жінкою та нехтування нею, де герой постає як чоловік з “глухим, ведмежачим серцем”, намагаючись затулити вуха від довколишнього світу – чергова зупинка кадру в драматургії - виразна трагічна поза Івана, що схопившись за голову переставляється у світ своєї нереалізованої мрії, де так прагне знову зустріти Марічку.



Таким же оглохлим і зачерствілим, немов втопленим у собі, Іван постає у домашній сцені з Палагною. Новий тип аекспресивної, пасивної театральнo-драматичної пластики супроводжує героя і в останніх сценах, де він виступає в ролі остаточної жертви злих чарів та безрадісного життя. Тіла артистів – виконавців головної ролі – неначе ставали безвольними: вторували рухам чаклунів, імітуючи їх, підкоряючись чарам, здивовано реагуючи на плітки, отримучи стусани. Хоч і намагалися відчайдушно вирватися з останнього жахливого коловороту, та марно. Бездиханне тепер уже тіло Івана голосними криками і реготом оточують чи то тіні, чи то люди, чи то злі духи (ще один яскравий ефект – кордебалет на чолі з Палагною та Чугайстром посправжки сміються!). Недарма ж в останніх сценах Іван, не міняючи ясного кольору одяжі, на якому лише з’являлася, то зникала кривава долоня, тепер зодягнений у ту ж білу сорочку, яка створює за рахунок геометричних чорних ліній враження розтрісканого скла – розбитої на шматки душі?, де з лівого боку – на самому серці нашитий важкий чорний хрест.



В кульмінаційній зоні тіні здіймають уже мертве тіло Івана, яке повисає на руках своїх мучителів, неначе розп’яте на хресті (а ясний одяг героя, хоч покреслений чорними рисами, знову нагадував — тепер уже українське світляно-біле, чи не єдине в світі графіки та іконопису - “Розп’яття” Тараса Шевченка). І знову перед нами - мінімалістичне вирішення символічних знаків у цьому балеті, пов’язане воєдино з пластикою і музикою, але й з кольорами та формами костюмів, які безпосередньо інтегрувалися в драматургічний задум, віграючи водночас власну

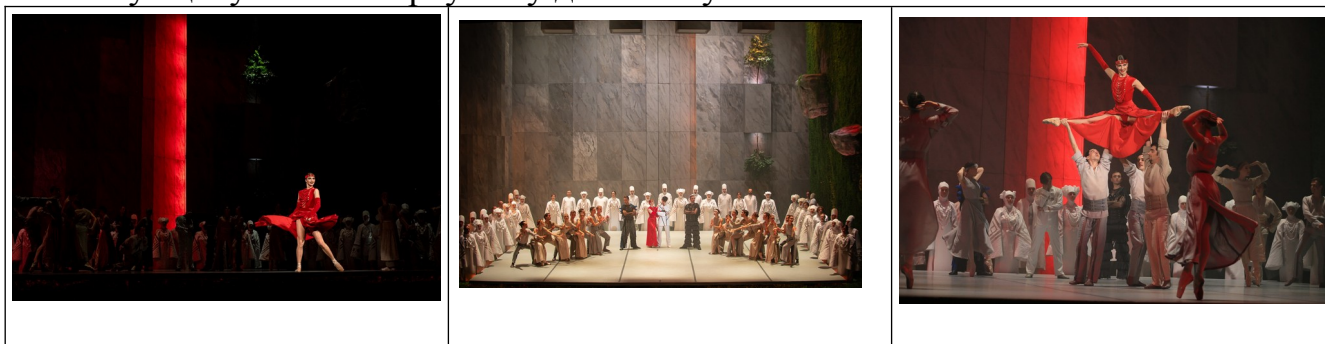
драму між кардинальними полюсами білого і чорного, поміж якими - одним з визначальних стає колір крові, і не лише Іванової.

### *Палагна (згубна пристрасть)*

Неначе яскрава червона палаюча квітка замість білосніжної Марічки з'являється на початку другої дії впевнена у собі, розкішна, багатьма бажана жінка, яка веде свою кориду з життям. Та її обранцем-нареченим є Іван, і гучне весілля стає фоном для експозиції цього складного і неоднозначного персонажу. Як і для Чугайстра, для цієї ролі було обрано провідних пріма-балерин Мар'яну Гресь (перше виконання), Роману Думанську та Ольгу Пилипейко, оскільки його фізична та психологічна навантаженість ставила перед виконавицями неабиякі виклики.



Вже перше соло героїні – експресивно-експансивне, що нагадувало тип східно-органістичних танців зі складними акробатичними елементами (вразили анфасний шпагат та розгойдування з закиданням ніг танцівниці вперед і назад майже до вертикалі на високих підтримках) довело гнучкість її тіла, що нагадувала дику червону пантеру чи неперевершену світську левицю, яка звикла владарювати. Артистки мали можливість яскраво продемонструвати зрілу жіночу сексапільність, відчутти себе королевою балу, помикаючи чоловіками-сватами (Андрій Білоус та Богдан Ключник). Але наречений Палагни постійно відштовхує її, що вносило у запальну сцену весілля гірку ноту дисонансу.

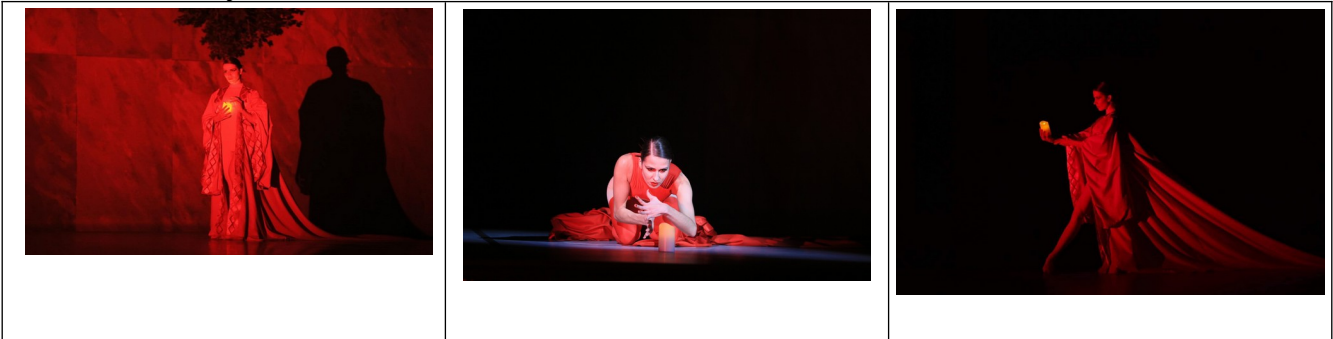


Однак сенс драматичної гри Палагни суттєво змінюється при наступній яві - у побутовій сцені з щоденного життя. Тут героїня виступає як драматична актриса. Вона – господиня дому, одягнена у стилізований гуцульський стрій тепло-осінніх відтінків, робить відчайдушні спроби сподобатися своєму чоловікові.

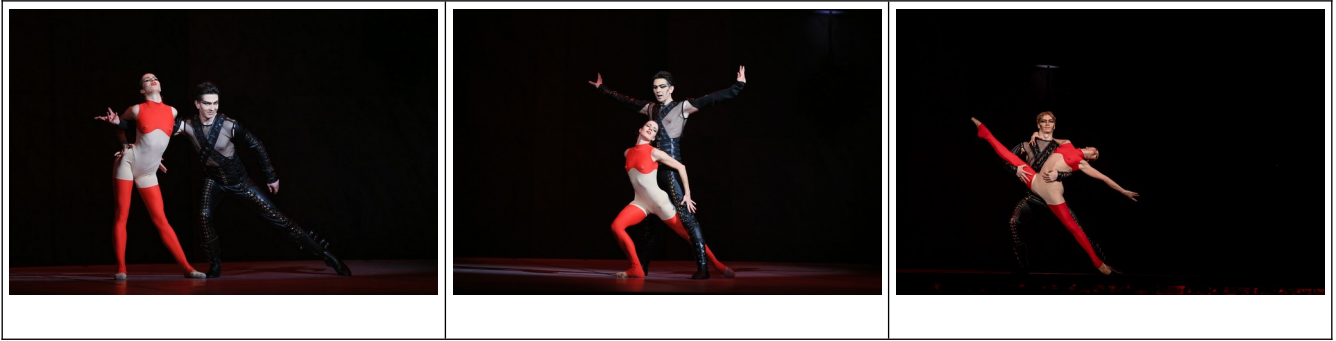


Хореограф-постановник вкотре обирає мімічно-жестикуляційні театральні прийоми у цій виставі. Це сварка на високих оборотах між Іваном та Палагнуою (за живим столом і кріслами з людей), зваблення байдужого до неї чоловіка, врешті, викидання Палагни з такого ж живого ліжка у живих стінах хати, з якої обурена і принижена жінка виходить, рвучко відкриваючи живі двері. Епопея Палагни продовжується, фактично без перепочинку, і витримати таку довгу та різнолику дистанцію для виконавиці цієї ролі – подиву гідне.

У чорній непроглядній темряві, зневажена жінка зі свічкою в руках у відчаї йде ворожити – страшною тінню відбивається її постать у червоному плащі з капюшоном і велетенським шлейфом, який під час магії героїня знімає, залишаючись умовно оголеною.



Викликаючи душу Івана, Палагна бачить Марічку в його серці, але наперекір всьому, кидається з розгону на законно призначеного їй чоловіка. Гострий, різучий драматизм ситуації, розпач Палагни виливалися у експресивних рухах балерин, і черговий розгін по діагоналі крізь цілу сцену врешті влучив в обійми жаданого. Однак, ним виявився не Іван, а Чугайстр-Мольфар, який блискавично підмінив його, схопивши Палагну у свої міцні і владні руки, з яких уже не випустить її до кінця. Психологічний перебіг подій вимагав від артистів небувалої емоційної напруги, швидкісних реакцій та динамізму. Палагна спочатку пручається, відкидаючи Чугайстра, але, спрагнена любові, не в силах опертися його владі. Велика еротична сцена у чорно-червоному антуражі та пристрасно-жагучій манері, не позбавлена вульгарності та викличних поз і рухів - це демонічне кількфазове Adagio стало однією з найбільш експансивних, навіть експресіоністично забарвлених кульмінацій балету.



Продовжуючи процес підкорення Палагни, впоєний своєю владою і силою, Чугайстр повністю поглинає її. Відтепер вона зодягнеться у сукню чорного кольору, який немов дає право, захочує цю жінку стати “добровільною” вдовою. Повністю підкорившись Чугайстру, Палагна фактично плазує-рухається по його тілу, сповзаючи на підлогу до ніг (колосальна знахідка - перекочування тіла і голови героїні по стопах героя поміж його кроками!). Та кожна шалена пристрасть отримує свою специфічну винагороду – з яскравої, люблячої жінки вона перетворюється на *femme fatale* – фатальну жінку, відьму, яка жадає вбити свого чоловіка, стаючи в тандем з Чугайстром.

Провести таку насичену глибинними психологічними змінами та метаморфозами роль – одне з найскладніших завдань у даному балеті, і артистки, які з яскравим блиском та винятковою віддачею втілили це амплуа, заслуговують найвищих професійних похвал. А довгодистанційне перебування в центрі уваги на сцені – складний іспит на велику фахову витривалість. Та молодому львівському балету, здається, під силу абсолютно все.