

УДК .097:791.31:792.82(477)

Цитування:

Волошина Л. П. Особливості адаптації шекспірівської драматургії на європейській балетній сцені другого – початку третього десятиліття XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 289–295.

*Волошина Лариса Петрівна,[©]
старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0003-1001-5428>
l.volochina25@gmail.com*

Voloshyna L. (2024). Features of the Adaptation of Shakespeare's Dramaturgy on the European Ballet Stage of the Second and Early Third Decades of the XXI Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 289–295 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ ДРУГОГО – ПОЧАТКУ ТРЕТЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ XXI СТОЛІТТЯ

Мета статті – виявити особливості постановок творів В. Шекспіра в лексиці класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс міждисциплінарних методів, зокрема: метод історизму (для розгляду балетизації творів В. Шекспіра в історичній ретроспективі), типологічний метод (для визначення специфіки процесу адаптації драматичних текстів до балетної сцени), метод мистецтвознавчого аналізу та стильового підходу, що посприяв розумінню методів провідних сучасних європейських хореографів до постановок шекспірівської драматургії та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто особливості адаптації драматургії В. Шекспіра до балетної сцени; досліджено проблематику балетизації шекспірівської драматургії провідними європейськими хореографами-постановниками XXI ст. та виявлено їх вплив на класичну техніку; на основі мистецтвознавчого аналізу балетних вистав «Сон літньої ночі» Дж. Ноймаера, «Зимова казка» К. Уїлдона, «Отелло» Ф. Монтеверді та ін. концептуалізовано особливості постановок творів В. Шекспіра в лексиці класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр. **Висновки.** Дослідження дало змогу виявити, що балетні вистави за п'єсами В. Шекспіра в постановках провідних сучасних європейських балетмейстерів являють собою унікальні інтерсеміотичні переклади відомих сценічних сюжетів мовою класичного танцю. Проаналізовані балети репрезентують авторську стилізацію шекспірівських персонажів та стосунків між ними, переосмислення мотивів і сюжетних поворотів, основним принципом створення якої є текстова гібридність. Відповідно до провідних тенденцій розвитку сценічної хореографії XXI ст., постановники активно розширюють балетний словник, переоцінюють пантомімічну кодифікацію та власне основи класичної техніки. Орієнтація на молодіжну аудиторію зумовила збагачення лексики класичного танцю прийомами предметного театру й елементами сучасної хореографії, використання прийомів цитування та омажу, а також посилення візуалізації за допомогою інноваційних цифрових технологій.

Ключові слова: балет, класичний танець, драматургія В. Шекспіра, адаптація, хореограф-постановник, європейська балетна сцена, Дж. Ноймаер, Ф. Монтеверді, К. Уїлдон.

Voloshyna Larysa, Senior Lecturer, Rivne State Humanitarian University

Features of the Adaptation of Shakespeare's Dramaturgy on the European Ballet Stage of the Second and Early Third Decades of the XXI Century

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the productions of W. Shakespeare's works in the vocabulary of classical dance by leading European ballet masters in 2010–2024. **Research methodology.** A complex of interdisciplinary methods was applied, in particular, the method of historicism (to consider the balletisation of W. Shakespeare's works in historical retrospect), the typological method (to determine the specifics of the process of adapting dramatic texts to the ballet stage), the method of art analysis and a stylistic approach, which contributed to the understanding of the methods of leading modern European choreographers for productions of Shakespeare's drama. **Scientific novelty.** The peculiarities of the adaptation of W. Shakespeare's drama to the ballet stage are considered; the problems of the balletisation of Shakespeare's drama by the leading European choreographers-directors of the XXI century were investigated. and revealed their influence on classical technique; based on the art analysis of the ballet

performances "A Midsummer Night's Dream" by J. Neumeier, "The Winter's Tale" by K. Wheeldon, "Othello" by F. Monteverdi, conceptualised features of productions of W. Shakespeare's works in the vocabulary of classical dance by leading European ballet masters 2010–2024. **Conclusions.** The study revealed that ballet performances based on the plays of W. Shakespeare in the productions of leading modern European ballet masters are unique intersemiotic interpretation of well-known stage plots in the language of classical dance. The analysed ballets represent the author's stylisation of Shakespeare's characters and the relationships between them, reinterpretation of motives and plot twists, the main principle of which is textual hybridity. In accordance with the leading trends in the development of stage choreography of the XXI century, directors are actively expanding the ballet vocabulary, re-evaluating pantomimic codification and the very basics of classical technique. The focus on the youth audience led to the enrichment of the vocabulary of classical dance with the techniques of subject theatre and elements of modern choreography, the use of citation and homage techniques, as well as the strengthening of visualisation with the help of innovative digital technologies.

Keywords: ballet, classical dance, W. Shakespeare's play, adaptation, choreographer-director, European ballet stage, J. Neumeier, F. Monteverdi, K. Wheeldon.

Актуальність теми дослідження. Протягом останніх десятиліть інтерес представників балетного театру до творчості В. Шекспіра набуває безпрецедентних розмірів. На сучасній європейській балетній сцені представлено постановки, що вирізняються оригінальністю художніх рішень, несподіваністю хореографічних перепрочитань відомих сюжетів, оновленою класичною технікою. Особливе значення балети за п'єсами В. Шекспіра відіграють у творчості провідних європейських хореографів XXI ст.: Дж. Ноймаєра, К. Уїлдона, Ф. Монтеверді та ін., ставши знаковими постановками і яскравими подіями в історії класичного танцю, а їх теоретизація відповідно є актуальним напрямом сучасних хореографічних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематику розповіді історії засобами танцю, особливості перекладу в рухи певних сюжетних колізій, посилення драматичної ясності в балетних виставах та вплив перекладу драматичного твору на техніку класичного балету неодноразово розглядали українські та закордонні науковці. Неабияку увагу при цьому приділяли аналізу балетів за мотивами творів В. Шекспіра. Серед закордонних дослідників до означеної проблематики зверталися М. Мантеллано [8], А. Кетера-Влодарчик та ін. [1], А. Шев'є-Боссо [2], Е. Хіскок [5.] та ін. Водночас особливості адаптації драматургії В. Шекспіра представниками сучасної європейської балетної сцени, специфіка створення нових шекспірівських хореографічних ідіом та інші аспекти наразі не отримали відповідного наукового осмислення українськими мистецтвознавцями.

Мета статті – виявити особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр.

Виклад основного матеріалу. Сценічна адаптація – складний процес, що стає ще більш

складним, коли драматичний текст перетворюється на танцювальний твір, заснований на рухах, а не на словах. У контексті специфіки класичного танцю адаптація проявляється як «продукт і процес створення та сприйняття» (за Хатчеон) [6, 14], складна спроба перетворення наявного твору в нову форму, що виходить за межі жанрів, лексики та засобів масової інформації. Центральними питаннями такої адаптації є: складний взаємозв'язок між словами й рухами; трагічне і комічне в тілесному русі, танцювальна композиція як стратегія інтерпретації, емпіричний та репрезентативний простір, танець й акторське мистецтво як методи персоналізації та ін.

У жодному іншому мистецтві процес оповіді не поєднує тіло й душу так інтенсивно, формуючи наратив з такою емоційною та фізичною енергією, як у балеті. І тому, коли шекспірівські драми розгортаються на балетній сцені, динаміка стосунків, що лежить в основі творчості драматурга, протікає через тіла танцюристів, посилює усвідомлення напруги, яка їх визначає [7]. Головним елементом цього досягнення є безпосередність тілесної мови балету (на відміну від вербальної мови, яка розгортається лінійно, за логічним порядком синтаксису), «висловленого» тілами, відточеними до неперевершеного рівня виразності. Також інтенсивності балетного наративу сприяє здатність хореографії артикулювати шари дискурсу одночасно через складні хореографічні моменти. Хореографії танцюристів накладаються та взаємодіють, не скасовують одна одну, як це сталося б на сцені драматичного театру, а радше доповнюють, гармонізують або контрастують, артикулюючи взаємопов'язану динаміку. Балет-розповідь проходить крізь візуальні, слухові та кінетичні відчуття, минає когнітивно-аналітичні шляхи вербального розуміння, викликаючи в глядача емоційну участь, сенс та розуміння як кінетично, так й емпатично.

Феномен шекспірівських балетів, тобто адаптації творів В. Шекспіра для балетної сцени, сягає принаймні початку 1780-х рр., коли балет мав величезну популярність як розвага еліти та середнього класу в столицях Європи. Першими відомими прикладами є балети: «Макбет» (хореограф-постановник Ч. Ле Пік, музика М. Локк, Лондон, 1785), «Ромео і Джульєтта» (хореограф-постановник Е. Луцці, музика Л. Марескалькі, Венеція, 1785), «Гамлет» (хореограф-постановник і композитора Ф. Клеріко, Венеція, 1788), «Гамлет» (хореограф-постановник Л. Генрі, композитор невідомий, Париж, 1816), «Ромео і Джульєтта» (хореограф-постановник В. Галеотті, музика К. Шалл, Копенгаген, 1811), «Отелло» (хореограф-постановник С. Вігано, на музику Дж. Россіні, П. Брамбілла та М. Карафа, Мілан, 1818), «Буря» (хореограф-постановник Ж. Кораллі, композитор Ж.-М. Шнайцгоффер, Париж, 1834) та ін. З того часу творчість В. Шекспіра ніколи не переставала надавати теми, елементи сюжету та риси характеру світові балету, безпосередньо в адаптації та опосередковано через вплив на хореографів, лібретистів й авторів, пов'язаних із балетною сценою.

Специфіка адаптації драматургії В. Шекспіра для балетного театру XXI ст. – складна та багатоаспектна проблематика, що передусім актуалізує питання шляхів перекладу унікальної шекспірівської мови мовою класичного танцю. Простежуючи лінії розлому між драматичними й танцювальними інтерпретаціями В. Шекспіра, провідні науковці «досліджують процес, засобами якого ранній сучасний текст стає рухом, і ставлять питання, що відрізняє лінгвістичний контекст п'єси від кінетичної концепції танцю» [10, 255]. Р. Уортон стверджує, що переклад п'єс В. Шекспіра на танець створює унікальний простір для руйнування жорстко обмежених конвенцій класичного балету для репрезентації гендеру, при цьому зберігаючи словник і структуру адаптації, перекладу та руйнування, але з дещо іншою метою. На думку Р. Уортона, «адаптувати Шекспіра для балетних сцен – протистояння між обмеженим словниковим запасом танцювальної форми та отриманим культурним текстом, який багато в чому деконструє основні ідентичності, цей словниковий запас розвинувся, щоб утверджувати та підтримувати» [14, 9]. Е. Роджерс наголошує на тому, що перспективним є дослідження танцювальних втілень творів В. Шекспіра крізь призму «генеалогії перформансу» – структур, що

функціонують як сховище для культурних спогадів, які існують і передаються у формах, відмінних від лінгвістичних. Посилаючись на Дж. Роуч, дослідниця стверджує, що генеалогії перформансу спираються на ідею виразних рухів як «мнемотичних резервів, включно з шаблонними рухами, які зроблені і запам'ятовані тілами» [12, 26], посилаючись на балет як на парадигматичний приклад зрозумілої кінестетичної історії. Отже, авторка позиціює танець як важливу частину генеалогії шекспірівського перформансу, як «живий, дихаючий приклад певного виду творчого і спільного процесу, який, великою мірою, не зберігся в сучасній театральній практиці» [13].

На думку М. Мантеллано, один із найскладніших аспектів «перекодування» та «трансмедіації» з письмової п'єси на хореографічні рухи та жести – це вміння залишатися «вірним» тексту, а отже, світу В. Шекспіра [9, 52]. Процес адаптації неминуче зменшує або розмиває деякі риси, які автор висунув на перший план у своїх творах. По-перше, це відбувається тому, що балет потребує стислості та подання «зрозумілих» сцен, які легко інтерпретувати без допомоги розмовного голосу. По-друге, тому що, адаптуючи текст для танцювальної вистави, хореографи можуть забажати розглянути соціокультурний сценарій, за яким відбуватиметься постановка, щоб говорити про глядачів, які відвідуватимуть балет. Зазвичай, переглядаючи текст для танцю, хореографи керуються очікуваннями та бажаннями публіки, такими як терміновість вирішення конкретних проблем або культурних прикладів сьогодення [9, 53].

У XXI ст. існують радикальні та суперечливі підходи до балетизації шекспірівської драматургії. Так, наприклад, у 2000 р. С. Міллз поставив «Гамлета» для «Балету Остіна» на музику Ф. Гласса, підійшовши до п'єси з кінця, коли Гамлет помирає від поранення отруєним лезом. С. Міллс також використав техніку спогадів. Він згадав, що залишив поза увагою «Розенкранца, Гільденстерна та могильника» [4, 2]. У 2001 р. М. Бігонцетті здійснив постановку балету «Сон літньої ночі», зосередившись на «льодовикових стосунках» у п'єсі. У 2004 р., через рік після війни в Іраку, Д. Гордон поставив хореографію Генріха V з постмодерністським підходом у годинному балеті, щоб представити (не)моральність війни з сімома танцюристами та диктором. У 2007 р. С. Вальц репрезентує балет «Ромео і Джульєтта», розташувачи п'єсу в іншому всесвіті, опустивши Бенволіо, Паріса,

Меркуціо, Тібальта, залишивши Ромео, Джульєтту та монаха в супроводі хору. У 2008 р. Д. Уолша балетизував «Тіта Андроніка» як «оновлену історію про ненависть і помсту, що відбуваються в кімнаті перевірки служби безпеки аеропорту» [3, 73].

Дж. Ноймаєр, який має свої версії «Ромео і Джульєтти» та «Гамлета», вперше здійснив постановку балету «Сон літньої ночі» в 1977 р. для Гамбурзького балету. Той самий балет був поставлений для Баварського державного балету в 1993 р. та відновлений для тієї ж компанії в Мюнхені в 2013 р. Дж. Ноймаєр використав музику Ф. Мендельсона та Д. Лігеті для фей у лісі, щоб представити казковий світ. Для акомпанементу Mechanicals Дж. Ноймаєр обрав музику з органом (drehorgel), використовуючи вибрані твори Дж. Верді. Через його хореографію персонажі були дуже вдало представлені балетною мовою [3, 73].

Відомий шведський танцюрист і хореограф О. Екман поставив «Сон літньої ночі» для Королівської шведської опери в Стокгольмі в 2015 р. Вистава О. Екмана «перевертає» комедію В. Шекспіра, виводячи на сцену традиційне шведське літо, фестиваль із хороводами навколо травневого дерева, змішуючи балет із співами, народними обрядами та новими технологічними пристроями [9, 53].

Однією з найуспішніших балетних вистав за мотивами драматургії В. Шекспіра є «Отелло» на музику А. Дворжака в постановці видатного сучасного італійського хореографа, очільника Balletto di Roma Ф. Монтеверді. Визнаний майстер постромантичної танцювальної драми Ф. Монтеверді звертається до шекспірівського тексту відповідно до власної поетики, працюючи насамперед над психологічними вузлами, що й визначають динаміку стосунків між персонажами. Фактично пристрасть є характерною рисою всіх персонажів: Отелло грає роль лідера над «своїми» солдатами, Кассіо та Яго роблять все, щоб перевершити себе в його очах, навіть постать Дездемони відрізняється від шекспірівського оригіналу – це вже не янгол, а вольова жінка, яка надзвичайно спокушає свого партнера, незважаючи на те, що в кінці на неї чекає смерть.

Хореограф-постановник досліджує психологічний меандр двозначності, який характеризує динаміку між Отелло, Дездемоною та Кассіо. Вершини цього ніколи не рівностороннього трикутника постійно зміщуються під впливом ігор Яго, підживленими зловісними масками

невимовних почуттів, з якими неусвідомлено конфліктує розум.

Сценографія та декорації також вирізняються оригінальністю. Відповідно до особливостей авторської інтерпретації Ф. Монтеверді, дія балету відбувається в сучасному морському порту, що є омажем яскравим фассбіндерівським кадрам Керелле де Брест, вільної зони, де серед постійних мандрівників іноземець Отелло здається менш «іншим». Насправді Отелло – аутсайдер, іноземець, який не знає правил гри. Подібно до нього, док є вільною зоною, у якій людина чекає від'їзду або прибуття в безперервній метушні, де всі людські бажання стають прийнятними в силу підвишеного стану, у якому вони збуджені. Сильна присутність моря, що не віднесене (як у шекспірівській драмі) до звичайної екзотичної обстановки Венеції чи Кіпру, натякає на таємницю, де безперервна пристрасть поступається місцем неприборканим і забороненим сферам насолоди, ревнощів і вбивства. Будучи передчасною романтичною драмою, «Отелло» добре підходить для цього провокаційного прочитання Ф. Монтеверді, у якому певні емфатичні уривки партитури А. Дворжака вносять тонкий іронічний контрапункт у дії героїв [11].

Щодо проблематики балетної мови сучасних хореографів-постановників варто зазначити, що класичний балет, по суті, є кодифікованою танцювальною технікою, що вимагає формальної досконалості і складається з кодифікованих кроків, що класифікують у групи. Ці кроки та їх комбінації можна метафорично розуміти як балетний словник, який лише в поєднанні з іншими елементами сценічного мистецтва: акторською грою, пантомімою та рядом хореографічних прийомів – можна розглядати як лексику класичного танцю. Протягом ХХ – початку ХХІ ст. діяльність класичних і неокласичних хореографів сприяла суттєвому розширенню балетного словника завдяки абстрактним танцювальним комбінаціям, що наразі активно використовують у наративній хореографії.

Як стверджують дослідники, класичний балет з його наполяганням на великих ансамблях змагається за увагу глядачів із сучасним балетом і сучасним танцем, але ці останні види мистецтва вважають набагато більш орієнтованими на знавців й абстрактними. Тому репертуар творів, пов'язаних із В. Шекспіром, здається значною мірою «обмежений смаками глядачів танцювального театру, які залишаються

консервативними у своєму виборі» [1, 95]. Драматизація В. Шекспіра в балеті зазвичай залежить від попереднього знання шекспірівських п'єс аудиторією для забезпечення наративної зв'язаності. Тобто текстова інтерпретація є результатом постановчої протидії між успадкованим кінестетичним словником сурогату (за Р. Уортоном, у розумінні процесу, засобами якого культура відтворюється і відтворює себе) [14, 11] і культурним значенням, пов'язаним з його авторитетним літературним першоджерелом.

На думку одного з провідних сучасних європейських хореографів-постановників К. Уїлдона, причина виключної близькості п'єс В. Шекспіра до танцю полягає в тому, що випробування і боротьба героїв органічно поєднуються з одвічними історіями кохання і втрати, про які зазвичай ідеться в більшості балетних вистав. Так, наприклад, звернення К. Уїлдона до постановки «Зимової казки» в 2014 р. було зумовлене, зокрема, і тим, що ця п'єса сповнена високих драматичних моментів, що «великою мірою піддаються тілесності і хореографії» [2]. Дуальність, що від самого початку привернула хореографа в п'єсі, закладена в основі класики балетного репертуару, зокрема, присутні в «Баядерці», «Жизелі» та ін., де веселі, святкові сільські сцени з характерними танцями протиставлені дуже драматичним моментам. У «Зимовій казці» К. Уїлдона «веселе, кипляче свято пастухів нагадує такі сцени, як *pas des vendangeurs* у «Жизелі», тоді як «п'їтма Сицилії» та її теми, такі як провокація, зрада, ревності, насилля і смерть, є дзеркалом драматургії класичних романтичних балетів.

Характерною ознакою «Зимової казки» в постановці К. Уїлдона є унікальні авторські рухові лексеми, що наповнюють пластичні рішення балету. Відмовившись від традиційних жестів балетної пантоміми, К. Уїлдон будує хореографічну лексику на скульптурності поз і рухів танцюристів, відводячи саме їм роль репрезентантів основних сенсових і символічних акцентів вистави. Показовим прикладом є пластичний символ клятви Герміони та Леонта у вічному коханні, що, відповідно, до авторського задуму хореографа-постановника, виконується з використанням прийому дзеркального відображення і стає лейтмотивом вистави. Витягнувши одну руку, танцюристи, зігнувши другу руку під прямим кутом, торкаються кистю із зібраними пальцями до ліктя іншої руки, а після зміни місця проводять зігнутою рукою перед

обличчям (традиційним пластичним знаком клятви, що входить до лексики балетної пантоміми є рука, витягнута вперед на рівні очей із зімкнутими піднятими вгору вказівним і середнім пальцями). Постановник звертається до цього пластичного символу в пролозі, у найбільш драматичному моменті першого акту та під час фінального дуету Герміони й Леонта в третьому акті з метою уособлення їх стосунків. Іншим доповненням до пантомімічного словника К. Уїлдона є те, коли Герміона починає своє соло в сцені випробування, поклавши одну руку на своє сонячне сплетіння, а другу – на нижню частину живота, потім відводить ці руки в *port de bras à la seconde* зі скороченнями та а *port de bras en dedans*: тут вона вказує на своє розбите серце та на зникле намисто (яке було передане Пердіті та згодом ідентифікує її як втрачену принцесу), а також на її тепер порожню утробу, оскільки вона щойно народила поза сценою. Виконуючи *port de bras*, вона ходить по прямій лінії на пуантах, ніби по канату, і робить серію обертань, ніби щоб зібратися із силою та спрямувати енергію до свого центру для наступного випробування [2].

Новаторством у балетному театрі став показ К. Уїлдоном вагітного тіла Герміони. Дослідники акцентують на тому, що з моменту появи романтичного балету класичний тип статури для жінок вимагає худорлявості та довгих кінцівок, щоб створити знамениті балетні лінії, які розтягуються та створюють враження невагомості, витонченості та гнучкого танцюючого тіла, що літає сценою. Тіло вагітної на сцені немислиме з міркувань безпеки, а також тому, що виступаючий живіт вагітної повністю порушить лінію, особливо в арабесці, і перемістить центр ваги танцівниці на пуантах. Персонаж Герміони незвичайний через її вагітність; і той факт, що вона народжує під час балету, а також через те, що в репертуарі дуже мало матерів – якщо взагалі є – у головних жіночих ролях. Традиційно у великих жіночих ролях (включаючи найпопулярніші шекспірівські ролі) жінки або дівчата (Жизель, Нікія, Джульєтта), феї та інші ефірні чарівні істоти (Сильфіда, Жизель, коли вона стає вілісою, Титанія, Одетта-лебідь) – ці дві категорії не виключають одна одну. Ролі матері, наприклад Жизелі чи Зігфріда, здебільшого пантомімічні й не вимагають особливого танцю. Наприклад, у більшості версій «Ромео і Джульєтти» леді Капулетті танцює лише в сцені «Танець лицарів»; її танець досить офіційний, без жодної атлетичності та пристрасті її доньки; і вона не

на пуантах. Образ Герміони не звичайний ще й тому, що потребує особливої глибини у своєму балетному перекладі, оскільки вона трагічна героїня і водночас доросла жінка, яка є втіленням образу плідної жіночності, а не юної інженю чи феї. У балетній пантомімі немає жестів, що вказують на вагітність: балет все ще діє згідно з моральними кодексами XVIII–XIX ст., де явна жіноча сексуальність ніколи б не була показана на сцені. Створення жестів для позначення вагітності та положів було одним із змін, які К. Уїлдону довелося зробити в традиційній балетній пантомімі. Наприклад, на початку першої дії Герміона, Поліксен, Леонт і Мамілій танцюють грайливе *pas de quatre*, а після діагоналі з двох підйомів, де Поліксен і Леонт несуть її горизонтально в арабесці, приземляючись у *fouetté quatrième*, Герміона повертається до Леонта, кладе одну руку йому на плече, а другу – на свій живіт, щоб оголосити, що вона вагітна. У наступному акті жінка бере за руки свого чоловіка і Поліксен кладе їх їй на живіт, сигналізуючи, що дитина б'ється. Ці знайомі жести, що вказують на вагітність, створюють тіло Герміони як жіноче тіло, яке передає образи крихкості (а пізніше сили та рішучості) для глядача. Хореограф-постановник робить акцент на особливо драматичному й тривожному ефекті, коли Герміону звинувачують у виношуванні дитини іншого чоловіка, оскільки це створює проблему фізичного насильства над вагітним тілом, що дуже тривожить глядачів [2].

Ще однією характерною рисою сучасних адаптацій шекспірівських п'єс європейськими хореографами-постановниками є прийоми цитування та омажу. Так, наприклад, хореографічний дискурс у сцені суду в «Зимовій казці» К. Уїлдона мобілізує традиційну балетну лексику, нові хореографічні ідіоми, прямі посилання на текст В. Шекспіра та міжбалетні посилання: наприклад, використання костюма, а також численні скорочення, які виконує Герміона, можна прочитати як посилання на Техніку Грем (Техніка Грема базується на дихотомії скорочення / відпускання), особливо тому, що Марта Грем була однією з перших, хто використав тканину як драматичний засіб, передаючи мучені почуття під час натягування знаменитої сукні-труби з її твору «Плач» (1930). Більше того, у цій сцені Герміона танцює зі свого сонячного сплетіння та живота, що відображає її розбите серце та її порожнє лоно, ніби вона вже сумувала за втраченою Пердітою та своїм сином, який незабаром помре: проекція із цих частин – її тіло є ще

одним відсиленням до сучасного танцю, оскільки його також використовувала А. Дункан, а ще більше М. Грем, чия техніка зазвичай вкорінювала рух у чакрах.

Проаналізовані в дослідженні балети засвідчують, що звернення сучасних хореографів-постановників до шекспірівської драматургії дозволяє використати передбачуване знайомство глядача із сюжетом, щоб ввести раніше недоступний рівень наративної складності, експериментуючи з балетною лексикою.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто особливості адаптації драматургії В. Шекспіра до балетної сцени; досліджено проблематику балетизації шекспірівської драматургії провідними європейськими хореографами-постановниками XXI ст. та виявлено їх вплив на класичну техніку; на основі мистецтвознавчого аналізу балетних вистав «Сон літньої ночі» Дж. Ноймаєра, «Зимова казка» К. Уїлдона, «Отелло» Ф. Монтеверді та ін. концептуалізовано особливості постановок творів В. Шекспіра в лексичі класичного танцю провідних європейських балетмейстерів 2010–2024 рр.

Висновки. Дослідження дало змогу виявити, що балетні вистави за п'єсами В. Шекспіра в постановках провідних сучасних європейських балетмейстерів являють собою унікальні інтерсеміотичні переклади відомих сценічних сюжетів мовою класичного танцю. Проаналізовані балети репрезентують авторську стилізацію шекспірівських персонажів та стосунків між ними, переосмислення мотивів і сюжетних поворотів, основним принципом створення якої є текстова гібридність. Відповідно до провідних тенденцій розвитку сценічної хореографії XXI ст., постановники активно розширюють балетний словник, переоцінюють пантомімічну кодифікацію та власне основи класичної техніки. Орієнтація на молодіжну аудиторію зумовила збагачення лексики класичного танцю прийомами предметного театру й елементами сучасної хореографії, використання прийомів цитування та омажу, а також посилення візуалізації за допомогою інноваційних цифрових технологій.

Література

1. Cetera-Włodarczyk A., Havlíčková Kysová Š., Kowalcze-Pawlik A., Misterova I., Reuss G. *Monsters and Marvels: Shakespeare Across Opera, Ballet, Dance, Puppetry, and Music in Central and Eastern Europe and Beyond. Multicultural*

Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. 2023. Vol. 28. P. 89–108.

2. Chevrier-Bosseau A. Dancing Shakespeare – non-traditional dancing bodies and broadening the classical ballet vocabulary. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 2022. Vol. 40. URL: <http://journals.openedition.org/shakespeare/7159> (дата звернення: 12.09.2024).

3. Çikigil N. Shakespeare Ballets. *Shakespeare Ballets*. Bozer, A. Deniz, ed. Shakespeare 450. Ankara : Büro, 2014. P. 69–75.

4. Collins P. Hamlet: Turning the Play into a Ballet. *Ballet. October*. 2001. P. 1–6.

5. Hiscock A. Moving Shakespeare: La danse narrative and adapting to the Bard. *Cahiers Elisabethains*. 2020. Vol. 102(1). P. 18–37.

6. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Abingdon and New York: Routledge, 2006. 304 p.

7. Isenberg N. Tangled Relations: Shakespeare and Ballet. *The Oxford Handbook of Shakespeare and Music*. Edited by Christopher R. Wilson and Mervyn Cooke. New York, OUP 2022. P. 189–222.

8. Mantellato M. (Re)Playing Shakespeare through modern dance: Youri Vámos's Romeo and Juliet. *Cahiers Elisabethains*. 2020. Vol. 102(1). P. 54–68.

9. Mantellato M. Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*. 2023. Vol. 21. P. 51–69.

10. McCulloch L. Here's That Shall Make You Dance': Movement and Meaning in Bern: Ballet's Julia und Romeo. *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and His Contemporaries in Adaptation and Performance* / ed. by Sarah Annes Brown, Robert I. Lublin, and Lynsey McCulloch. New York : Palgrave MacMillan, 2013. P. 255–268.

11. Othello. Balletto di Roma. 2024. URL: <https://www.ballettodioroma.com/en/company-productions/othello/> (дата звернення: 05.09.2024).

12. Roach J. Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press, 1996. 328 p.

13. Rodgers A. Creation Myths: Inspiration, Collaboration, and the Genesis of Romeo and Juliet. *Borrowers and Lenders*. 2017. Vol. 10. № 2 URL: <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2417/2502> (дата звернення: 23.09.2024).

14. Wharton R. There are no Mothers-in-Law in Ballet: "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. № 3. P. 7–22.

References

1. Cetera-Włodarczyk, A., Havlíčková Kysová, Š., Kowalcz-Pawlik, A., Misterova, I., & Reuss, G. (2023). Monsters and Marvels: Shakespeare across Opera, Ballet, Dance, Puppetry, and Music in Central and Eastern Europe – and Beyond. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 28, 89–108 [in English].

2. Chevrier-Bosseau, A. (2022). Dancing Shakespeare – Non-Traditional Dancing Bodies and Broadening the Classical Ballet Vocabulary. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 40. Retrieved from: <http://journals.openedition.org/shakespeare/7159> [in English].

3. Çikigil, N. (2014). Shakespeare Ballets, 69–75 [in English].

4. Collins, P. (2001). Hamlet: Turning the Play into a Ballet. *Ballet*, 1–6 [in English].

5. Hiscock, A. (2020). Moving Shakespeare: La danse narrative and adapting to the Bard. *Cahiers Elisabethains*, 102(1), 18–37 [in English].

6. Hutcheon, L. (2006). A Theory of Adaptation. Abingdon and New York [in English].

7. Isenberg, N. (2022). Tangled Relations: Shakespeare and Ballet. *The Oxford Handbook of Shakespeare and Music*. New York, 189–222 [in English].

8. Mantellato, M. (2020). (Re)Playing Shakespeare through Modern Dance: Youri Vámos's Romeo and Juliet. *Cahiers Elisabethains*, 102(1), 54–68 [in English].

9. Mantellato, M. (2023). Reversing Midsummer: Alexander Ekman's Dance-Theatre Adaptation of Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. *Le Simplegadi*, 21, 51–69 [in English].

10. McCulloch, L. (2013). Here's That Shall Make You Dance': Movement and Meaning in Bern: Ballet's Julia und Romeo. In *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and His Contemporaries in Adaptation and Performance*. Edited by Sarah Annes Brown, Robert I. Lublin, and Lynsey McCulloch. New York, 255–268 [in English].

11. Othello. Balletto di Roma. (2024). Retrieved from: <https://www.ballettodioroma.com/en/company-productions/othello/> [in English].

12. Roach, J. (1996). Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. New York [in English].

13. Rodgers, A. (2017). Creation Myths: Inspiration, Collaboration, and the Genesis of Romeo and Juliet. *Borrowers and Lenders*, 10 (2). Retrieved from: <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2417/2502> [in English].

14. Wharton, R. (2005). There are no Mothers-in-Law in Ballet: "Doing" Shakespeare in Dance. *Shakespeare Bulletin*, 23 (3), 7–22 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.10.2024
Отримано після доопрацювання 05.11.2024
Прийнято до друку 12.11.2024