

Бенюк Петро Петрович,
аспірант кафедри організації театральної
справи імені І. Д. Безгіна. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Petro Beniuk,
Postgraduated student of the Theatricals
Organization named after I. D. Bezgin
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine.

ДУАЛІСТИЧНИЙ ВИЯВ У ПОСТАНОВЦІ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Анотація. Мета статті – виявити особливості дуалістичної моделі неокласичного балету як системи доктрин, образів і значень, що становлять художню основу однієї з найпомітніших і, певною мірою, визначальних подій українського мистецького простору. **Завдання дослідження:**

- окреслити дуалістичну модель створену львівськими митцями, її детермінанту та структуру;
- декодувати сенсові пазли конструкції, закладені постановниками;
- диференціювати лінійні й опосередковані бінарні опозиції;
- порівняти алгоритми дії та приховані пружини балансів-контрбалансів процесу протиборства протилежних доктрин.

Методологія дослідження включає використання системного аналізу, що обумовлено необхідністю виявлення і диференціації окремих бінарних груп і значень на рівні усїєї структури. Герменевтичним методом автор послуговується для дослідження специфіки розгортання відповідної мистецької інтерпретації неокласичного балету, а також застосовує структурно-семіотичний метод для розкриття окремих сцен і значень. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді неокласичної хореографічної постановки оптикою бінарної опозиції – двох протилежних доктрин. Дослідження охоплює різні змістовні пласти дійства, виявляючи відповідний концепт – складову моделі Абсолюту, що суміщає у собі драматично-актуальні образи сьогодення, міфологічну частину та гуцульську обрядовість із проблематикою соціуму й особистості. Автор пропонує семантичний, «двоелементний ключ», що дає змогу розкодувати окремі сцени та значення, виявити мистецькі механізми їх дії. Розширено та доповнено теоретичну базу зі специфіки сучасної неокласичної хореографії як жанру, який містить у собі комплікативну смислову складову. **Висновки.** Дуалістичний чинник неокласичного балету слід розглядати каталітичним фактором усього дійства. Створена постановниками двоелементна модель, сягає своїми коренями маніхейської системи поглядів та частково відображає болгарське Богомільство (тісно пов'язане з гностичним вченням). Разом із тим, такі її особливості як гуцульська обрядовість (колядки, співанки, прощальні голосіння, народні пісні, ритуали і традиції), доктринальна міць, образна надчуттєвість, різноманітність художньої репрезентації, глибина постановочного вирішення та складна хореографічна структура, перенароджують дійство у незвичайно оригінальний, суто національний витвір. Разом із тим перевідкривають українську хореографію у її розвитку, формуючи прогресивні виміри.

Ключові слова: душа предків, світло і тіні Львівської опери, модель самопожертви–перенародження, опозиційна бінарність «Тіней забутих предків», гуцульське світобачення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Створюючи власну модель світобачення на сучасному етапі, митці – для залучення глядацької аудиторії і створення оригінального художнього образу спектаклю – прагнуть віднайти нову форму художньої подачі та більш відповідні глядацьким запитам інструменти. Дуже часто цей процес дає зворотний ефект і шкодить загальному рівню дійства. На шляху вирішення такого завдання, слід виокремити знаходження та використання релевантної постановочної форми і методів, що відповідають сучасним тенденціям освоєння сучасної багаторівневої змістовної структури вистави. Такого рівня робота вимагає поєднання яскравої хореографічної форми й необхідності залишатись у межах відповідності «форми–змісту», виходу за межі шаблонного прочитання, а також уникнення при цьому квазісучасних епатажних вирішень.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Розгляду дуалістичної складової індивіда присвячена публікація аспірантки Трушевської А. В. «Дуальність як корінь самотності в жанрі моноопери на прикладі «людського голосу» Ф. Пуленка» (Вісник НАКККіМ, 2024, № 2, с. 411-415), де основна увага зосереджена на психологічних особливостях предмету. Дослідниця переважно ставить акцент на внутрішніх особливостях змінних психологічних станів – саморуйнівній поведінці Жінки з моноопери Ф. Пуленка «Людський голос», явищі самотності. Разом із тим відповідні психологічні та психофізичні стани не розглядаються як найгостріша проблематика, пов'язана із актуальними обставинами екзистенційного протистояння двох доктрин – добра і зла у наші дні. У монографії «Свідомість як суб'єктивність: таємниця Я» (Запоріжжя: Просвіта, 2017 р.), Д. П. Сепетий окреслює теоретичні засади розуміння двоїстості як свідомості–фізичної реальності (матерії). Дискурсивні позиції, аргументи і теорії ХХ та початку ХХІ століття, не відображають проявів феномену в мистецькій сфері. Рефлексії музикознавиці Лілії Назар-Шевчук «Світло від тіней», що досліджують (аналогічно із автором цієї статті) неокласичну хореографію «Тіні забутих предків», були опубліковані на сайті <https://mus.art.co.ua> з березня по травень 2024 року. У них достатньо детально проаналізовано різні складові спектаклю: задум, му-

зику, хореографію та окремі сцени. Відстежується унікальність постановки, зокрема сцен пліток (через фіксовані рухи та пози, що відображають суть пліток), води (за рахунок візуального ряду, костюмів, пластики) та роль світлової партитури із власними сенсами. Як висновок музикознавиця наприкінці виявляє високу постановочну та виконавську майстерність митців і стверджує, що «Унікальна “зіграність” усіх чинників, дослівна монолітна злитність цілого авторського колективу <...> засвідчує вияв колосальної сили духу <...> всіх учасників процесу» (Назар-Шевчук, 2024, ЕР). Попри достатньо глибоке осягнення досліджуваного матеріалу, авторка праці не ставила собі за мету фокусуватись на дуалістичному аспекті та виявляти специфіку його екзистенції. Відповідно протистояння двох доктрин на загальноструктурному рівні фактично не розглядається. Через недостатню кількість матеріалу (саме із українською композиторсько-постановочною основою), ґрунтовні дослідження виявів відповідного аспекту в хореографічному мистецтві ймовірно здійснюватимуться через певний часовий проміжок. Наразі більшої уваги у розгляді бінарного протистояння, на думку автора, потребує поєднання континуативності із актуальним екзистенційним аспектом. Опертям для написання статті, окрім друкованих і відеоматеріалів Львівської національної опери, слугують публікації музикознавців і театрознавців, а також діячів театрального мистецтва країни. **Мета статті** – виявити художні особливості та іманентні складові дуалістичного аспекту як комплексу естетично-етичних та ціннісних поглядів, образів, ідей, мотивів і дій, репрезентованих у постановці.

Виклад основного матеріалу. Неокласичний балет за повістю М. Коцюбинського був ініційований до постановки директором – художнім керівником Львівської національної опери, народним артистом України, професором В. Вовкуном, який одночасно є ще й керівником проекту/автором лібрето/режисером. Прем'єра створювалась у межах програми розвитку «Український прорив» (В. Вовкуна), якою передбачається комплекс стратегічних дій із руху театру у європейських художніх координатах і застосування кращих менеджерських практик задля виробництва європейського культурного

продукту українськими митцями. Репрезентована глядачу 02.12.2024 року хореографія є результатом наполегливих зусиль цілої групи митців, об'єднаних ініціатором. Серед творців проєкту:

І. Небесний (учень М. Скорика) – автор музики;

Ю. Бервецький – диригент-постановник;

А. Буйнаускас (Литва) – сценографічне оформлення та художнє світло;

Н. Міщенко – художниця костюмів;

В. Яценко – хормейстер-постановник.

Поєднання постановниками сценічної матриці та мотивів повісті М. Коцюбинського, що являє собою один із найвидатніших зразків національної літературної творчості, створює проєкт, який значно відрізняється від знайомого нам класичного балету. Окремо слід зазначити, що музику було написано на замовлення львівського театру одним із кращих композиторів України Іваном Небесним. Натомість хореографічні напрацювання балетмейстера-постановника А. Шошина через пандемію коронавірусу а потім і війну чекали свого часу понад три роки. Проте дочекались. Постановка здобуває прихильність у професійних спільнотах, про що свідчать нагороди VI Всеукраїнського Фестивалю-Премії «GRA» (із міжнародним складом журі) «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру» та «За найкраще хореографічне рішення вистави» (А. Шошин). А незмінні аншлаги на виставі доводять прихильність глядача. Тож варто зазначити про надзвичайну необхідність таких проєктів для соціокультурного середовища, адже специфіка оперно-балетного мистецтва, у порівнянні з іншими видами театрального мистецтва на загальнонаціональному рівні, полягає у певній інерції та усталеності підходів. А оскільки «<...> Створення і плекання спогадів, символів, міфів, вартостей і традицій визначають унікальну культурну спадщину кожної етнічної спільноти і нації» (Сміт, 2009, с. 59), то одним із найбільших викликів для його розвитку треба визначити штучно створену (радянською владою і не лише нею) «перерваність» і перешкоди для розвитку національного творчого процесу у попередньому столітті (що не подолано й досі). Як наслідок маємо критично малу кількість національного композиторського доробку (критично важливого елементу для балету чи опери). Також гостро постає необхідність у зміні пострадянських постановочних практик через рух до європейського мистецького різно-

маніття. Адже досі у театрах використовується: «<...> соцреалізм як метод. Красива картинка, пафос і буквальне зображення лібрето <...> Але світ пішов набагато далі! Усяке мистецтво має бути актуалізоване, торкатися сьогодення <...> А соцреалізм – декоративний, професійний і застиглий» (Неборак, 2023, EP).

Концепт *протистояння* своїми коренями сягає достатньо давнього часу: «<...> в релігійному світогляді нашого народу ми помічаємо багато таких елементів, які прямо ведуть нас до мотивів, характерних для іранського та ірансько-геленістичного синкретизму: тут і дуалізм, з уявленням, що проміж себе борються двоє начал <...>» (Штепа, 1927, с. 126). Проте постановницька диференціація запропонованого протистояння «Між Добрим і злим <...>» набуває особливої глибини «<...>, що з дуалістичного погляду *становить зміст усієї історії світу і всього його життя*» (Грушевський, 1960, с. 404). Авторіві статті не доводилось бачити схожу роботу на сцені національних оперно-балетних театрів, яка б увібрала в себе риси західноукраїнські, більш навіть гуцульські джерела – у ній часто виявляємо значну доктринальну контрастність, вона містить більш очевидні та насичені складові. Їх у досліджуваному балеті розвивають автентичні прояви космогонічного циклу – пара птахів, вогонь і вода. Міфічна основа доповнюється значним автентичним філософсько-світоглядним та ідентифікаційним полем (гуцульські колядки, співанки, прощальні голосиння, народні пісні, ритуали й традиції).

Тканина хореографічного полотна пронизана бінарно-опозиційним протистоянням вітальних і мортальних енергій, що являє собою концепт боротьби життя зі смертю. Міфічний герой в особі Івана Палійчука, від перших тактів прологу й аж до самого закінчення всієї сценічної дії, протистоїть первісному злу і його метаморфозам, втілюючи на сцені моральні цінності: «<...> стійкості, самопожертви <...> вірності вічним істинам, духовної сили <...>» у подоланні «<...> проблем на межі життя і смерті <...>». (*Літературознавча Енциклопедія*, 2007, т. I, с. 222). Міжособистісне (герої-антигерої) й архетипічне протистояння (природи і людини, світла і темряви тощо), доповнюється міфологемами (жертвності й воскресіння, згубної пристрасті, поневолення душі та її спасіння тощо), а також давніми кодами предків. Актуальна трагічність сьогодення межує із уні-

версальними духовними цінностями, зіткненням особистості й соціуму.

Оскільки: «Давня українська язичницька міфологія у своєму християнізованому вигляді – один із яскравих феноменів українського національного і культурного буття... Сучасна духовна культура українського народу може бути повною і зрозумілою тільки після з'ясування тих першопочатків, що сформувалися і утвердилися <...>, а після прийняття християнства дали нову якість, яка ось уже століттями є душею народної культури, не дає їй загинути навіть у найжорстокіших катаклізмах нових часів» (Мишанич, 1992, с. 82-83), у вересні 2024 року, автор цієї статті, в межах наукового дослідження, здійснив подорож до села Криворівня, де, за словами його жителів, насправді відбувалась історія, що дала поштовх для написання М. Коцюбинським власної повісті. За розповіддю мешканки села, лише кілька поколінь тому в її родині жінка молилася Богу та ходила до церкви, тоді як її чоловік звертався до ранішнього сонця. Віра у божественне походження людини межувала із культом сонця, що було доволі поширеним явищем серед гуцулів. З нього починалась і ним закінчувалась життєва подорож: «Сонце то облич Божа <...> як лише чоловік народить ся, то відриває ся кусень сонця, з якого повстає зьвізда, а як чоловік умирає, то его зьвізда гасне і паде <...> Коли умерлий був праведний чоловік, то зьвізда вертає до сонця, а як ні, то паде у сьвіт». (Шухевич, 1899, с. 8). За гуцульськими прадавніми язичницькими віруваннями душа після смерті тіла повертається до своєї світлої домівки, до бога-сонця, відповідно до астрально-солярного походження людини. «У <...> переказі з Гуцульщини маємо твердження про «сонячну» природу людини: доля людини зв'язується з уявлінням про сонце. Життя людини, її народження й смерть – відхід од сонця й поворот до сонця. Всеньке життя людське – то змагання повернутися до свого початкового джерела, з'єднатися знов з сонцем: народитися-відірватися од сонця, померти-повернутися до сонця» (В. Петров, 1927, с. 99). Серед іншого автор статті також особисто обстежив «Хату-Гражду» і зафіксував, що всередині цієї історико-архітектурної пам'ятки містився ще один яскравий приклад співіснування християнства із язичництвом у гуцульському світобаченні. Так, на нижній частині автентичної дерев'яної балки перекриття даху будівлі розташовано вирізьблений майстром

двоелементний символ, що являє собою екстраполяцію колективного несвідомого у зовнішній світ. Він складається із «Сонця»–«Квітки-життя» (ліворуч), праворуч якої християнський хрест – архетипічна четвериця із чотирьох трикутників, пара яких водночас також може формувати квадратний ромб-чотирикутник (фото 1).



Фото 1. «Сонце»–«Квітка-життя» (ліворуч) та хрест (праворуч)

Такі геометрично-символічні елементи, як ромб, коло та хрест, простежуємо також у балеті «Тіні забутих предків» на вбранні «предків» і головного героя (фото 2, 2.1), проте цей аспект буде розкрито докладніше в іншій науковій розвідці автора.



Фото 2. Символ Хреста на костюмі Івана (ліворуч) 2.1. Коло-тетрактис із хрестом всередині (вбрання «забутих предків») (праворуч)

Двоелементна співвідносність знаходить своє відображення в художньому образі вистави загалом і вирішенні окремих сцен зокрема. Створюється постановниками у типах інтенції, діях персонажів і силі впливу на події, витворюючи «<...> зображення дуальності реального і містично-потойбічного світу <...> проявляється на всіх рівнях сценічної організації. Насамперед – у візуальному <...> сценографія балету вражає символічністю і деталізованістю» (Голінська, 2024, EP).

Сценографічне вирішення існування протилежних принципів, зіштовхує життя – як початок і смерть – як кінець, переплавляючи сенс у форму, а форму в новий сенс: «Природа розгортається

у вимірі простору, і тому першою характеристикою міфологічних уявлень про простір <...> буде його поєднання зі змістом <...> складається із сакральних предметів та місць <...> становлять зміст простору, і вони ж своїм існуванням і уможливають його» (Слов'янські вірування, 2009, с. 10). Вкрита рослинністю права бічна частина сценічного простору та невелика зелена галявина на авансцені, символізують інтродукцію вітальних сил всесвіту. Цій живій матерії (еквівалент доброї землі від Бога) та створеному на ній героями сакральному простору протиставляється моральність у вигляді прямої висхідної скелі-вертикалі на заднику сцени.

Важливою специфікою вистави також слід виокремити просторову реальність постановки – двоскладову співвідносність духу і матерії, що характеризується постійним намаганням темряви, всупереч прагненню Абсолюту до первісної гармонії, поглинути світло. Як відповідь на перманентно порушений баланс, Універсум, задля утримання встановлених параметрів, продукує інструменти рівноваги – елементи протилежної валентності, засоби контрбалансу. Таким чином, динаміку стану системи, що формується через зіткнення її фундаментальних механізмів – двох енергій – доктрин добра і зла, автор дослідження визначає рушійною силою всього дійства. Патерн їх співіснування, передбачає перебування другого у позиції актора, не підпорядкованого добру, де: «<...> Бог єсть чиста думка, розум, але матерія належить до сатанаїла <...> В сих образах лишився дуалізм радикальніший» (Грушевський, 1960, с. 393).

Сценічне дійство авторства В. Вовкуна та А. Шошина слід віднести до моделі західноукраїнського типу, з причин набуття нею притаманного саме цьому регіону досить різкого двоскладового забарвлення. Разом із тим досліджувана робота посідає окреме місце з причин контрастного посилення у ній первісних позицій добра відносно першоджерела і аналогів. Виокремлюємо міфічну групу персонажів, серед яких розрізняємо: героя Івана Палійчука та його любаску Марічку Гутенюк; древніх світлих духів – душ предків. Диференціація героїв і антигероїв проявляється як дзеркальна четвериця. Дві пари втілюють протиставлення теологічної, божественної домінанти Христа та його нареченої – Церкви (Іван–Марічка), з одного боку, та їх темне відображення чаклуна–відьми (Палагна–Чугайстр), прототипом яких є нечистий, з іншого. Відбувається інтраполяція

зіткнення вічного й минушого у чуттєво-емоційну площину. Безсмерттю небесної любові однієї пари протистоїть земна плінність пристрасної іншої. Як зауважує А. Шошин: «Головні герої балету утворюють своєрідний квадрат: Іван і Марічка – світлі, люблячі душі, а Палагна і Чугайстер – уособлення їх протилежності. Ці дві пари символізують два різних види любові – божественну і земну» (*Shadows of Forgotten Ancestors. Interview with choreographer Artem Shoshyn, 2024, EP*).

Каркас постановки утворено такими бінарно-опозиційними лініями, як: любов–ненависть, спасіння–загибель, добро–зло, дух–матерія. Всередині структури відстежуємо художньо-пластичні образи відьми (Палагни), антропоморфного Чугайстра (одна дійова особа із мольфаром Юрою) і ворона (теріоморф втілення диявола). На одному з ними боці міфічні персонажі: антропоморфна прадавня нечисть; архетипічна Тінь разом зі світою; натовп, що «розпинає» Івана, маркований як ітаго біблейського «легіону»; «темні води» Черемоша, що убивають Марічку із первістком в утробі.

Сценічне світло посідає особливе місце, працюючи у концепції постановки як окремий образ, в т.ч. через групу сценографічних елементів, верхньої частини сцени, що складається із 12 паралелепіпедів зі світловими точками на їх нижніх торцях (фото 3).



Фото 3. Світлова група з 12-ти паралелепіпедів над головними дійовими особами

Вся тканина неокласичного балету просякнута сакральною позачасовістю й тонкими та складними міфічними образами. Важливий символ відстежуємо у пролозі. Він з'єднує давні часи із трагічністю наших днів, та: «<...> зосереджує в собі буттєву єдність національного та загальнолюдського» (Шестопалова, 1999, с. 39). Зіткнення протилежних світів з перших хвилин екстраполюється-перегукується із сьогоденням. Часова петля являє нам апокаліптичне «зло», застигле в момен-

ті нападу (зі схиленою «яструбиною» пластикою) над лежачим у білій сорочці Іваном (добро). Отож «...Кожний новий міф має викликати арочну асоціацію з аналогічними подіями минулого та омріяними надіями на майбутнє...» (Зеленін, 2018, с. 58-73).

Із подальшими тактами музики коханий Марічки знаходить у собі сили підвестись і продовжити двобій із нечистою, символічно відображаючи вікову, а водночас і актуальну, екзистенційну боротьбу народу. *Впродовж століть нищення наша стікаюча кров'ю батьківщина, метафорично уособлена Палійчуком, все ще здатна до спротиву черговій смертельній хижацькій атаці сусіда.* Врешті відступаюче зло в один із моментів лишає на грудях Івана кривавий відбиток долоні – символ інтенції до заволодіння душею. Таке метафоричне висловлювання збільшує масштабність дійства до намагання вирвати душу в самого етносу, що еквівалентно його духовному знищенню. Зчитуючи пролог як постановницький меседж до боротьби із оприявленою темрявою, що ховається під різними масками, виокремлюємо у ньому перманентно виникаючий надалі мотив «оволодіння душею» та етіологічно-мотиваційну функцію (опосередковано).

Серед центруючих художніх особливостей виявляється введення творцями до орбіти вистави світлих душ–предків роду. Надприродний незримий зв'язок із праотцями, який завжди посідав одне із найважливіших місць у віруваннях українців, створює екзистенцію на перетині ціннісної та етнічної (за Е. Смітом) моделей. Виходячи поза рамки зримої буденності, наші предки у постановницькому вирішенні персоналізують собою окремих колективний образ сакральної множинної душі всього українського метаєтносу, водночас будучи божественними посланцями у цей світ. Через автентичні колядки та голосіння, народні пісні й речитативи цей колективний образ відтворює/перенароджує правдиве значення власної культурної ідентичності та її духовних цінностей. Як одна із найважливіших режисерських особливостей твору, інтегрує актуальні й архетипічні пласти та виструнчує й вивершує постановку. Прабатьки з'являються поруч головних героїв у радісні чи критично-драматичні моменти життя: підтримуючи закоханих (адажію юної пари); духовною опорою (сцени Івана і Палагни, спогадів Івана); оплакуючи героя балету (сцена польоту душі у Вічність)... Власне, цей колективний образ виокремлюємо у дуалістичній моделі як незримо присутній поруч з Іваном духовно, надаючи сил

у: «протистоянні (духів – Прим. автора) природи і людини, суспільства і особистості» (*У Львівській опері відбувся допрем'єрний показ...*, ЕР). Саме суспільство тут постає таким, що уможливорює існування Палагни та Чугайстрів (чаклунів і відьом). Підживлюючи всередині себе існування зла, таке суспільство поступово перетворюється на архетипічно-біблійний натовп (прототип якого «легіон») і зводить головного героя зі світу...

Співіснування конфігурацій «порядку» та «хаосу» в поворотних моментах вистави потрібно інтерпретувати у розрізі дії одвічно полярних, взаємо-компенсуючих доктрин Універсуму, що прагне до рівноваги. *У системі, що перебуває в стані status quo чи прагне до його відновлення, дія однієї завжди передбачатиме contra principium – появу протилежної енергії та горизонту подій, як еквівалентну за силою відповідь.* *Всередині більшості сцен виявляємо дію сил, що мають за мету руйнацію чи повернення до первинного стану.* Слід розглянути у цій інтерпретації ключові сцени постановки, такі як: «народження кохання» під час міжродової ворожнечі Палійчуків і Гутенюків, смерть Марічки у водах Черемошу («сцена води»), смерть її коханого («убивство Івана») та фінальну – «відродження закоханих». Незвичайна сила народженого між Іваном та Марічкою кохання, що розриває замкнене коло міжродової ненависті, уособлює собою основну врівноважну складову вищого Абсолюту: «У втіленні цього модерн-балету ми тяжіємо <...> до глибокого осмислення проблем зла помсти, кола зла. Єдина можливість розірвати це коло – відповісти на зло добром. Саме так і чинять Іван та Марічка і перетворюють ворожнечу на справжню любов. Щире, безоглядне кохання є самою сутністю життя», – вважає В. Вовкун (*Гуцульський модерн на львівській сцені*, ЕР). Тож їх історія, розказана сучасною образно-кодовою мовою, вмілою рукою майстра перетворюється на епізоди у ланцюгу глобального зіткнення білої із чорною матерій, і навпаки. Любов хлопця й дівчини із ворожих родів виокремлюємо як основу постановочно-драматургічної канви сценічного дійства, «центруючий», метафізичний елемент усієї історії. Декодування символічності народженого між ними почуття (явленого у сцені «ярмарку») та їхньої ж зустрічі-перенародження наприкінці є одним із ключових за значенням для вистави режисерських висловлювань, яке формує смислове ядро всього концепту. Світло кохання, що його простежуємо у постановці

основою духовної світобудови і детермінантним вітальним фактором, перебуває під перманентною мортальною загрозою через полум'я родової ненависті, згубної пристрасті Палагни (опосередковано) та фальшивих цінностей соціуму. Будучи найважливішою інспірацією душ головних героїв, вогонь кохання є визначальним фактором відновлення чи порушення рівноваги Універсуму. Оптика двоєдності відкриває нам: «<...> Весь світ – немов суцільний організм, причому макрокосм і мікрокосм суть одно <...> У світі панують дві сили (фактори) – складаюча (alkoto) і розкладаюча (bontato), тобто сила стягуюча воедино і розбиваюча (composibilitas, resolutilitas) <...> порушуючим принципом усього є вогонь <...> По суті вогонь – властиво найплинніший стан світової матерії. Вогонь, як найплинніший в своєму найчистішому стані, є світлом та іскрою. Тому вогонь є принципом, що порушує рівновагу тих двох згаданих сил-факторів, чим його роль в універсі дуже велика <...>» (Потушняк, 2003, с. 30-31).

Трактування розвитку стосунків головних героїв, включає важливу відмінність від оригіналу: Марічка тоне у ріці з майбутнім первістком в утробі. Вагітність слід розглядати як метафоричну дію джерела вітальної енергії, в розумінні єдино можливого у матеріальному світі процесу *перемоги над смертю – нового народження*. Тож мотив подальшого безжального вбивства любаски Івана духом ріки Черемош (сцена води), полягає у спробі реваншу за розірване дівчиною коло безглуздої, безпричинної міжродової ненависті та позбавлення пари здатності до відродження-продовження роду... Знищивши (фізично) фундаментальну рушійну силу всесвіту – любов, темрява схилить шальки терезів на свою користь... Забравши з цього світу мати із ненародженим дитям, річка поневолює у власному водоспаді її душу, що прагне спасіння. Даний мотив простежується опосередковано через простягнуті назустріч Палійчукові руки головної героїні (фото 4).

У самотнього героя попереду складні випробування...«клінічна психологічна смерть» (формулювання наше – П. Б.), подорож через смертельно небезпечний для духу простір зневіри... Почуттю до Марічки, що тепер живе лише у його серці (духовний вимір) на соціальному рівні протистоять *фальшиві цінності та ілюзії суспільства*, а на чуттєвому – *пристрасть майбутньої дружини* (світ тлінного).



Фото 4. Іван і Марічка. Мотив поглинання у художній інтерпретації постановників.

Двоскладовий аспект небесного й мирського у близькому зіткненні смерті із безсмертям, презентовано танцівниками Львівської національної опери також у символічній сцені «розп'яття Івана соціумом». До необхідності жертви-спокути за людські гріхи призводять фальшиві ціннісні орієнтації в цьому суспільстві. Тіло чоловіка підіймається на товпю над землею в положенні, що точно відповідає розп'ятому на хресті тілу Спасителя, красномовно демонструючи кризьчасову проєкцію на нього божественно-міфічних прототипів (фото 5). «Архетиповий мотив спасіння душі веде героя кризь страждання, біль, страх до самопожертви, оскільки архетиповою основою багатьох міфологічних сюжетів є процес індивідуації» (Лісюк, 2001, с. 266). Мотиву про прихід Христа, визволення через самопожертву і акту другого – духовного – народження фактично підпорядковано весь фінал вистави. Таке глибоке вирішення важлива особливість хореографічної постановки, що також відповідає засадничим християнським уявленням про зміст буття.



Фото 5. Біблійна проєкція Спасителя на коханого Марічки. Червона розщелина за Іваном – ознака дії темних сил

Плинність, будучи есенцією часу та реінтегративної (відновлювальної) стадії буття, символізується зіткненням смутку й радості у моменті прощання селян (нижній світ) із протагоністом. За розповіддю гуцулів з с. Криворівня, під час проведів небіжчика у останню путь, відбувались ігрища, які являли собою перехід до різного роду активностей (протилежних за настроєм до похоронного дійства, включно із оргіастичними). Цей ритуал (Лібрето, дія II, опис VII картини) віддзеркалює самобутнє гуцульське світорозуміння: «Про тіло забули <...> Молодиці липли до гри <...> вони охоче йшли цілуватись, байдужі до [рідних – Б. П.] чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок <...>» (*Лібрето вистави. Репертуар Львівської опери, ЕР*). Прощання переростає у танець, являючи профанний (нижній) світ незмінним у власній екзистенції. Добро і надалі залишається вразливим... Таким чином, за метафоричністю художнього висловлювання, проглядаються моторошні аналогії з сьогоденням, адже ідеологічне протистояння тіней та світла: «<...> в сучасному світі відбувається <...> на рівні протилежності глобальної ідентифікації особистості і локальної ідентифікації, яка визначається етнічною ідентичністю»... (Бердій, 2013, с. 414). Паралельно із цим, у іншому вимірі, відповідно до двоелементної моделі, божественна сила во-скресає душу мерця задля остаточного злиття во-єдино із власною другою половиною навечно, як: «<...> утвердження перемоги піднесено-духовного життя <...> над самою смертю» (Тіні забутих предків. Іван Небесний. Буклет, 2023, с. 9). Душа дівчини знаходить свого коханого, а з її приходом смерть, як тлінне, відступає перед джерелом вічного життя. Таким чином, постановочне вирішення розширює мистецькі координати автентичних позицій двоелементної опозиційності, є актом позачасового тріумфу ціннісних категорій та справдження власного призначення принести любов у цей світ й не дати розірвати почуття – стати Любав'ю одне для одного у світі вічного.

Висновки. Розглядаючи хореографічну постановку Львівської опери «Тіні забутих предків» у дуалістичному фокусі, автором виявлено радикальну, комплікативну мистецьку систему опозиційних доктрин і різновалентних образів, притаманних не лише західноукраїнській традиції, а й більше гуцульському світобаченню. Разом із тим, такі особливості полотна як колективний образ дуків

предків, модель самопожертви – перенародження Івана і їх з Марічкою воз'єднання, концепт Любові як детермінанти Всесвіту, ціннісно-естетичні та світоглядно-філософські одкровення – формують унікальний комплекс новітнього національного мистецтва, долаючи дискретність національної хореографічної традиції. Сценічне дійство розглядається автором як таке, що за сукупністю власної специфіки формує модель, де універсальні та специфічно гуцульські (світоглядні) опозиційні вияви поєднані з модерновим постановочним вирішенням. Концептуальні, художньо-образні значення, перекодовують першоджерело у певний перенароджений хореографічний пазл, складаючи його частиною осмислення протистояння матерії та духу, яке, пронизуючи множиною метаморфоз, формує простір однієї із найбільш фундаментальних хореографічних робіт оперно-балетного мистецтва останнього часу, що «<...> йде по рейках творення абсолютно нової, самобутньої, культури <...> в контексті активного запиту суспільства на новий український культурний продукт» (*Новий український балет...*, ЕР). Розвиває, збагачуючи вже тепер і національну театральну традицію, адже «<...> саме в західно-українських переказах ся дуалістична [ідея-архетип – П. Б.] космогонія виступає <...> багатше і яскравіше, ніж де небудь <...>» (Грушевський, 1960, с. 400). Прадавні конструкти тлінного й нетлінного, перевіdkривають у режисерському концепті сам твір, разом з тим надаючи означень, які слід розглядати складовими нового національного оперно-балетного простору. Дослідження робить свій внесок у краще розуміння бінарного простору, адже його екзистенція є важливим кроком з перевіdkриття майже втрачених самобутніх значень, складовою зусиль з протистояння дискретності, з інтенцією «<...> 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”» (Назар-Шевчук, ЕР). Проте поперед – ще гігантський пласт наукової рефлексії, що досліджуватиме актуальні трагічні сторінки сьогодення, соціокультурні варіації та модальності у превенції проявам темряви, а також з її стримування у переможній боротьбі української нації.

Джерела та література

- Бердій, Т. (2013). Формування національної ідентичності: український контекст. *Гілея: науковий вісник*, № 5 (72). Зб. наук. праць; гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ: ВІР УАН. С. 410-415. 966 с.
- Героїчне. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* Т. 1 (2007). Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». 608 с.
- Голінська, О. (2024). *Бути вільним... Відчуття сили предків...* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення 18.07.2024)
- Грушевський, М. (1960). *Історія української літератури*. Т. 4. Нью-Йорк: Видавниче товариство «Книгоспілка». 689 с.
- Гуцульський модерн на львівській сцені. (2023). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 (дата звернення 11.07.2024).
- Зеленін, В. (2018). Історичний міфодизайн як психотехнологія сучасної інформаційно-психологічної війни: базові постулати, завдання та структура міфотворення. *Український психологічний журнал: зб. наук. праць*; гол. ред. І. В. Данилюк. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, № 1 (7). С. 58-73. 200 с.
- Лібрето вистави. Репертуар Львівської опери. Балет. *Тіні забутих предків. Дія II. Картина VII*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення 25.07.2024)
- Лисюк, Н. (2001). *Поняття архетипу в народній культурі*. Київ: Дух і літера, № 7-8. С. 262-276.
- Мишанич, О. Післямова (1992); У кн.: Нечуй-Левицький І. (1992). *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології*. Київ: АТ «Обереги». С. 88.
- Назар-Шевчук, Л. *Світло від тіней*. Ч. 1. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> (дата звернення 05.08.2024)
- Неборак, Б., Середа, І. (2023). *Інтерв'ю з В. Вовкуном*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://theukrainians.org/vasyl-vovkun/> (дата звернення 18.07.2024)
- Новий український балет у Львівській опері. *Zbruc*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/117042> (дата звернення 10.08.24)
- Петров, В. (1927). «Мітологема “сонця” в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл». *Етнографічний вісник*, № 4. Київ: Друкарня Української Академії Наук; гол. ред.: А. М. Лобода, В. П. Петров. С. 88-119. 200 с.
- Потушняк, Ф. (2003). Світогляд закарпатського народу. *Потушняк Ф. Я і безконечність: нариси історії філософії Закарпаття*; упоряд., приміт. та післямова Р. Офіцинського. Ужгород: Гражда. С. 75-88.
- Слов'янські вірування. *Писемні джерела до вивчення курсу «Релігієзнавство» для студентів гуманітарного факультету денної форми навчання*. (2009). Укладач В. О. Артюх. Суми: вид-во СумДУ. 130 с.
- Сміт, Е. (2009). *Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка*. Київ: Темпора. 312 с.
- Тіні забутих предків. Іван Небесний (2023). *Буклет Львівської національної Опери*. Львів. 67 с.
- У Львівській опері відбувся допрем'єрний показ... [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3794836-u-lvivskij-operi-vidbuvsja-opremernij-pokaz-vistavi-tini-zabutih-predkiv.html> (дата звернення 02.08.2024).
- Шестопалова, Т. (1999). Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ-міф»: (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки НаУКМА*. Т.17: Філологія. С. 37-41, с. 39.
- Штепа, К. (1927). Проблеми античного релігійного синкретизму в зв'язку з мотивами староукраїнської легендарної творчості. *Науковий збірник*. Вип. 1-3. Держ. вид-во України, 1927. С. 114-127, с. 126.
- Шухевич, В. (1899). Гуцульщина. Част. 4. Львів: Верховина. Факсимільне видан. За кн.: *Володимир Шухевич. Гуцульщина*. Часть четверта. Наук. Товариство імені Шевченка у Львові. 302 с.
- Shadows of Forgotten Ancestors. *Interview with choreographer Artem Shoshyn*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення 15.08.2024).

References

- Berdiy, T. (2013). Formuvannya natsionalnoyi identichnosti: ukrayinskiy kontekst [Formation of national identity: the Ukrainian context]. *Gileya: naukoviy visnik*, № 5 (72). Zb. nauk. prats; gol. red. V. M. Vashkevich. Kyiv: VIR UAN. S. 414. 966 s. [in Ukrainian]
- Geroyichne [Geroic]. *Literaturoznavcha entsiklopediya: u 2 t.* Т. 1 (2007). Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiya». 608 s. [in Ukrainian]
- Golynska, O. (2024). *Buti vilnim... Vidchuti silu predkiv...* [To be free ... To feel the power of ancestors] [ER]. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian] (visited 18.07.2024).
- Grushevskiy, M. (1960). *Istoriya ukrayinskoyi literaturi* [History of ukrainian literature]. Т. 4. New-York, Vidavniche tovaristvo «Knigospilka». 689 s. [in Ukrainian]

- Gutsulskiy modern na lvivskiy stseni* [Hutsul modernism on the Lviv stage]. [ER]. Retrieved from : https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 [in Ukrainian] (visited 11.07.2024).
- Libreto vystavy. Repertuar Ljvivs'koho operi. Balet. Tini zabutykh predkiv* [Libretto of the performance. The repertoire of the Lviv Opera. Ballet. Shadows of forgotten ancestors]. P II. Act VII. [ER]. Retrieved from : <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian] (visited 25.07.2024).
- Ly'syuk, N. (2001). *Ponyattya arkhetypu v narodnij kul'turi* [The concept of archetype in folk culture]. Kyiv: Dukh i litera. Nr 7–8. S. 262-276. [in Ukrainian]
- Mishanich, O. Pislyamova (1992); U kn.: *Nechuy-Levitskij I.* (1992). Svitoglyad ukrajinskogo narodu. Es-kiz ukrajinskoyi mifologiyi [The worldview of the Ukrainian people. A sketch of Ukrainian mythology]. Kyiv: AT «Obereg». S. 88. [in Ukrainian]
- Nazar-Shevchuk, L. *Svitlo vid tiney* [Light from the shadows]. P.1. [ER]. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-idea/> [in Ukrainian] (visited 25.08.2024).
- Neborak, B., Sereda, I. (2023). *Interv'yu z V. Vovkunom* [Interview with V. Vovkun]. [ER]. Retrieved from: <https://theukrainians.org/vasyl-vovkun/> [in Ukrainian] (visited 18.07.2024).
- Novyj ukrajins'kij balet u Ljvivs'kij operi [New Ukrainian ballet in Lviv national opera]. *Zbruc.* [ER]. Retrieved from : <https://zbruc.eu/node/117042> (visited 10.08.2024).
- Petrov, V. (1927). «Mitologema “sontsia” v ukrajinskih narodnih viruvannyah ta vizantiysko-gellinistichnij kulturnij tsiki» [The mythology of the “Sun” in Ukrainian folk beliefs and the byzantine-hellenistic cultural cycle]. *Etnografichnij visnik.* № 4. Kyiv: Drukarnya Ukrajinskoyi Akademiyi Nauk; gol. red.: A.M. Loboda, V. P. Petrov. S. 88-119. 200 s. [in Ukrainian]
- Potushnyak, F.(2003) Svitoglyad zakarpatskogo narodu [The worldview of the Transcarpathian people] / *Potushnyak F. Ya i bezkonechnist: narisi istoriyi filosofiyi Zakarpattya / uporyad., primit. ta pislyamova R. Ofitsinskogo.* Uzhgorod: Grazhda. S. 75-88. [in Ukrainian]
- Shadows of Forgotten Ancestors. *Interview with choreographer Artem Shoshyn.* (2024). [ER]. Retrieved from : <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> [in English] (visited 15.08.2024).
- Shadows of Forgotten Ancestors. Ivan Nebesnyi (2023). *Booklet of the Lviv National Opera,* Lviv. 67 s. [in Ukrainian].
- Shestopalova, T.(1999). Korelyaciya ponyat' «arkhetypnyj obraz-mifologema- symbol-eziyi P. Ty-chyny» [Correlation of concepts «archetypal image-mythologeme-symbol-myth»: (on the example of poetry of P. Tychna)]. *Naukovi zapysky' NaUKMA.* T. 17: Filologiya. S. 37-41, s. 39. [in Ukrainian]
- Shtepa, K. (1927). Problemi antichnogo religiynogo sinkretizmu v zv'yazku z motivami staroukrayinskoyi legendarnoyi tvorchosti [Problems of ancient religious syncretism in connection with the motifs of ancient Ukrainian legendary creativity]. *Naukoviy zbirnik.* Vip 1-3. Derzh. vid-vo Ukrayini, 1927. S. 114-127, s.126. [in Ukrainian]
- Shuhevich, Volodimir (1999). Gutsulschina [Hutsulshchyna]. Chast. 4. Lviv: Verhovina. 02 s. Faksimilne vidan. Za kn.: *Volodimir Shuhevich. Gutsuischina.* Chast chetverta. Nauk. Tovaristvo imeni Shevchenka u Lvovi, 1904. 302 s. [in Ukrainian]
- Slov'yanski viruvannya.* Pisemni dzhherela do vivchennya kursu «Religieznavstvo» dlya studentiv gumanitarnogo fakultetu dennoyi formi navchannya [Slavic beliefs. Written sources for the course “Religious Studies” for full-time students of the faculty of humanities] (2009). / Ukladach V. O. Artyuh. Sumi: vid-vo SumDU. 130 s. [in Ukrainian]
- Smit, E. (2009). Kulturni osnovi natsiy. Ierarhiya, zapovit i respublika [Cultural foundations of the nation. Hierarchy, covenant, republic]. Kyiv: Tempora. 312 s. [in Ukrainian]
- Zelenin, V. V. (2018). Istorichnij mifodizayn yak psihoteknologiya suchasnoyi Informatsiyno-psihologichnoyi viyni: bazovi postulati, zavdannya ta struktura mifotvorennya [Historical Mythodesign as a psychotechnology of modern information and psychological warfare: basic postulates, tasks and structure of mythmaking]. *Ukrayinskiy psihologichnij zhurnal: zb. nauk. prats,* № 1 (7). gol. red. I. V. Danilyuk. Kyiv: KNU im. Tarasa Shevchenka. S. 58-73. 200 s. [in Ukrainian]
- U Lvivskij operi vidbuvsya doprem'ernij pokaz...* [Lviv Opera hosts a pre-premiere screening...] [ER]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3794836-u-lvivskij-operi-vidbuvsya-dopremernij-pokaz-vistavi-tini-zabutih-predkiv.html#> [in Ukrainian] (visited 02.08.2024)

Petro Beniuk

**Dualistic manifestation in the performance of the Lviv national opera
«Shadows of forgotten ancestors»**

Abstract. The *purpose* of this article is to identify the peculiarities of the dualistic model of neoclassical ballet as a system of doctrines, images and meanings that form the artistic basis of one of the most notable and, to some extent, defining events in the Ukrainian artistic space. The research methodology includes the use of system analysis, which is necessary to identify and differentiate individual binary groups and meanings at the level of the entire structure. The author uses the hermeneutic method to study the specifics of the deployment of the relevant artistic interpretation of neoclassical ballet, and also applies the structural-semiotic method to reveal individual scenes and meanings. The *scientific novelty* of the article lies in the exploration of the neoclassical choreographic production through the lens of binary opposition—two opposing doctrines. The study covers various content layers of the performance, revealing the corresponding concept – a component of the Absolute model that combines dramatically relevant images of the present, mythological part and Hutsul rituals with the problems of society and personality. The author proposes a semantic, «two-element key» that allows us to decode individual scenes and meanings, to reveal the artistic mechanisms of their action. The theoretical framework on the specifics of modern neoclassical choreography as a genre that contains a complementary semantic component is expanded and supplemented. **Conclusions.** The dualistic factor of neoclassical ballet should be considered a catalytic factor in the whole performance. The two-element model created by the directors has its roots in the Manichaeic system of beliefs and partially reflects Bulgarian Bogomilism (closely related to Gnostic doctrines). At the same time, its features, such as Hutsul rituals (carols, songs, farewell laments, folk songs, rituals and traditions), doctrinal power, figurative hypersensitivity, diversity of artistic representation, depth of staging, and complex choreographic structure transform the performance into an unusually original, purely national work. At the same time, they rediscover Ukrainian choreography in its development, forming progressive dimensions.

Keywords: the soul of ancestors, light and shadows of the Lviv opera, the model of self-sacrifice-rebirth, the oppositional binary of «Shadows of Forgotten Ancestors», Hutsul worldview.