



УДК 792.82'06(430)

DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269342

**ОМАЗ НОВЕРУ, АБО КРИЗА  
ОПОВІДАЛЬНОСТІ  
В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ  
НІМЕЧЧИНИ****HOMAGE TO NOVERRE  
OR THE CRISIS OF NARRATIVE  
IN MODERN DANCE  
OF GERMANY****Чепалов Олександр Іванович,**

доктор мистецтвознавства,

професор,

Київський національний університет

культури та мистецтв,

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,

chepalovst@gmail.com

**Oleksandr Chepalov,**

Doctor of Science in Art Studies, Professor,

Kyiv National University

of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,

chepalovst@gmail.com

**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати еволюцію найхарактернішого процесу сучасного європейського балетного театру, зокрема тяжіння до оповідальності чи відмови від неї, на прикладі німецького театрального танцю в найбільш своєрідних проявах сьогодення – створенні ненаративних хореографічних мініатюр. **Методологія** базується на історичному, порівняльному та герменевтичному методах, що в комплексі забезпечують інтерпретаційні принципи визначення танцювального контексту та його когнітивного розуміння. Сукупність підходів також слугує більш широкому розгляду дослідницької проблематики та розширює можливості вивчення зразків сучасного танцю за умов актуальних жанрових, композиційних та стилістичних змін. **Наукова новизна** Вперше проаналізовано сучасні балетмейстерські постановки на сценах Німеччини (Штутгартський балет, Мюнхенський театр на Гертнерплац) крізь призму оповідальності. **Висновки.** У сучасному хореографічному театрі поступово нівелюється поняття оповідальності, особливо у невеликих хореографічних композиціях. Це пов'язано з браком можливості молодих балетмейстерів розповідати історії тими виражальними засобами, які вони зазвичай використовують чи бачать у добробку своїх наставників. Натомість пропонується концептуальність, яка не завжди

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the evolution of the most characteristic process of modern European ballet theatre, in particular, the tendency to narrative or rejection of it, on the example of German theatrical dance in the most peculiar manifestations of modern times i.e. in creating non-narrative choreographic miniatures. **The research methodology** is based on historical, comparative and hermeneutic methods, which in total provide interpretative principles for determining the dance context and its cognitive understanding. The combination of approaches also serves a broader consideration of research issues and expands the possibilities of studying examples of contemporary dance in the context of current genre, compositional and stylistic changes. **Scientific novelty.** For the first time, modern choreographic productions on the German stages (Stuttgart Ballet, Munich Gärtnerplatz Theater) are analyzed through the prism of narrative. **Conclusions.** In modern choreographic theatre, the concept of narrative is gradually levelled, especially in small choreographic compositions. This is due to the lack of opportunities for young choreographers to tell stories with the expressive means that they usually use or see in the work of their mentors. Instead, a conceptuality is proposed that does not always look convincing in the context of the original literary work or the choreographer's initial idea. The titles of



виглядає переконливою в контексті вихідного літературного твору або початкового задуму балетмейстера. Показовими у цьому сенсі є назви робіт: вони, зазвичай, абстраговані або провокаційні. Аби розібратися в їхньому задумі, не обов'язково розшифровувати когнітивні відповідності явища. Адже вони можуть відбивати зовсім інші понятійні категорії, що відштовхуються від назви, проте кардинально відрізняються від адекватних або звичних сенсів.

the works are indicative in this sense: they are usually abstract or provocative. To understand their intention, it is not necessary to decipher the cognitive correspondences of the phenomenon. After all, they can reflect completely different conceptual categories, starting from the name, but radically different from the adequate or usual meanings.

**Ключові слова:**

*сучасний танець Німеччини; оповідальність; видовищність хореографічної вистави; виразальні засоби танцю.*

**Keywords:**

*contemporary dance of Germany; narrative; the spectacle of choreographic performance; expressive means of dance.*

**Актуальність теми дослідження.** Дослідження еволюції тяжіння до оповідальності чи відмови від неї в європейському балетному театрі є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Для сучасного німецького театрального танцю одним із трендів стало створення ненаративних хореографічних мініатюр, що необхідно проаналізувати із застосуванням актуального інтерпретаційного інструментарію. Це слугуватиме більш широкому розгляду дослідницької проблематики та розширить можливості вивчення зразків сучасного танцю за умов актуальних жанрових, композиційних та стилістичних змін.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Актуальність проблематики підтверджується її одноосібними розробками в авторській монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» (Чепалов, 2007b) та статті «Біргіт Кульберг-Мате Ек: від оповідальності до руйнації міфів» (Чепалов, 2007a), а також низці наукових статей І. Герц (2018), Д. Горбачова (2007), М. Коростельової (2018) та ін., що продовжують розгляд проблематики сучасного балетного театру та загальних теоретичних засад танцю як жанру мистецтва.

**Мета статті** – проаналізувати еволюцію найхарактернішого процесу сучасного європейського балетного театру, зокрема тяжіння до оповідальності чи відмови від неї, на прикладі німецького театрального танцю в найбільш своєрідних проявах сьогодення – створенні ненаративних хореографічних мініатюр.

**Виклад основного матеріалу.** Хореографічні школи різних європейських країн додержувалися відповідних естетичних традицій залежно від пріоритетів видовищних та літературних жанрів. В одних оповідальність тривалий час була безперечною основою танцю (Велика Британія, Італія тощо), в інших (Франція, Німеччина) наративний складник була не настільки обов'язковим. Про це автор статті писав у своїй монографії у 2007 р. (Чепалов, 2007b), підкреслюючи, що саме таким чином сформувався позбавлений оповідальності (не смислу) безсюжетний балет, який завдяки естетичним доктринам радянських часів не зовсім доречно називали абстрактним. Ідея взагалі не обов'язково є наративною, тобто традиційно пов'язаною з оповідальністю. Креативні ідеї мають насамперед культурологічну новизну



та жанрову природу, а концептуальні ідеї взагалі не наративні. Наприклад, у неокласичному напрямі хореографії одвічне тяжіння балетного мистецтва до оповідальності на практиці урівноважувалося симфонізацією танцю, коли змістовність хореографічного тексту народжувалася з музичної, а не сценарної драматургії.

Ставлення до функцій танцю у виставах Моріса Бежара теж змінювалося від оповідальності до видовищності – мінімум пояснень, мінімум фабули, максимум почуттів. У сучасному мистецтві, на думку Бежара, звичайний сюжет мав поступитися місцем новому сюжетові – панівній присутності у творі самого митця. Завдяки позначеним прийомам він переносив свої намагання «зі сфери чуттєвої у сферу ідей» (Чепалов, 2007b, с. 77).

Такі ж неоднозначні тенденції панували й серед інших європейських балетмейстерів. Свого часу Курт Йосс розвивав традиції оповідального театру, але історії, які він відтворював на сцені, були не казково-фантастичними, а цілком реальними, підкріпленими життєвими обставинами. Оповідальність як стрижень балетної вистави та засіб донесення змісту ніколи не вабила Іржі Кіліана, тоді як Джон Ноймайер, особливо у ранніх балетах, все ж надавав перевагу оповідальності як прийому донесення змісту до глядача. Водночас і перший, і другий митець були причетними до школи Дж. Кранко у Штутгарті, керівник якої був прихильником хореодрами та ставив балети на популярні літературні та драматургічні сюжети.

Оповідальна танцювальна драма успішно впроваджувалася в постановках шведської балетмейстерки Б. Кульберг. Натомість у роботах її сина, також видатного хореографа Матса Ека, засоби донесення думки не зводилися до оповідальності в передачі різних життєвих проявів, зокрема сюжетних колізій. Навіть Піна Бауш свою виставу «Весна священна» ще підпорядковувала логіці лінійної оповідальності, роблячи її ясною та вражаючою, хоча ця постановка не найбільш характерний опус німецької балетмейстерки, але саме з неї стиль Бауш почав змінюватися в бік монтажної побудови та більш яскравої видовищності.

З висвітленням цієї тенденції в монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» погоджується відомий український мистецтвознавець Дмитро Горбачов, який підкреслює зайву прагматичність оповідального стилю сьогодні й саме в трансформації ставлення провідних хореографів ХХ ст. до функції танцю у виставі бачить його еволюцію «від оповідальності до видовищності» (Горбачов, 2007, с. 58).

Що ж відбувається з цими дефініціями вже в першій чверті ХХІ століття й чи остаточно змінилася функція оповідальності в мистецтві балету? Звернімося за прикладами до відомої школи – лабораторії танцю у Штутгарті, де виховувалося багато провідних сучасних хореографів і де свого часу здійснював свої реформаторські ідеї Жан Жорж Новер. Тут народилася його балетна трагедія «Медея та Язон» і були надруковані «Листи про танець та балети» (1760), що формулювали нові засади принципів балетмейстерського мистецтва як такого. То був час найвищого розквіту музичного театру Штутгарта; ще на початку ХХ століття тут працювали такі знані експериментатори у галузі сучасного танцю, як-от Р. фон Лабан, Р. Штейнер, Г. Палукка, а згодом відроджував славетні хореографічні традиції вже згадуваний талановитий та енергійний Джон Кранко.

Напередодні Міжнародного Дня танцю (тобто фактично у 295-й день народження Новера) автору цих рядків довелося побувати на щорічному показі робіт молодих балетмейстерів «Noverre: Junge choreografen 2022».



Керівник проекту Соня Сантьяго у своїй промові підкреслила, що в цей вечір для молодих хореографів нібито немає ковіду чи війни. Вони намагалися відключитися від цих проблем та наблизитися до вирішення проблеми часу у деяких важливих вимірах. Адже «... філософія та квантова фізика припускають, що часу в його звичайному для нас значенні лінійної конструкції з минулим та майбутнім не існує. Щоправда, молоді хореографи так далеко не заходять. Проте у кожному випадку назва твору має певний зв'язок із часом: “краще пізніше, ніж ніколи” або ж автор дивиться на метаморфози перетворення дівчини на жінку із плином часу. У іншому творі хореограф шукає місце, де час “зупинився”, тобто панує спокій та внутрішня рівновага. Ці роздуми надають творчому процесу додаткових імпульсів, бо за умов пандемії ми майже втратили аудиторію, тобто творчу працю в умовах реального часу. Зараз цей повсякденний досвід видозмінюється на краще, але знову ж таки підлягає часовій корекції» (“Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte”, 2021).

Хореограф Тимур Акшар, американець за походженням, вихованець Штутгартської школи Дж. Кранко, підготував композицію з назвою «ZEITORGAN», що в перекладі означає «Орган часу». Подібне питання порушував Томас Манн у філософському романі «Чарівна гора» (1924): «Ми сприймаємо простір нашими органами, зором та дотиком. Але що таке наш орган часу?». Виносячи як епіграф до свого твору це питання, Тимур Акшар обмежив власний пошук органу часу червоною стрічкою на планшеті сцени та запустив ходу п'ятьох виконавців по внутрішньому колу. Під гул одноманітної, але напруженої електронної музики в низькому регістрі солістка в білому «демонструє» стосунки між персонажами в дуєті та тріо, що жодним чином не прояснює їхніх достеменних намірів. І тільки наприкінці композиції солістка, мов міфологічна Аріадна, збирає нитку пошуку до купи, вірогідно, не досягнувши бажаного результату (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 3).

Наступна композиція мала назву «Краще пізніше, ніж ніколи». Адріан Ольденбургер, теж походженням із Америки та вихованець Штутгартської школи, обрав для хореографічного втілення вальс Й. Штрауса «На чудовому блакитному Дунаї», але вирішив його у вкрай побутовому розумінні як епізоди зі щоденного, одноманітного життя клерків. Деякими натяками композиція схожа на відомий американський фільм «День бабака» (1993), де епізоди настирливо повторюються, незалежно від бажання головного героя. Для цього у фонограмі робляться неприродні паузи, що подрібнюють чудову музику, руйнуючи її поетичність та красу, а не наближають до так званого «часового зашморгу». Тобто, в художньому задумі переважає декларативність, а не оригінальні пластичні засоби та винахідливі драматургічні прийоми (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 4).

У тому, що абстрагований зміст легше втілити в танці, ніж вигадати для цього цікаву історію, переконує й робота вихованця школи Кранко італійця Алессандро Джакінто «Yasuragi no chi» (збігається з назвою популярного хіта «Природне зцілення»). Її прем'єра відбулась у Токіо в березні 2022 р. у виконанні Штутгартської трупи. Автор двочастинної композиції в тандемі з Хенріком Еріксоном відтворюють певні пристрасті, які можна ідентифікувати як поступовість переходу до лагідних одностатевих стосунків. Тобто, це і є таке собі «природне» зцілення від невизначеності та самотності (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 4).

Хореограф Мартіно Соменцато у своїй першій самостійній композиції «Notes for peace» («Нотатки для миру») згадує все, що йому довелося побачити під час



навчання та роботи у Відні, Монте-Карло та Штутгарті, спілкуючись із М. Хайде та Дж. Форсайтом. Але понад усе на його роботу вплинув Іржі Кіліан зі своєю ранньою композицією «Stamping ground», виконаною в стилі «звіропластики», хоча виконавці були вдягнені у джинси та сорочки. «It's war, why must we part?» («Це війна, чому ми маємо розлучитися?») – це запитання, винесене в епіграф програми твору, не дуже пасує до стилістики та фактичного змісту побаченого на сцені. Що ж до виконання, то воно, особливо із початком джазово-імпровізаційної частини музичного супроводу, потребує вдосконалення, а отже, недостатньо стиmulює емоційний підсумок композиції.

Ще один номер показує «La jeune fille et les morts» («Дівчина та смерть») значно відрізняється від решти досить традиційно зроблених композицій. І, звичайно, від тематично дуже схожої композиції Ролана Петі «Юнак та смерть». Звернімо увагу, що постановниками та почасти виконавцями були гості Штутгарта: вихованці школи Гамбургського балету Саша Ріва та Сімон Репеле (вони, до того ж, засновники власної спільної компанії). Оригінальність хореографічного втілення добре відомої в мистецтві теми «Дівчина та смерть» (від Ф. Шуберта в музиці до Р. Поланскі в кіно) в тому, щов їхній інтерпретації смерть виступає у двох іпостасях, тобто її виконують два чоловіки – С. Ріва та С. Репеле (Дівчина – Юмі Азава з Женеви) (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 2, 5).

Під музику другої частин ре-мінорного квартету Ф. Шуберта постановники розгортають складну й драматичну картину діалогів дівчини та подвійного уособлення смерті, перетворюючи їхню взаємодію на загрозливий, а часом і заспокійливий ритуал. Цілком можливо, що одна з цих іпостасей є спочатку спокусником дівчини. Викликавши її кохання та всепоглинаючу пристрасть, пізніше дає зрозуміти, що час настав. Замість звичайного лібрето постановники наводять поетичні рядки німецького поета XVIII ст. Маттіаса Клаудіца з вірша «Der Tod und das Madhen» («Дівчина та смерть»): дівчина у відчаї посилається на свою молодість, проте смерть поступово доводить, що прийшла з дружніми намірами, а не для покарання, і дівчина спокійно засинає у неї на руках.

Налаштування на високу поезію, натхненна музика, хореографія, переконлива в деталях та загальній видовищній стилістиці, роблять цей твір центральним у програмі, присвяченій Новеру (Das Stuttgarter Ballett, 2022).

У Мюнхенському театрі на Гертнерплац, що спеціалізується на мюзиклах, оперетах та відтворює на сцені авангардні опери початку XX століття, теж є невелика балетна трупа. Вона існує не лише для підтанцювок у музичних виставах, а й має власний репертуар. Наприклад, дуже цікавою та привабливою стала прем'єра балету «Шлях» на музику Ніно Рота за однойменним фільмом Федеріко Фелліні. Її поставив дуже відомий у світі танцю хореограф Марко Гьоке, який навчався в Мюнхені та працював у Штутгарті, Лейпцигу, ставив вистави для Нідерландського театру танцю та Канадійського національного балету тощо.

Нервовий та імпульсивний стиль танцю Гьоке більш пасує одноактівкам, де він насправді виокремлюється з-поміж багатьох поміркованих та розсудливих робіт колег по творчості. Наприклад, у балетному вечорі «Passagen» на сцені Баварської опери Марко Гьоке належить відносно невелика, але вражаюча композиція «Sweet bones' melody». Він помістив своїх героїв у постапокаліптичну атмосферу «ядерної зими», де перелякані чоловічки, що сіпаються, у фіналі змогли





зберегти живого білого голуба як надію на майбутнє. Емоційний ефект та смисл невеликої композиції досягається безперечно.

Проте «повнометражних» балетів німецький хореограф поставив небагато. «Шлях» один із них. Слід зауважити, що в ньому відчувається той брак оповідальності, який неминуче мав би з'явитися в сюжеті, що наслідує фільм Фелліні. Зокрема, бракує динамічного образу шляху, яким Джельсоміна, ніби дресироване цуценя, разом зі своїм хазяїном прямує до власної самотності, розпачу, а згодом і смерті. Справа, зрозуміло, не в тому, що танцівники-актори Гертнерплац не спроможні піднятися до образів, створених у кіно Джульєттою Мазіною та Ентоні Куїном. Це взагалі було б неможливо. Але власних пластичних характеристик від балетмейстера в них обмаль, тобто фантазії та оригінальних драматургічних прийомів на велику виставу в талановитого й креативного хореографа все ж не вистачило.

Довгоочікуваною прем'єрою сезону 2021/2022 р. на Гертнерплац була також вистава норвезької балетмейстерки Іни Кристель Йоханнессен за «Бурею» У. Шекспіра ("Der Sturm"). У концептуальній передмові до балету вона журиться, що «... людство має тепер пляжну погоду в лютому, сніг у травні, посухи, повені й лісові пожежі водночас у різних регіонах світу. Зміна клімату зачіпає усіх нас, що відбивається на більшості сфер нашого життя. Але те, що це відбувається так швидко і що ми абсолютно не готові до цього, лякає» (Gärtnerplatztheater, 2022a, p. 5).

Коли в «Бурі» піднімається завіса, ми ніби опиняємося в пустелі. Там, де повинен стояти корабель, є велика пристань. Замість цього поблизу лежить уламок корабля. Образ зовсім не футуристичний і не перебільшений: де колись було нині висохле Аральське море, тепер можна побачити в пустелі це хворобливе нагадування про необдумані людські дії.

Драма Шекспіра теж розпочинається з бурі, що, на думку постановниці, виправдовує хаос, безладдя в сюжеті. Іна Кристель Йоханнессен бачить у цьому паралель з нашим сучасним (споживчим) суспільством, де зміна клімату може викликати хаос і дезорієнтацію в нашому житті. «Коли людина не може більше терпіти в одному місці, вона шукатиме щастя в іншому, внаслідок чого виникає проблема міграції, яка також зростає» (Gärtnerplatztheater, 2022a, p. 5).

У виставі І. К. Йоханнессен є сцена, де ми бачимо групу блукаючих людей. Вони виснажені, але продовжують йти, тому що мають це робити. Вони намагаються знайти рішення й разом вижити. Оскільки води більше немає, єдине, на що вони можуть розраховувати, – тінь, в якій можна сховатися. Тут можлива асоціація з біженцями, які сподіваються знайти щастя в небезпечній подорожі на човні по морю й ризикують задля цього життям. Ці сцени вражають своєю переконливою режисерською побудовою, їхній сенс прозорий, але все ж шекспірівська п'єса залишається остороною, заявлена концептуальність вистави її не стосується.

У цій театральній постановці можна почути дуже багато різних музичних творів, зокрема Георга Фрідріха Генделя, Фредеріка Шопена Альфреда Шнітке, Софії Губайдуліної. Наживо грає акордеоніст, співає хлопчик-сопрано. Проте й багатство музичної партитури теж жодним чином не відповідає хореографічній стилістиці балетмейстерки. У ній не відчувається того інтелектуального підґрунтя, що заявлено в концепції. А підтримки шекспірівської змістовності й поготів. Іна Кристель Йоханнессен обмежується стандартними прийомами постмодерного танцю та контактної імпровізації, які існують ніби самі по собі і не привносять у виставу смислового на-



вантаження. У цьому сенсі претензій до авторки вистави ще більше. Наприклад, важко здогадатись про значущість десятків пластикових цеберок у руках героїв. А вони, виявляється, потрібні не просто для отримання запасів води, а й для ілюстрації перенасиченості у світі відходів пластику, з якого оці цеберки й виготовляють.

Складається враження, що хореографія норвезької балетмейстерки була створена для трупи, неспроможної опанувати складні постановочні прийоми. Але це не так. У виставі Гьоке «Шлях» вони насправді були освоєні, шкода тільки, що решта сценічно-драматургічних компонентів не дозволила балетмейстерові створити повноцінну виставу відповідного масштабу (Gärtnerplatztheater, 2022b).

Отже, не дивно, що артисти в трупі Gärtnerplatztheater відчують брак оригінальних зразків сучасної хореографії та намагаються компенсувати його самотужки. Так виникли два експериментальні незалежні вечори під загальною назвою «Sparks» («Іскри») тривалістю близько години кожен. Вечори відбувалися поза межами театру, на невеликому майданчику, де виконавців оточували глядачі. Найбільш обдаровані танцівники дійсно змогли взяти на себе балетмейстерські функції й показати, чого їм справді не вистачає для повного самовираження. У рекламній листівці було зазначено, що «... окремі композиції спалахують, як іскри з вогнища, освітлюють світ на декілька хвилин, а потім знову зникають. Але у своєму крихітному існуванні вони повні життя й енергії – і хто знає, з якої іскри виникне наступний вогонь?» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2).

Оскільки авторові цієї статті довелось побачити лише перший вечір експериментального танцю, можливо хоча б почасти проаналізувати змістовність його п'ятих композицій й визначити, чи справді з іскри розгорається полум'я?

У хореографічній мініатюрі за участі п'яти танцівників «Divided we fall» («Розділені, ми падаємо») постановником зазначено американського танцівника Олександра Хілла, в якого був асистентом один із виконавців П'єр-Лу Лакур. Стосовно концепції твору О. Хілл стверджує, що вона в тому, аби «... не приймати життєвих обставин і здаватися, навіть якщо так було б легше. І пам'ятати, що ніхто не має залишатися на самоті у життєвій боротьбі» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2).

Згідно з таким змістовим спрямуванням танцівники хаотично пересуваються упродовж усього твору, не знаходячи дійової підтримки, аби в фіналі все ж створити стабільну та міцну піраміду відповідно до змісту концептуальної назви.

Наступна композиція «Вальс II» під невибагливі мелодії фортепіано та акордеона теж створена разом із танцівниками хореографом Олександром Кутеллом (приїхав зі США) і налаштовує на гумористичний лад: «Це як опинитися в пастці в театрі і йти за колізіями п'єси на сцені. Хочеш ти цього чи ні, ти повинен знову й знову робити їх предметом думки й мови», – цитує постановник Вальтера Беньяміна, автора книги «Кайзерпанорама. Подорож крізь німецьку інфляцію». Легкий флірт танцівника з двома виконавицями закінчується тим, що у фіналі вони втрійох усамітнюються під сміх публіки.

Дуглас Євангеліста (Бразилія) у композиції «ХТО R. U?» ставить кілька запитань, які нарешті зливаються в одне. «Ми бачимо те, що ви хочете. Ми бачимо те, що хочемо бачити. Ми бачимо те, що ви дозволяєте нам бачити. Але що ми бачимо? Ти впустиш мене? Можна подивитися? Хто U дійсно R?» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2). Цей твір для дуету виконавців (чоловік та жінка), третім з яких виявляються двері на коліщатках, що можуть пересуватися, відчинятися тощо. Почи-



нається гра, в якій двері мають визначальну роль, як у партнерінгу чи контактній імпровізації. Проте питання, поставлені постановником у концептуальній частині, залишаються відкритими, бо персонажі падають знесилені, і ця неспроможність може бути певною «відповіддю».

Не додає оптимізму й наступна композиція «Так, ми не можемо», яку запропонував Лука Сейшас (він теж приїхав з Бразилії) та зафіксував у своїх «Примітках з найближчого майбутнього»: «Яка розкіш – набути спокою і задоволення або просто моменту роздумів. Доходимо висновку: свобода не вдалася. Немає ані часу, ані енергії, щоб визнати себе як особу. Кожна людина, кожне життя перетворюється на чисту комерційну цінність, яка коштує честі бути людиною. Ми втратили усілякий зв'язок з таємницею, з нескінченним і з самими собою» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 3).

У композиції «Дев'ятнадцять дев'яносто шість» хореографом виступила аргентинська виконавиця Серена Ландріель, лауреатка балетного конкурсу Хуліо Бокка. Вона вигадала сюжет, у якому Діва Марія нібито заблукала в нічному клубі й кілька разів закохувалася в різних людей. Події відбуваються в звичайну ніч 1996 року. Марія, за задумом автора композиції, одягається в костюм з малюнком зебри, чоловіки натягують взуття на підборах, чоловіки та жінки не ідентифікуються. Для конфлікту в дію вводять спочатку моторошний водяний пістолет. А потім під ритмічну музику до дійства залучають глядачів, і у фіналі всі учасники вистави падають виснажені. Зрозуміло, що без письмового роз'яснення питання «хто є хто» у цій композиції з'ясувати неможливо, тобто у ненаративному варіанті її смисл погано відтворюється.

Виявляється, цю програму ініціювали та здійснили представники неєвропейської хореографічної культури (США та країн Латинської Америки). Слід зазначити, що і в другій програмі «Sparks 2» були представники Японії, Колумбії та деяких інших європейських країн (виключаючи Німеччину), що не вплинуло особливим чином на їхній танець (скоріше мав значення інтернаціональний виконавчий досвід). Молоді хореографи-початківці орієнтуються у своїх пластичних висловлюваннях на «короткий метр», що дозволяє в обмежений час втілити ту чи іншу концепцію, не зосереджуючись на певному сюжеті чи оповідальній структурі. Хоча останні можна оминати, це не означає, що на практиці замість них з'явиться візуально більш вирашна видовищність.

**Наукова новизна** Вперше проаналізовано сучасні балетмейстерські постановки на сценах Німеччини (Штутгартський балет, Мюнхенський театр на Гертерплац) крізь призму оповідальності.

**Висновки.** У сучасному хореографічному театрі поступово нівелюється поняття оповідальності, особливо у невеликих хореографічних композиціях. Це пов'язано з браком можливості молодих балетмейстерів розповідати історії тими виражальними засобами, якими вони зазвичай користуються або бачать у доробку своїх наставників. Натомість пропонується концептуальність, яка не завжди виглядає переконливою в контексті вихідного літературного твору або початкового задуму балетмейстера. Показовими у цьому сенсі є назви робіт: вони, зазвичай, абстраговані або провокаційні. Аби розібратися в їхньому задумі, не обов'язково розшифровувати когнітивні відповідності явища. Адже вони можуть відбивати зовсім інші понятійні категорії, що відштовхуються від назви, проте кардинально відрізняються від адекватних або звичних сенсів.





---

**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

---

- Герц, І. І. (2018). Музично-хореографічний синтез у балеті Уве Шольца «Велика меса». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 160–164.
- Горбачов, Д. (2007). Від оповідальності до видовищності [Рецензія на книгу *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*, О. Чепалов]. *Кіно-Театр*, 6, 58–59.
- Коростельова, М. Д. (2018). *Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Чепалов, О. (2007а). Біргіт Кульберг – Мате Ек: від оповідальності до руйнації міфів. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 7, 58–64.
- Чепалов, О. (2007б). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* [Монографія]. Харківська державна академія культури.
- Das Stuttgarter Ballett. (2022). *Noverre: Junge Choreographen 2022* [Program booklet]. <https://www.stuttgarter-ballett.de/spielplan/a-z/noverre-junge-choreographen-2022/>
- Gärtnerplatztheater. (2022a). *Der Sturm* [Brochure].
- Gärtnerplatztheater. (2022b). *La Strada* [Brochure].
- Gärtnerplatztheater. (2022c). *Sparks I/Sparks II* [Program booklet].
- Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte. Teil des Livestreams Noverre: Junge Choreographen 2021 [Video]. (2021). Das Stuttgart Ballett. <https://www.stuttgarter-ballett.de/noverre/geschichte/>

---

**REFERENCES**

---

- Chepalov, O. (2007). Birhit Kulberh – Mate Ek: vid opovidalnosti do ruinatsii mifiv [Birgit Kuhlberg – Mate Ek: from narrative to the destruction of myths]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 7, 58–64 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century] [Monograph]. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Gärtnerplatztheater. (2022a). *Der Sturm* [The Storm] [Brochure] [in German].
- Gärtnerplatztheater. (2022b). *La Strada* [La Strada] [Brochure] [in German].
- Gärtnerplatztheater. (2022c). *Sparks I/Sparks II* [Program booklet] [in English].
- Herts, I. I. (2018). Muzychno-khoreohrafichnyi syntez u baleti Uve Sholtsa "Velyka mesa" [Musical-choreographic synthesis in ballet by Uwe Scholz "The Great Mass"]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 160–164 [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2007). Vid opovidalnosti do vydovyshchnosti [From storytelling to spectacle] [Review of the book *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st* [Choreographic Theater of Western Europe of the 20th Century], by O. Chepalov]. *Kino-Teatr*, 6, 58–59 [in Ukrainian].
- Korostelova, M. D. (2018). *Khoreohrafichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi XX – na pochatku XXI stolittia* [Choreographic interpretations of ballets by P. Tchaikovsky at the end of the 20th – beginning of the 21st century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte. Teil des Livestreams Noverre: Junge Choreographen 2021 [Sonia Santiago on the Noverre story. Part of the live stream Noverre: Young Choreographers 2021] [Video]. (2021). The Stuttgart Ballett. <https://www.stuttgarter-ballett.de/noverre/geschichte/> [in German].
- The Stuttgart Ballett. (2022). *Noverre: Junge Choreographen 2022* [Noverre: Young Choreographers 2022] [Program booklet]. <https://www.stuttgarter-ballett.de/spielplan/a-z/noverre-junge-choreographen-2022/> [in German].