

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОНДРАТЮК ДМИТРО ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 792.8:008(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СУЧАСНІ БАЛЕТИ НА МУЗИКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ЯК ТЕКСТИ КУЛЬТУРИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ»)**

034 Культурологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Д. О. Кондратюк

Науковий керівник: Бігус Ольга Олегівна, кандидат мистецтвознавства,
професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Кондратюк Д. О. Сучасні балети на музику українських композиторів як тексти культури (на прикладі творчості «Київ Модерн-балету»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – Культурологія. – Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025.

У дисертації проведено комплексний аналіз сучасних балетів як текстів культури на прикладі вистав на музику українських композиторів у Комунальному закладі «Театрально-видовищний заклад культури «Академічний театр «Київ Модерн-балет».

Танцювальні твори як мистецькі явища є своєрідними «текстами культури», аналіз яких уможливує «зчитування» історичної, соціокультурної, художньої та іншої інформації та виявлення їх значення у культурному континуумі.

Мета дослідження – виявити особливості сучасних балетів на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстів культури.

Об'єкт дослідження – балетні твори як тексти культури.

Предмет дослідження – сучасні балети на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» в оптиці концепту «текст культури».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дисертації *вперше* проведено комплексне дослідження з виявлення особливостей сучасних балетів на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстів культури; проаналізовано балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» крізь призму концепту «текст культури» (М. Скорика «Перехрестя», О. Родіна «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій»); охарактеризовано інтерпретації музики українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» після 24 лютого 2022 року як тексти культури

(В. Сильвестрова, Г.-Ф. Генделя «ДискриміНАЦІЯ», І. Гаркуші «Аліса в Задзеркаллі»); введено до наукового обігу нові матеріали, що уточнюють та доповнюють панораму творчості «Київ Модерн-балету» як українського культурного феномена; *уточнено* поняття «текст культури» крізь призму балетного мистецтва; *набули подальшого розвитку* дослідження інтерпретаційного потенціалу балетної вистави як тексту культури та підходи до наукового осмислення балетних інтерпретацій музики українських композиторів на вітчизняній балетній сцені.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. додатку.

У *першому розділі* «Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження вистав на музику сучасних українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» як текстів культури» проаналізовано літературу з теми та джерельну базу дослідження; визначено методологічні засади дослідження балетних творів як текстів культури.

Зазначено, що науковий дискурс творчості «Київ Модерн-балету» в останні роки значно поживавився, але порівняно з публіцистичним, знаходиться на етапі формування. Публіцистичні матеріали, оприлюднені у спеціалізованих культурно-мистецьких та суспільно-політичних масмедіа, що висвітлюють вистави «Київ Модерн-балету», доволі часто вдаються до транслявання інформації пресрелізів та офіційного сайту колективу, що хоча номінально й збільшує дискурсивний масив, але не збагачує його семантичний спектр, не розширює інтерпретаційну палітру. Такі публікації, попри їх формальну приналежність до метатекстуального дискурсу, фактично не виконують функцію метатексту з тлумачення балету як тексту культури, розширення та поглиблення його змістів та сенсів, перетворюються на тиражування метатекстів створювачів вистави та думок інших реципієнтів, що вже були оприлюднені іншими медіаресурсами.

Доведено, що вагоме значення для практики та теорії хореографії як феномена культури має осмислення сучасних балетів крізь призму семіотики,

зокрема, концепту «текст культури» як будь-якого об'єкту, що є одним зі шляхів усвідомлення історичного минулого, розгляду сьогодення та прогнозування майбутнього розвитку культури. Інтерпретування «тексту» не передбачає лише виявлення смислів, закладених автором, а дозволяє продукувати нові сенси, адже балетний твір є відкритою системою, що взаємодіє з контекстом та іншими текстами культури минулого та сучасності.

У *другому розділі* «Балети як тексти культури: міждисциплінарні студії» охарактеризовано феномен тексту художнього твору крізь призму філософських, культурологічних, мистецтвознавчих концепцій; розкрито специфіку інтерпретації балетних творів в оптиці герменевтичного аналізу.

Виходячи зі структури семіотики як науки та розглядаючи її складники (синтаксис, семантика, прагматика) у контексті хореографічного мистецтва, виявлено триєдність процесів семіотичного аналізу: під час перегляду твору варто звернути увагу на способи поєднання лексичних одиниць (знаків) та створення знакових систем; ураховувати, виявляти, створювати у процесі «прочитання» хореографічної постановки значення знаків та знакових систем; розуміти контекст, наміри створювачів, способи донесення змісту та інше, що впливає на загальне тлумачення твору реципієнтом. Водночас інтерпретація художнього твору не ґрунтується на виявленні першоджерел задуму чи початкової концепції автора (авторів), адже сутність мистецького твору виходить далеко за межі тих ідей, які вкладає у нього створювач.

Зауважено, що сучасні балети є не лише текстами культури, спрямованими на сучасника, а й потенційно можуть розглядатися як документ доби для наступних поколінь. Одночасно такі вистави містять нескінченну кількість елементів культури попередніх епох, що демонструє цілісність історико-культурного процесу, неперервність художнього континууму.

Наголошено, що інтерпретування (герменевтичний аналіз) хореографічного тексту, осягнення його змісту та спрямованості, передбачає усвідомлення внутрішньої (елементи композиційно-архітектонічної побудови аж до найдрібніших лексичних утворень) та зовнішньої (епізоди, сцени, акти)

структури хореографічного твору як тексту; жанрової специфіки, зокрема, й визначеної створювачами (при всій сучасній відносності жанрового розподілу); авторської стилістики, біографічних алюзій, приналежності митців до певної школи, напряму, стилю та ін. Оптика інтерпретування може мати широкий діапазон – філософська, історична, соціологічна, релігійна, психоаналітична, художня, семіотична та ін., що дозволяє виявити та усвідомити значущість, змісти та сенси хореографічного твору. Таке інтерпретування не виключає продукування нових сенсів, що вже буде, у свою чергу, культурницькою діяльністю реципієнта, породженням нового тексту культури чи метатексту.

У *третьому розділі* «Вистави на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету»: текстуальна оптика» проаналізовано балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» крізь призму концепту «текст культури» («Перехрестя», «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій»); з'ясовано специфіку вистав на музику українських композиторів, створених у «Київ Модерн-балеті» після 24 лютого 2022 року, як текстів культури.

Акцентовано увагу, що постановка балетів на музику композиторів, що ідентифікують себе українцями, дозволяє говорити про додатковий контекст – створення вітчизняного мистецького продукту як національного здобутку, що посилює національно-патріотичні настрої у суспільстві; культивування цінності вітчизняного мистецтва, його специфіки та, одночасно, інтегрованість у провідні тенденції європейської та світової художньої культури.

Проаналізовано крізь призму концепту «текст культури» сім вистав на музику українських композиторів: «Перехрестя» (2012) М. Скорика – Р. Поклітару, «Пори року» (2013) та «Видіння Рози» (2014) О. Родіна – О. Буська, «Вгору по річці» (2017) та «Вій» (2019) О. Родіна – Р. Поклітару, «ДискриміНАЦІЯ» (2023) В. Сильвестрова (та німецького композитора Г.-Ф. Генделя) – Р. Поклітару, «Аліса в Задзеркаллі» (2024) І. Гаркуші – К. Курман.

Доведено, що ці балети є багатошаровими текстами культури, що можна інтерпретувати на рівні контексту власне балету (техніко-технологічні та

художньо-образні рішення), контексту автора (вкладені автором додаткові сенси, алюзії, ремінісценції, метафори та ін.) й контексту інтерпретатора (рівень хореографічної обізнаності та художньо-образного мислення; сучасні культурно-історичні події; біографічні віхи; рівень фаховості у тій чи іншій сфері діяльності та ін.). У допрем'єрних метатекстах створювачів, власне вистав як текстів культури, а також постпрем'єрного метадискурсу (метатексти рецензентів, мистецтвознавців та ін.) вміщено нескінченний потенціал для тлумачення та «нарощування» сенсів.

Наголошено, що балети на музику українських композиторів «ДискриміНАЦІЯ» та «Аліса в Задзеркаллі», створені під час гарячої фази російсько-української війни, не містять прямого відгуку на трагічні події в Україні, але стверджують цінність вітчизняного мистецтва, його значний мистецький та культуротворчий потенціал, орієнтованість та загальнолюдські цінності, інтегрованість у європейський та світовий культурно-мистецький простір. Вистави є художніми текстами, що відбивають сьгоднішні культурні патерни, покликані ствердити думку про перспективність щасливого майбутнього нашої країни, містять значний інтерпретаційний потенціал як тексти культури.

У висновках викладено основні результати дисертації.

Дослідження не є вичерпним в аспекті концептуалізації розгляду балетів як текстів культури, зокрема, вистав «Київ Модерн-балету» на музику українських композиторів, накреслює перспективні вектор подальших культурологічних та мистецтвознавчих студій.

Ключові слова: сучасні балети, текст культури, українські композитори, Київ Модерн-балет, культура, український балетний театр, мистецтво балетмейстера, сценічна інтерпретація, танцюристи, балет, хореографія, танець.

SUMMARY

Kondratiuk D. O. Contemporary Ballets set to the Music of Ukrainian Composers as Cultural Texts (on the Example of the Works of ‘Kyiv Modern Ballet’). – Qualification Research Paper, Manuscript Version.

Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in the Specialty 034 – Cultural Studies. – Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2025.

The dissertation provides a comprehensive analysis of contemporary ballets as cultural texts, using the example of performances set to the music by Ukrainian composers at the Communal Institution ‘Theatrical and Performance Cultural Institution “Academic Theatre Kyiv Modern Ballet”’.

Dance works as an artistic phenomenon are a kind of “cultural texts,” the analysis of which makes it possible to interpret historical, sociocultural, artistic, and other information and reveal their significance in the cultural continuum.

This study aims to identify the features of contemporary ballets set to the music by Ukrainian composers in the ‘Kyiv Modern Ballet’ as cultural texts.

Object of the study: ballet works as cultural texts.

Subject of the study: contemporary ballets set to the music of Ukrainian composers in the ‘Kyiv Modern Ballet’ through the lens of the ‘cultural text’ concept.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the dissertation is the first comprehensive study to identify the characteristics of contemporary ballets set to the music by Ukrainian composers in the ‘Kyiv Modern Ballet’ as cultural texts; ballets set to the music by Ukrainian composers in the repertoire of the ‘Kyiv Modern Ballet’ are analyzed through the prism of the concept of “cultural texts” (M. Skoryk – *Crossroads*, O. Rodin – *The Seasons*, *Vision of Rosa*, *Up the River*, *Viy*); the interpretations of music by Ukrainian composers in the ‘Kyiv Modern Ballet’ after 24 February 2022 are characterised as cultural texts (V. Sylvestrov, G.-F. Handel – *DiscrimiNATION*, I. Harkusha – *Alice Through the Looking Glass*); new materials are introduced into scientific circulation, clarifying and supplementing the panorama of the Kyiv Modern Ballet's work as a Ukrainian cultural phenomenon; the concept of

“cultural text” *was clarified* through the prism of ballet art; research into the interpretative potential of ballet performances as cultural texts and approaches to the scientific understanding of ballet interpretations of music by Ukrainian composers on the domestic ballet stage *were further developed*.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, the conclusions, a list of references, and an appendix.

The first chapter, “Theoretical and Methodological Foundations of Research on Performances Set to the Music by Contemporary Ukrainian Composers in the Repertoire of the ‘Kyiv Modern Ballet’ as Cultural Texts,” analyzes the literature on the topic and the sources and materials of the study; it also defines the methodological foundations for researching ballet works as cultural texts.

It is stated that scientific discourse on the work of ‘Kyiv Modern Ballet’ has been revitalized in recent years, but compared to journalistic discourse, it is still in its formative stage. Journalistic materials published in specialized cultural, artistic, and socio-political mass media covering the performances of the ‘Kyiv Modern Ballet’ quite often resort to relaying information from press releases and the troupe's official website, which, although formally expands the discursive corpus, does not enrich its semantic spectrum or expand the range of interpretations. Such publications, despite their formal belonging to metatextual discourse, do not actually perform the function of a metatext in interpreting ballet as a cultural text, expanding and deepening its meanings and senses, but rather become a reproduction of the metatexts of the creators of the performance and the opinions of other recipients that have already been published by other media resources.

It has been demonstrated that understanding contemporary ballets through the lens of semiotics, in particular the concept of a “cultural text” as any object that serves as a means of comprehending the historical past, analyzing the present, and forecasting the future development of culture, is of significant importance for both the practice and theory of choreography as a cultural phenomenon. Interpreting the “text” does not only involve identifying the meanings intended by the author, but also allows new meanings

to be produced, since a ballet work is an open system that interacts with the context and other cultural texts of the past and present.

The second chapter, “Ballets as Cultural Texts: Interdisciplinary Studies,” characterizes the phenomenon of artistic texts through the prism of philosophical, cultural, and art studies concepts; it reveals the specifics of interpreting ballet works from the perspective of hermeneutic analysis.

Based on the structure of semiotics as a science and considering its components (syntax, semantics, pragmatics) in the context of choreographic art, the trinity of semiotic analysis processes has been identified: when viewing the work, attention should be paid to the ways of combining lexical units (signs) and creating systems of signs; to consider, identify, and create the meanings of signs and sign systems in the process of “reading” a choreographic performance; to understand the context, the intentions of the creators, the ways of conveying the content, and other factors that influence the overall interpretation of the work by the recipient. At the same time, the interpretation of a work of art is not based on identifying the original sources of the idea or the initial concept of the author (authors), because the essence of a work of art goes far beyond the ideas that the creator puts into it.

It has been noted that contemporary ballets are not only cultural texts aimed at contemporary audiences, but can also potentially be viewed as a document of the era for future generations. At the same time, such performances contain an infinite number of elements of culture from previous eras, demonstrating the integrity of the historical and cultural process and the continuity of the artistic continuum.

It is emphasized that interpreting (hermeneutic analysis) of a choreographic text, understanding its content and direction, requires awareness of the internal (elements of compositional and architectonic structure down to the smallest lexical formations) and external (episodes, scenes, acts) structure of the choreographic work as a text; genre specificity, in particular, as defined by the creators (despite the modern relativity of genre classification); author's stylistics, biographical allusions, artists' affiliation with a particular school, direction, style, etc. The perspective of interpretation can have a wide range—philosophical, historical, sociological, religious, psychoanalytical,

artistic, semiotic, etc., which allows one to reveal and understand the significance, meanings, and senses of a choreographic work. Such interpretation does not exclude the production of new meanings, which, in turn, will be the cultural activity of the recipient, the creation of a new cultural text or metatext.

The third chapter, “Performances set to the Music by Ukrainian Composers in the Repertoire of the ‘Kyiv Modern Ballet’: A Textual Perspective,” analyzes ballets set to the music by Ukrainian composers in the repertoire of the ‘Kyiv Modern Ballet’ through the prism of the concept of “cultural text” (*Crossroads*, *The Seasons*, *Vision of Rosa*, *Up the River*, *Viy*); the specifics of performances to music by Ukrainian composers created at the ‘Kyiv Modern Ballet’ after February 24, 2022, as texts of culture are clarified.

It was emphasized that ballet productions set to the music by composers who identify themselves as Ukrainians allows to consider additional context, such as the creation of a domestic artistic product as a national achievement that strengthens national and patriotic sentiments in society; cultivating the value of domestic art, its specificity and, at the same time, its integration into the leading trends of European and world artistic culture.

Seven performances set to the music by Ukrainian composers were analyzed through the prism of the concept of “cultural text”: *Crossroads* (2012) by M. Skoryk – R. Poklitaru; *The Seasons* (2013) and *Vision of Rosa* (2014) by O. Rodin – O. Buska; *Up the River* (2017) and *Viy* (2019) by O. Rodin – R. Poklitaru; *DiscrimiNATION* (2023) by V. Sylvestrov (and German composer G.-F. Handel) – R. Poklitaru; *Alice Through the Looking Glass* (2024) by I. Harkusha – K. Kurman.

It has been proven that these ballets are multi-layered cultural texts that can be interpreted at the level of the ballet's context (technical-technological and artistic-imagery solutions), the author's context (additional meanings, allusions, reminiscences, metaphors, etc. embedded by the author), and the context of the interpreter (the level of choreographic awareness and artistic-imagery thinking; contemporary cultural and historical events; biographical milestones; level of professionalism in a particular field of activity, etc.). The pre-premiere metatexts of the creators, the performances

themselves as cultural texts, as well as the post-premiere metadiscourse (metatexts of reviewers, art critics, etc.) contain endless potential for interpretation and “accumulation” of meanings.

It is emphasized that the ballets set to the music by Ukrainian composers, *DiscrimiNATION* and *Alice Through the Looking Glass*, created during the active phase of the Russo-Ukrainian War, do not directly reference the tragic events in Ukraine, but affirm the value of domestic art, its significant artistic and culture-creating potential, orientation and universal human values, and integration into the European and global cultural and artistic space. The performances are artistic texts that reflect today's cultural patterns, designed to affirm the idea of a promising future for our country, and contain significant interpretive potential as cultural texts.

The conclusions present the main results of the dissertation.

The study is not exhaustive in terms of conceptualizing ballets as cultural texts, in particular, performances by the ‘Kyiv Modern Ballet’ set to the music by Ukrainian composers, but it outlines promising avenues for further cultural and art studies.

Keywords: contemporary ballets, cultural text, Ukrainian composers, Kyiv Modern Ballet, culture, Ukrainian ballet theatre, choreographer’s art, stage interpretation, dancers, ballet, choreography, dance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в оптиці наукової думки: історіографічні студії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 46–50. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308272>

2. Кондратюк Д. Балети Олександра Родіна у репертуарі «Київ Модерн-балету»: культурологічна оптика. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 2. С. 408–415. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.51>

*Стаття у періодичному науковому виданні,
проіндексованому у базі даних Scopus*

3. Bigus O., Savchenko R., Khomiachuk I., **Kondratiuk D.**, Danyliuk U., Yrkiv I. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*. 2022. 10(6). pp. 1284–1292. <https://doi.org/10.13189/saj.2022.100619>

Наукові праці апробаційного характеру

4. Кондратюк Д. Актуальність дослідження вистав «Київ Модерн-балету» як текстів культури крізь призму музики українських композиторів. *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 21 квітня 2023, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. С. 163–164. <https://drive.google.com/file/d/1yfwt-YFyA8df0Zlx8p9sHy99i3d3zGoF/view>

5. Кондратюк Д. Балет «Перехрестя» М. Скорика – Р. Поклітару: інтерпретаційні дискурси. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі* : матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22–23 лютого 2024 р. Київ : Національний університет фізичного виховання та спорту України, 2024. С. 80–84.

6. Кондратюк Д. Балетні вистави як тексти культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 12–13 квітня 2024 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. С. 49–51. <https://drive.google.com/file/d/1genYidmILk4fZCfohaTMUmdBQgutPOOa/view>

7. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в контексті української культури. *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 19 квітня 2024, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. С. 33–35. https://drive.google.com/file/d/1YHxiMU0nbqvKTbaaPKa8imIMkW_1XmB0/view

Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації

8. Кондратюк Д. Джаз-танець: історія становлення. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 68–82.

9. Кондратюк Д. Основні характеристики джаз-танцю. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 169–177.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження вистав на музику сучасних українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» як текстів культури.....	20
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	20
1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологічні засади дослідження.....	34
Висновки до першого розділу.....	55
РОЗДІЛ 2. Балети як тексти культури: міждисциплінарні студії.....	59
2.1. Феномен тексту художнього твору: філософські, культурологічні, мистецтвознавчі ракурси.....	59
2.2. Інтерпретація хореографічних творів як текстів: герменевтичні підходи.....	85
Висновки до другого розділу.....	98
РОЗДІЛ 3. Вистави на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету»: текстуальна оптика.....	102
3.1. Постановка балету М. Скорика «Перехрестя».....	102
3.2. Реалізація балетних творів О. Родіна.....	115
3.4. Втілення балетів на музику українських композиторів у часі війни після 24 лютого 2022 року.....	124
Висновки до третього розділу.....	144
ВИСНОВКИ.....	148
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	155
ДОДАТОК.....	172

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасне хореографічне мистецтво, складником якого є балетні вистави на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» (офіційна назва – Комунальний заклад «Театрально-видовищний заклад культури «Академічний театр «Київ Модерн-балет»»), відіграє помітну роль у формуванні культури України та світу. Танцювальні твори як мистецькі явища є своєрідними «текстами культури», аналіз яких уможливорює «зчитування» історичної, соціокультурної, художньої та іншої інформації та виявлення їх значення у культурному континуумі.

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року в ситуації активізації національно-патріотичних настроїв пожвавилася увага до феноменів вітчизняної культури, серед яких вагоме місце посідає «Київ Модерн-балету». Знаходячись в авангарді культурно-мистецьких процесів країни, колектив впроваджує новітні ідеї щодо розбудови вітчизняного культурного середовища, генеруючи перспективні тенденції у створенні українського мистецького продукту, серед яких – інтерпретація музичних творів сучасних українських композиторів М. Скорика, О. Родіна, В. Сильвестрова, І. Гаркуші. Назріла необхідність наукового осмислення цих процесів крізь призму концепту «тексти культури».

Балетна творчість українських композиторів та вистави «Київ Модерн-балету» входять до кола наукової рефлексії ряду вітчизняних культурологів, хореологів, музикознавців та практиків хореографічного мистецтва, як-от О. Афоніна, Г. Веселовська, О. Зінич, О. Маншилін, А. Небесник, А. Підлипська, М. Погребняк, І. Соловійова, Л. Хоцяновська, О. Чепалов та ін. Але комплексного дослідження, присвяченого сучасним балетам на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстам культури, досі проведено не було, що й зумовило обрання теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Проблематика дисертації відповідає темі науково-дослідної роботи Київського національного університету культури і мистецтв «Хореографічна культура України та світу: історико-теоретична та практично-прикладна оптика» (державний реєстраційний номер 0121U114668), темам та планам наукової роботи кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ, де було виконано дисертацію.

Мета дослідження – виявити особливості сучасних балетів на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстів культури.

Завдання дослідження:

- проаналізувати літературу з теми та джерельну базу дослідження;
- визначити методологічні засади дослідження балетних творів як текстів культури;
- охарактеризувати феномен тексту художнього твору крізь призму філософських, культурологічних, мистецтвознавчих концепцій;
- розкрити специфіку інтерпретації балетних творів в оптиці герменевтичного аналізу;
- проаналізувати балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» крізь призму концепту «текст культури» («Перехрестя», «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій»);
- з'ясувати специфіку вистав на музику українських композиторів, створених у «Київ Модерн-балеті» після 24 лютого 2022 року, як текстів культури.

Об'єкт дослідження – балетні твори як тексти культури.

Предмет дослідження – сучасні балети на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» в оптиці концепту «текст культури».

Методи дослідження. У процесі дослідження застосовані загальнонаукові (аналіз та синтез, індукція та дедукція, хронологічний, термінологічний тощо) та спеціальні (культурологічний – для з'ясування місця сучасних балетів на музику

українських композиторів у культурі; семіотичний – для дослідження властивостей знакової системи балетів; герменевтичний – для проведення інтерпретування балетних вистав як текстів культури; мистецтвознавчий – для виявлення лексичних та стильових особливостей творів) методи.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період 2006–2024 років – від моменту створення «Київ Модерн-балету» до останньої наразі в колективі прем'єри на музику українського композитора.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що

вперше:

- проведено комплексне дослідження з виявлення особливостей сучасних балетів на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстів культури;

- проаналізовано балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» крізь призму концепту «текст культури» (М. Скорика «Перехрестя», О. Родіна «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій»);

- охарактеризовано інтерпретації музики українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» після 24 лютого 2022 року як тексти культури (В. Сильвестрова, Г.-Ф. Генделя «ДискриміНАЦІЯ», І. Гаркуші «Аліса в Задзеркаллі»);

- введено до наукового обігу нові матеріали, що уточнюють та доповнюють панораму творчості «Київ Модерн-балету» як українського культурного феномена;

уточнено:

- поняття «текст культури» крізь призму балетного мистецтва;

набули подальшого розвитку:

- дослідження інтерпретаційного потенціалу балетної вистави як тексту культури;

– підходи до наукового осмислення балетних інтерпретацій музики українських композиторів на вітчизняній балетній сцені.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у концептуалізації підходів до розгляду балетних творів як текстів культури.

Практичне значення одержаних результатів. Здобуті наукові дані, положення, висновки, залучений фактичний матеріал можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених: дослідженню культурно-мистецьких процесів у сучасній Україні, зокрема, культурологічних аспектів розвитку хореографічної культури; герменевтичному аналізу явищ художньої культури, зокрема, хореографічної; особливостей інтерпретації хореографічних творів як текстів культури тощо. Результати дисертації можна використовувати в освітньому процесі (при підготовці спецкурсів, методичних посібників та підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю) та науково-дослідній роботі (при створенні монографій з проблем історії та теорії української культури, зокрема, хореографічної та ін.).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням проблеми інтерпретування сучасних балетів на музику українських композиторів як текстів культури на прикладі вистав «Київ Модерн-балету». Теоретичні положення та висновки дослідження належать автору дисертації. Усі публікації з теми дослідження є одноосібними, окрім публікації, що індексується у наукометричній базі Scopus (у цій статті автором обґрунтовано актуальність дослідження, взято участь в опрацюванні результатів опитування, сформульовано основні художньо-педагогічні тенденції розвитку сучасної хореографії в Україні).

Апробація результатів дослідження відбулася на науково-практичних конференціях, як-от: всеукраїнській – «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2023); міжнародних – «Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві» (Київ, 2023),

«Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви» (Київ, 2024), «Хореографія в сучасному мистецькому просторі» (Київ, 2024).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлено у 8 одноосібних наукових працях, із яких 2 – статті у наукових фахових виданнях України категорії «Б», 4 – праці апробаційного характеру, 2 – праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації; а також одній статті у співавторстві в періодичному науковому виданні, проіндексованому у базі даних Scopus, де Д. Кондратюком обґрунтовано актуальність дослідження, взято участь в опрацюванні результатів опитування, сформульовано основні художньо-педагогічні тенденції розвитку сучасної хореографії в Україні початку XXI століття.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (160 найменувань), додатку. Загальний обсяг дисертації – 173 сторінки, із яких 140 – основний текст.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСТАВ НА МУЗИКУ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ У РЕПЕРТУАРІ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ» ЯК ТЕКСТІВ КУЛЬТУРИ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Логіка наукового дослідження передбачає аналіз історіографії діяльності «Київ Модерн-балету», зокрема, проблеми втілення вистав на музику українських композиторів, виявлення тих аспектів, що не потрапили до поля студіювання науковців або недостатньо досліджені, відповідно, довести шляхом виявлення наукової проблеми, що обрана тема дисертації є актуальною. Жодна наукова розвідка, присвячена тим чи іншим аспектам творчості «Київ Модерн-балету», не оминає історіографії питання. Одночасно, у значній частині досліджень з проблем розвитку сучасного хореографічного мистецтва України останніх двадцяти років приділено увагу цьому театру танцю, відповідно, автори вдаються до аналізу публікацій з діяльності «Київ Модерн-балету».

Важливою з культурологічної точки зору є праця І. Соловйової, що позиціонує діяльність «Київ Модерн-балету» як культуротворчу. Така теза дозволяє розглядати хореографічне мистецтво як культуротворення, адже сенс та зміст творчості зумовлює культура, одночасно культура є результатом людської діяльності, у тому числі й мистецької. З одного боку, на хореографічне мистецтво впливають індивідуальні світоглядні, морально-етичні та ін. особливості виконавців та балетмейстерів, з іншого – танцювальні твори є не лише сукупністю індивідуальних проявів, а перетворюються на культурний документ доби. «Балетні вистави “Київ Модерн-балету” відбивають не лише оригінальні творчі рішення, світоглядні установки авторів, рівень розвитку постановочних та виконавських технологій та ін., а й стають артефактами, що акумулюють культурні патерни, виступають культурним документом доби.

Митці, створюючи елементи культури та одночасно зазнаючи її впливу, беруть участь у процесах творення буття», – резюмує І. Соловйова¹.

Категорії танцтеатру для аналізу творчості «Київ Модерн-балету» застосовує Г. Веселовська, зазначаючи, що «кінетика найменшого окремого руху, балансування тіла, динаміка й статика руху, яку досліджують апологети танцтеатру, для Поклітару є менш важливою, ніж танцювальність форми загалом»².

Попри приділення уваги О. Зінич у статті «Інтеграція різних образних систем у творчості Радуги Поклітару (театр “Київ Модерн-балет”» одному балету Р. Поклітару «Перехрестя» на музику М. Скорика, авторка піднімається до узагальнень, визнаючи, що «хореограф створив унікальний авторський театр сучасної хореографії, де енергія танцювального руху багаторазово посилюється привнесенням елементів мови та образних систем інших мистецтв»³. І цей синергетичний ефект, реалізований завдяки актуальним мистецьким практикам, що культивують у «Київ одерн-балеті», став характерною рисою колективу, забезпечує успіх у глядачів упродовж багатьох років.

Ряд праць А. Небесник присвячено обґрунтуванню періодизації творчості «Київ Модерн-балету» крізь призму ускладнення його діяльності: перший етап (2006–2010) – формування авторського репертуарного театру на шляху колективу однієї вистави («Кармен. TV») до повноцінного репертуарного театру; другий етап (2010–2013) – «формування та розвиток балетмейстерської лабораторії, розширення співпраці з балетними театрами України та світу; третій етап (2013–2016) – поява низки вистав молодих балетмейстерів – учасників колективу у постійному репертуарі, активізація гастрольної діяльності,

¹ Соловйова І. Культуротворча оптика у дослідженні діяльності «Київ Модерн-балету». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Культурологія*. 2022. № 43. С. 70–71.

² Веселовська Г. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2. С. 107.

³ Зінич О. Інтеграція різних образних систем у творчості Радуги Поклітару (театр «Київ Модерн-балет»). *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. 4. С. 31.

збільшення кількості прихильників, визнання на державному рівні»⁴. Репертуарний театр, що поєднував у риси професійного художнього колективу та творчої експериментальної лабораторії молодих хореографів, «Київ Модерн-балет» був у 2010-х роках найбільш гастролуючим в Україні та за її межами. На жаль, обмеження пересування у зв'язку з пандемією ковід-19 на початку 2020-х та повномасштабне вторгнення росії в Україну 2022 року негативно позначилися на гастрольній діяльності колективу, але театр не припинив свого існування. Період між 2016 та сьогоднішнім не піддавався осмисленню в аспекті періодизації.

Г. Веселовська, О. Маншилін⁵, А. Небесник, О. Зінич наполягають, що театр «Київ Модерн-балет» сформований у відповідності до світових тенденцій розвитку сучасного танцю – створення авторських труп, що увиразнили індивідуальність керівника-балетмейстера (Матс Ека, Іржі Кіліана, Охад Нахарін та ін.).

Важливий аспект інтерпретування балетів класичної спадщини у репертуарі «Київ Модерн-балету» піднімає М. Коростельова⁶. До критичного дискурсу балетів Р. Поклітару у його театрі привертає увагу А. Підлипська⁷.

До окремих вистав «Київ Модерн-балету» у статтях звертається О. Афоніна, зокрема, «Маленький принц»⁸, «Вгору по річці» та «Вій»⁹. Останні два балети, створені на музику українського композитора О. Родіна,

⁴ Небесник А. «Київ Модерн-балет»: авторський театр і творча лабораторія. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 97.

⁵ Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 37–47.

⁶ Коростельова М. Д. Риси постмодерну в балеті «Лускунчик» П. Чайковського – Р. Поклітару. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 145–149.

⁷ Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 76–83.

⁸ Афоніна О. Балет «Маленький принц» у постановці Раді Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 209–215.

⁹ Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 1. С. 48–52.

проаналізовані авторкою переважно з музикознавчих позицій, без детального занурення у композиційно-архітектонічну хореографічну побудову твору.

Розглядаючи оперні вистави як джерело балетних творів на українській сцені, Л. Хоцяновська та Г. Перова звертаються до балетних вистав «Кармен. TV» (2006) та «Пікова дама» (2021), поставлених Р. Поклітару у «Київ Модерн-балеті»¹⁰.

Серед новітніх досліджень – стаття Ю. Бенті «Репертуарна стратегія театру “Київ Модерн-балет” після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем’єри балетів “Завтра”, “ДискриміНАЦІЯ” і “За хвилину до Різдва”», де авторка, застосовуючи мистецтвознавчий та соціологічний інструментарій, виявляє три стратегії формування репертуару названого колективу, відповідно до поставлених у 2023 році вистав: «“балетна есеїстика”, безсюжетні вистави, що на новому етапі переосмислюють неокласичну традицію ХХ століття і дарують глядачеві порятунок у тимчасовому ідеальному світі» – таким дописувачка бачить тренд, запроваджений виставою «Завтра» на музику Ф. Шопена; «соціальний танцювальний театр, що ставить перед собою конкретні завдання і намагається впливати на поточні суспільні дискусії» увиразнився, на думку Ю. Бенті, у балеті «Дискримінація» Г. Генделя та В. Сильвестрова; «художньо переконливі й комерційно успішні вистави для сімейної аудиторії» має розпочати балет «За хвилину до Різдва», поставлений С. Коном під загальним художнім керівництвом Р. Поклітару на збірну музику¹¹. Ю. Бентя вважає, що всі три тенденції є новими в репертуарній політиці «Київ Модерн-балету», вони стали своєрідною відповіддю театру на повномасштабне російське вторгнення в Україну і на спричинені війною зміни всередині українського суспільства.

¹⁰ Хоцяновська Л., Перова Г. Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 1. С. 144–151.

¹¹ Бентя Ю. Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем’єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 84–85.

У дисертації «Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка» В. Зінченко лише побіжно згадує деякі постановки «Київ Модерн-балету», не проводячи їх системний аналіз¹².

М. Погребняк у монографії «Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія» узагальнює характерні риси постмодерного танцю в окремих авторських хореографічних творах Р. Поклітару. Дослідниця подає ряд довідникових відомостей (біографія Р. Поклітару, перелік балетів колективу, перелік фестивалів, в яких брав участь «Київ Модерн-балет» та ін.). Авторка вважає, що «характерною рисою індивідуального балетмейстерського стилю Р. Поклітару стає невизначеність ідейно-тематичної лінії, яка викликає у глядача багатошарові асоціації»¹³. Виявляючи ще ряд рис, М. Погребняк доходить висновку, що окремі авторські хореографічні твори Р. Поклітару можна віднести «до категорії постмодерного танцтеатру з використанням нових форм театрального танцю... переважно, експресіоністичного»¹⁴.

У дисертації «Балетна гоголіана в Україні (1940-і – початок 2020-х років)» О. Гресь докладно зупиняється на виставі О. Родіна «Вій», поставленій Р. Поклітару 2019 року. Проаналізувавши складники вистави (хореографію, режисерські прийоми, музику, костюми та сценографію), авторка виявляє ряд постмодерністських рис, одночасно наполягаючи на націоорієнтованості вистави: «Попри відсутність у творі прямих етномаркерів і в лексиці, і в сценографії, і в костюмах, постановка сприймається як національна балетна вистава, адже головне фокусування авторів спрямоване на менталітет головного персонажа, містичних подіях, що пов'язані не лише з письменницьким генієм

¹² Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.

¹³ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. С. 259.

¹⁴ Там само, с. 262.

М. Гоголя, а й ментальними особливостями та системою фантастичних образів міфології українців»¹⁵.

Фан Сінсюань у дисертації «Інтерпретація трагедії “Ромео і Джульєтта” У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка» звертається до балету Р. Поклітару «Веронський міф. Шекспірименти», зазначаючи, що «Р. В. Поклітару є експериментатором, який вкрай відходить від узвичаєних канонів хореографічного мистецтва. Його режисура демонструє принцип режисерського хореографічного театру, коли незмінною залишається музика, а на сцені відбувається дійство, що корелює до мови сучасної сценічної пластики»¹⁶.

Отже, серед досліджень, присвячених різним аспектам творчості «Київ Модерн-балету», за кількістю переважають наукові статті; також до діяльності колективу звертаються автори монографій та дисертацій (В. Зінченко, М. Погребняк, О. Гресь та ін.). Досить умовно наукову історіографію творчості «Київ Модерн-балету» можна розділити на групи: праці, що позиціонують колектив як масштабне культурно-мистецьке явище (Б. Бондар¹⁷, Г. Веселовська, О. Зінич, О. Маншилін, А. Небесник, М. Погребняк, С. Садовенко¹⁸, І. Соловійова, Ю. Станішевський та ін.); праці, присвячені періодизації творчості «Київ Модерн-балету» (А. Небесник); мистецтвознавчі дослідження окремих балетних вистав з репертуару колективу, зокрема, балетів класичної спадщини (О. Бігус¹⁹, М. Коростельова, А. Підлипська) та інших вистав, серед яких і твори

¹⁵ Гресь О. І. Балетна гоголіана в Україні (1940-і – початок 2020-х років) : дис...канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2024. С. 146.

¹⁶ Фан Сінсюань. Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка : дис... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. С. 58.

¹⁷ Бондар Б. Феномен театру Київ Модерн-балет як вище авторського стилю хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 76. С. 56–59.

¹⁸ Садовенко С. Хореографічна культура України і творчість Радю Поклітару в теоретичному дискурсі. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 111–116.

¹⁹ Бігус О. Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Радю Поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету. *Вісник Київського національного університету культури*. Серія : *Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 150–155.

на музику українських композиторів (О. Афоніна, Ю. Бентя, О. Гресь, В. Зінченко²⁰, Л. Хоцяновська та Г. Перова та ін.).

Проблема розгляду балетних вистав як текстів у світлі семіотичних підходів потрапляла до кола наукової рефлексії ряду вітчизняних теоретиків та практиків хореографії, як-от О. Афоніна²¹, І. Герц та Т. Нечаєнко²², О. Чепалов²³, Н. Чілікіна²⁴. Але автори, крім О. Афоніної, не зверталися у таких розробленнях до досвіду «Київ Модерн-балету».

Теоретико-методологічне підґрунтя дисертації базовано на працях філософів, культурологів, мистецтвознавців, що розглядали проблеми знаку, символу, тексту, інтерпретації, семіотики тощо. Досить умовно праці дослідників розподілено за групами: до першої увійшли класичні праці з естетики та поетики слова, герменевтики та семіотики (Р. Барт²⁵, Г.-Г. Гадамер²⁶,

²⁰ Зінченко В. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору. *Четверта Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*, Київ, 5–7 листопада 2020 : тези. Київ, 2020. С. 64–67; Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння рози»: інновація чи вторинність? *Київське музикознавство*. 2016. № 53. С. 129–135.

²¹ Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : автореф. дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 36 с.

²² Герц І., Нечаєнко Т. Танець як система: спроба семіотичного аналізу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 21. С. 135–140.

²³ Чепалов О. Танець як знакова система (проблеми семіотичного аналізу хореографічних текстів). *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн.* 2004. Вип. 1. С. 260–270; Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 16–27.

²⁴ Чілікіна Н. Емоції в структурі хореографічного тексту. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 45–51; Чілікіна Н. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2014. 201 с.

²⁵ Барт Р. Від твору до тексту. Пер. Ю. Гудзь. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 378–384.

²⁶ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. *Герменевтика і поетика : вибрані твори*. Пер. з нім. Київ : «Юніверс», 2001. С. 7–15.

Ю. Лотман²⁷, О. Потебня²⁸, П. Рікер²⁹, Ж. Дерріда³⁰); до другої – праці сучасних дослідників, що розробляють теорію класиків (Л. Архипова³¹, І. Астапенко³², Н. Астрахан³³, Т. Беценко³⁴, Н. Глінка³⁵, Е. Гнатюк³⁶, Р. Демчук³⁷, Т. Єщенко³⁸,

²⁷ Лотман Ю. Текст у тексті. Пер. Я. Прихода. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. Львів : Літопис, 1996. С. 430–441.

²⁸ Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с. (Пам'ятки естетичної думки).

²⁹ Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. Пер. із фр. Київ : Дух і літера, 2002. 114 с.; Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). Пер. В. Дондюк. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 229–242; Ricoeur P. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics.* Evanston : Northwestern University Press, 2007. 544 p.

³⁰ Derrida J. *Of Grammatology.* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016. 560 p.

³¹ Архипова Л. Інтерпретація як умова існування в семіотичному універсумі. *Наукові записки НаУКМА.* 2000. Т. 18 : Філософія та релігієзнавство. С. 59–66.

³² Астапенко І. Поетична творчість Емми Андіївської ХХІ століття: метатекст, жанрові моделі, ідіостильові стратегії : дис... кан. філологічних наук : спец. 10.01.01 – українська література / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2018. 196 с.

³³ Астрахан Н. Моделювання у літературознавстві: аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору : дис... доктора філологічних наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2014. 574 с.

³⁴ Беценко Т. Герменевтичний підхід до філологічного аналізу художнього тексту: предмет, мета і завдання. *Філософія тексту в сучасній культурі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р.* Київ : КНУКіМ, 2019. С. 18–22.

³⁵ Глінка Н. Художній текст/художній твір: питання інтерпретації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2015. Вип. 53. С. 55–57.

³⁶ Гнатюк Е. Інтерпретація як форма текстуального досвіду. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках. [Вісник Дніпропетровського університету. Серія: філософія, соціологія, політологія].* 2012. Т. 2, № 22. С. 60–65.

³⁷ Демчук Р. Культурологія: тексти та контексти. *Наукові записки НаУКМА.* 2012. Вип. 127. С. 13–19.

³⁸ Єщенко Т. Феномен художнього тексту: комунікативний, семантичний і прагматичний аспекти : монографія. Львів : Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького, 2021. 470 с.

В. Калюжний³⁹, В. Козакова⁴⁰, О. Колесник⁴¹, В. Корнієнко⁴², С. Кримський⁴³, І. Кузнєцова⁴⁴, Д. Лазаренко⁴⁵, О. Левченко⁴⁶, М. Собуцький⁴⁷, Г. Сюта⁴⁸, І. Шуляков⁴⁹, І. Юдкін-Ріпун⁵⁰).

Для розкриття окремих аспектів історії та теорії культури і мистецтва, пов'язаних з проблематикою дослідження, зокрема, ключових термінів, національної специфіки українського мистецтва, сучасних проблем сценічного мистецтва, залучено праці вітчизняних та зарубіжних істориків, філософів,

³⁹ Калюжний В. «Текст культури» по Ю. М. Лотману. *Проблема свободи у теоретичній та практичній філософії* : матеріали X Харківських міжнародних сквородинівських читань, Харків, 26–27.09.2003 р. В 2 ч. Харків : «Екограф», 2003. Ч. 2 . С. 212–223.

⁴⁰ Козакова В. Метатекст літератури як спосіб соціально-філософського осягнення буття : дис... канд. філософських наук : спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Донецький національний університет. Донецьк, 2006. 184 с.

⁴¹ Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.

⁴² Корнієнко В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 82–86.

⁴³ Кримський С. Текст. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 631.

⁴⁴ Кузнєцова І. Інтерпретація тексту культури. *Тексти культури: дослідження, інтерпретація* : зб. наук. праць. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 315–324.

⁴⁵ Лазаренко Д. Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. *Нова філологія*. 2010. № 39. С. 102–110.

⁴⁶ Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Держ. центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, 2006. 288 с.

⁴⁷ Собуцький М. Знаки у культурі. *Культурологія : Могилянська школа* : колективна монографія. Наук. ред. та упоряд. М. Собуцький, Д. Король, Ю. Джулай; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Каф. культурології. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 261–290.

⁴⁸ Сюта Г. Поняття текст у неklasичних мовознавчих парадигмах. *Культура слова*. 2016. Вип. 84. С. 131–142.

⁴⁹ Шуляков І. Тексти культури в діалоговій концепції М. Бахтіна та В. Біблера. *Культура України : Культурологія*. 2018. Вип. 60. С. 142–149.

⁵⁰ Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.

культурологів та мистецтвознавців (Д. Антонович⁵¹, С. Безклубенко⁵², Й. Гейзинга⁵³, М. Загайкевич⁵⁴, О. Клековкін⁵⁵, П. Паві⁵⁶, Г.-Т. Леман⁵⁷).

Отже, залучення фундаментальних та новітніх розробок науковців з широкого спектру проблем, дотичних до теми дисертації, дозволило провести науково достовірне дослідження.

Дослідження історіографії переконало у необхідності умовної диференціації публікацій на публіцистичний та науковий дискурс, усвідомлюючи, що публіцистичні матеріали часто містять елементи науковості, а у наукових публікаціях присутні публіцистичні відступи. Джерелознавство в залежності від різновиду дослідження відносить матеріали періодичних публіцистичних видань до історіографії чи до джерельної бази дослідження. Дотримуємося думки, що публіцистичні масмедійні матеріали, присвячені діяльності «Київ Модерн-балету», належать до джерельної бази дослідження. Відповідно, публікації у періодичній пресі (газети, журнали), до яких входять рецензії, огляди, інтерв'ю та інші, що знадобилися для проведення комплексного дослідження проблеми інтерпретування сучасних балетів на музику українських композиторів у «Київ Модерн-балеті» як текстів культури, відносимо до джерел.

Серед журналів, що звертаються до проблем виявлення художніх особливостей вистав «Київ Модерн-балету» – науково-популярні часописи

⁵¹ Антонович Д. Українське мистецтво. *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ : Либідь, 1993. С. 237–241. URL : <http://litopys.org.ua/cultur/cult16.htm>

⁵² Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. 240 с.; Безклубенко С. Національність митця = «національність» його творів? Київ-Ніжин : видавець Лисенко М. М., 2025. 83 с.

⁵³ Гейзинга Й. *Номо Ludens*. Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.

⁵⁴ Загайкевич М. Балетна музика. *Енциклопедія сучасної України*. Редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-41214>; Загайкевич М. *Драматургія балету*. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

⁵⁵ Клековкін О. *Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України*. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

⁵⁶ Паві П. *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 639 с.

⁵⁷ Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. 506 s.

«Українська культура», «Театрально-концертний Київ»⁵⁸ та інші. Варто окрему увагу приділити спеціальному випуску «Української культури», цілком присвяченому творчості «Київ Модерн-балету» та його головному балетмейстеру Р. Поклітару⁵⁹. У ньому відтворено палітру постановок колективу за 2006–2013 роки, вміщено ряд аналітичних статей, інтерв'ю з Р. Поклітару та іншими митцями, чимало фотографій балетів. Але, на жаль, балету «Перехрестя (єдиний балет на музику українського композитора, створений на момнт виходу спецвипуску) приділено обмаль уваги.

Спеціалізовані інтернет-платформи культурно-мистецького спрямування, як-от «Музика: український інтернет-журнал», «Moderato», «Music-review. Ukraine», «Імпровізатор», «Критика», «Marie Claire», «Vogue.ua» та інші, розміщують, що надзвичайно важливо в аспекті інтерпретування балетних творів як текстів культури, – рецензії на вистави «Київ Модерн-балету», а також інтерв'ю, огляди. Попри спеціалізований характер цих масмедійних платформ, сюди потрапляють й матеріали не інтерпретаційного, а інформаційного характеру (анотації, інформація пресрелізів тощо). Для відтворення постановочної панорами балетів на музику українських композиторів стали у

⁵⁸ Корецька Д. «ДискриміНАЦІЯ». Чесно про важливе. Театрально-концертний Київ. 27.09.2023. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/dyskryminatsiia-chesno-pro-vazhlyve>

⁵⁹ Українська культура : щомісячний всеукраїнський журнал. Спецвипуск. 2013. № 7(1014).

нагоді статті О. Кантор⁶⁰, В. Зінченко⁶¹, Т. Поліщук⁶², Л. Тарасенко⁶³, Н. Кряж⁶⁴, І. Татаренко⁶⁵ та ін.

На сторінках суспільно-політичні масмедіа, зокрема й інтернет-видань, періодично розміщують матеріали, присвячені, переважно, прем'єрним показам постановок «Київ Модерн-балету». Серед таких видань та інформаційних сайтів «Вечірній Київ», «День», «Україна молода», «Українська правда», «Gazeta.ua», «Kyiv daily», «Укрінформ», «UNN: Українські національні новини», «Інформатор. Київ» та інші. Серед авторів рецензій, інтерв'ю, інформаційних матеріалів – В. Катаєва⁶⁶, Т. Поліщук⁶⁷, Л. Тарасенко⁶⁸, В. Григоренко⁶⁹,

⁶⁰ Кантор О. Крик Мойри. *Музика: український інтернет-журнал*. 24.04.2015. URL: <https://mus.art.co.ua/kryk-mojry/>

⁶¹ Зінченко В. Вбити чи любити? «Вій» від Радю Поклітару та Київ Модерн-балету. *Moderato*. 26.10.2019 URL: <https://moderato.in.ua/events/vbiti-chi-lyubiti-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kiyiv-modern-balet.html?fbclid=IwAR2pONE-eKDYpjNMtz9MEZbk8H4uIBUD-CgRpR82xlZI8uxOSylfKySDDgs>

⁶² Поліщук Т. Радю Поклітару: «Моє серце належить “Київ Модерн-балету”». 6 липня Академічний театр «Київ Модерн-балет» завершив театральний сезон. *Music-review. Ukraine*. 07.07.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/69EEC0EA44E059CFC22589E5003726D6?OpenDocument>

⁶³ Тарасенко Л. «Розмова» про толерантність. «ДискриміНАЦІЯ» – новинка від Радю Поклітару й «Київ Модерн-балету». *Music-review. Ukraine*. 25.10.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CDFA055F2C07BB37C2258A5300299B2C?OpenDocument>

⁶⁴ Кряж Н. «ДискриміНАЦІЯ». Інший погляд. *Імпровізатор*. 22.10.2023. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/656>; Кряж Н. Радю Поклітару: «Я створюю свій світ, бо більше нічого не вмію робити». *Kyiv daily*. 13.07.2023. URL: https://kyivdaily.com.ua/radu-poklitaru-2/?fbclid=IwAR2naas5hnlfqu0ENT3VymDDTMBVwN91b_eYc0lsPeFQJSJw_v2GEOdSrDHA

⁶⁵ Татаренко І. Small Talk: хореограф. Поради Поклітару про муки творчості та нову постановку «ДискриміНАЦІЯ». *Marie Claire*. 19.10.2023. URL: <https://marieclaire.ua/life/680635/>

⁶⁶ Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>; Катаєва М. Київ Модерн-балет презентує актуальну виставу про дискримінацію. *Вечірній Київ*. 17.10.2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89688/>; Катаєва М. У листопаді «Київ Модерн-балет» презентує сучасну версію «Аліси в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 13.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/103647/>

⁶⁷ Поліщук Т. Поліфонія почуттів. *День*. 18.06.2014 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/polifoniya-pochuttiv>; Поліщук Т. Соло для закоханих. *День*. 28.11.2013. URL: <https://day.kyiv.ua/article/den-ukrayiny/solo-dlya-zakokhanykh>

⁶⁸ Тарасенко Л. Як і з чого народжується музика? *День*. 31.01.2014 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-i-z-choho-narodzhuyetsya-muzyka>

⁶⁹ Григоренко В. Урбаністична «ДискриміНАЦІЯ»: у Києві Радю Поклітару представить новий балет. *Україна молода*. 18.10.2023. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3877/164/178905/>

Л. Олтаржевська⁷⁰, М. Кабацій⁷¹, В. Майстренко⁷², А. Балакир⁷³, В. Пащенко⁷⁴, А. Балабан⁷⁵ та інші.

Сьогодні відео- (інтерв'ю⁷⁶, фрагменти та повністю вистави «Київ Модерн-балету»⁷⁷ та інші матеріали на платформі YouTube тощо) та аудіоресурси (подкасти⁷⁸ та ін.) є важливим складником публіцистичного дискурсу, що складає джерельну базу дослідження. Також безпосередньо балетні вистави належать до джерельної бази дослідження.

Також до джерельної бази дисертації відносимо матеріали офіційних інтернет-сайтів театрів («Київ Модерн-балету», Національної опери України). На офіційному сайті Академічного театру «Київ Модерн-балет» розміщено афішу, репертуар (з інформацією про 36 балетів колективу, частина яких сьогодні не виконується, але була поставлена за весь період існування колективу

⁷⁰ Олтаржевська Л. Зустрітися на «Перехресті». *Україна молода*. 18.05.2012. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2076/164/73997/>

⁷¹ Кабацій М. Київ Модерн-балет показав першу прем'єру за рік повномасштабної війни. *Українська правда*. 20.03.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/20/253432/>

⁷² Майстренко В. Лежатиме Панночка в труні. Чи буде танцювати в ній канкан – подивимося. *Gazeta.ua*. 03.07.2019. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_lezhatime-pannochka-v-truni-ci-bude-tancyuvati-v-nij-kankan-podivimosya/910350

⁷³ 17. Балакир А. Раду Поклітару і Мирослав Скорик створили балет-триптих. *Gazeta.ua*. 18.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_radu-poklitaru-i-miroslav-skorik-stvorili-baletriptih/436592; Балакир А., Іваночко Т. «Я побачив конфлікт трьох систем». *Gazeta.ua*. 25.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_a-pobachiv-konflikt-troh-sistem/437556

⁷⁴ Пащенко В. Мирослав Скорик та Раду Поклітару презентують 18 та 20 травня у Києві прем'єру балету «Перехрестя». *Укрінформ*. 09.05.2012. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1349092-miroslav-skorik-ta-radu-poklitaru-prezentuyut-18-ta-20-travnja-u-kie-vi-preme-ru-baletu-per-ehrestya_1725724.html

⁷⁵ Балабан А. У Києві відомий балетмейстер Раду Поклітару презентує новий проєкт «ДискриміНАЦІЯ». *Інформатор. Київ*. 27.09.2023. URL: <https://kiev.informator.ua/uk/u-kyuevi-vidomuj-baletmejster-radu-poklitaru-prezentuye-novuj-proyekt-dyskryminatsiya>

⁷⁶ Суспільне. Культура. Раду Поклітару про нову виставу «ДискриміНАЦІЯ» і роботу в Київ Модерн-балеті. Youtube. 07.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg>

⁷⁷ Oleg Pavlyuchenkov. Мирослав Скорик. Перехрестя. Балет. Раду Поклітару. Youtube. 04.01.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=робUjIgvuOc>

⁷⁸ (Не)свідоме мистецтво. Раду Поклітару. (Не)свідоме мистецтво. Youtube. 11.10.2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_J5vxVbFggk

від 2006 року), фото, історію, інформацію про головного балетмейстера, артистів, художньо-постановочну частину, директора-художнього керівника⁷⁹

Цінним джерелом є театральні буклети⁸⁰, програмки⁸¹, що можна вважати своєрідними метатекстами створювачів вистав, адже містять лібрето, інформацію про постановочний склад, дійових осіб та виконавців.

Також надзвичайно корисним виявився власний досвід роботи артистом балету в «Київ Модерн-балеті» від моменту його створення 2006 року, участь у всіх балетах на музику українських композиторів⁸², що дозволило провести дослідження крізь призму інсайдерської інформації.

Отже, балетні твори на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» досі не були розглянуті як тексти культури. Історіографічний масив та джерельна база дозволили розробити заявлену наукову проблему попри сучасність досліджуваних процесів, їх невіддаленість у часі, що ускладнює наукову рефлексію.

⁷⁹ KYIV MODERN BALLET : [офіційний сайт]. URL: <https://kyivmodernballet.com/>

⁸⁰ 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній опері України : буклет. Київ, 2012. 8 с.

⁸¹ Аліса. Балет на дві дії за мотивами казки Льюїса Керола : програмка. Київ, 2024. 4 с.; ДискриміНАЦІЯ. Балет на одну дію на музику Г. Ф. Генделя та В. В. Сильвестрова : програмка. Київ, 2023. 4 с.

⁸² Дмитро Кондратюк. *Kyiv Modern Ballet. Наша команда. Балет.* URL: <https://kyivmodernballet.com/our-team/a-5>

1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологічні засади дослідження

У сучасному науковому дискурсі поняття «текст» (від латинського «textus» – «тканина», «з'єднання») виходить далеко за межі свого первинного застосування щодо писемних творів. Постструктуралістичні та герменевтичні наукові студії другої половини ХХ століття значно розширили спектр застосування поняття «текст». Герменевтичному аналізу як дослідженню текстів можуть бути піддані історико-культурні, філософські, соціальні, мистецькі події та явища. Відповідно, герменевтичний метод як метод вивчення культури в процесі інтерпретування та осмислення текстів, розуміння смислів і значення знаків є провідним для проведення дослідження сучасних балетних вистав як текстів культури. «Базове правило герменевтики – так зване герменевтичне коло: ціле належить розуміти на підставі окремого, а окреме – на підставі цілого», – зазначає театрознавець О. Клековкін⁸³.

Серед найвідоміших філософів, що зверталися до проблеми тексту культури, французький філософ, літературознавець, критик, семіотик Ролан Барт, представник структуралізму та постструктуралізму. У ряді праць він розглядає текст як явище багатозначне, «розімкнене» (відкрите) для численних інтерпретувань. Він розмірковує над проблемою співвіднесення понять «твір» та «текст», переважно щодо літератури, говорячи про продуктивність вживання у постмодерністському контексті саме поняття «текст»: «На противагу творові (традиційному поняттю, що віддавна і досі сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об'єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об'єктом є Текст... Текст не варто розглядати як кількісну категорію. Марна будь-яка спроба реального розмежування твору і тексту. Недоцільно було

⁸³ Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. С. 50.

б стверджувати: “твір – це класика, текст – авангард”... Відмінність тут ось у чому: твір є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору (наприклад, у книгозбірні), а Текст – поле методологічних змагань. Твір може вміститися на долоні, текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі (краще було б сказати, що він є текстом настільки, наскільки він це усвідомлює. Текст – це не вияв розпаду твору, а навпаки, твір – то шлейф уявлюваного, що тягнеться за Текстом. Інакше кажучи. Текст відчувається тільки у процесі праці, виробництва. Звідси випливає, що Текст не може непорушно вклякнути (скажімо, на книжковій полиці), згідно з власним єством він мусить рухатись крізь щось – наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів⁸⁴. Застосовуючи теоретичні викладення Р. Барта в якості концептуального підґрунтя розгляду балетної вистави як тексту та ставлячись до балету-тексту як «поля методологічних змагань», важливим видається не сам факт існування балетного твору як консервування мистецьких ідей постановників, що може зберігатися в репертуарі, а дискурс (вербальний, емоційний, мистецький), що народжується у процесі створення та подальшого життя хореографічної постановки. У такий спосіб відбувається описаний Р. Бартом рух «крізь шеренги творів».

У культурології, філософії, мистецтвознавстві вже склалася традиція екстраполювання поняття тексту в широку мистецьку площину. О. Бенюк стверджує: «Глумачення мистецьких творів та естетичних процесів через і за допомогою поняття тексту виявило себе не лише в теоретичній, естетико-філософській площині. Мистецька практика ХХ ст. багата на мистецькі твори, об'єднання, проекти, що виявляють себе в концептуальному, текстовому обґрунтуванні, незалежно від того, до якого виду мистецтва належать. Починаючи від художньо-естетичних концепцій модернізму, а надто в мистецтві епохи постмодерну текст є і засобом інтерпретації, і засобом творення, і метою творення, і об'єктом заперечення. Тож сучасна мистецька практика тісно

⁸⁴ Барт Р. Від твору до тексту. Пер. Ю. Гудзя. Слово. *Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 380.

пов'язана із філософським поняттям тексту»⁸⁵. Отже, розгляд хореографічного твору як тексту не претендує на новітність методологічних стратегій, однак є нетривіальним в аспекті детального співвіднесення філософських та культурологічних концепцій з мистецтвознавчими підходами в площині балетного мистецтва сучасності.

Український філософ та культуролог Сергій Кримський, узагальнюючи переважно класичні підходи до трактування концепта «текст», подає таке визначення: «Текст (від лат. *textum* – сплетіння, побудова, зв'язок) – знаково-мовна реалізація певної системи інформації. З погляду семіотики, текст – лінійна послідовність знаків, задана певними культурними кодами. Залежно від характеру кодів, тексти можуть бути письмові (алфавітні, піктографічні, формульно-математичні тощо), усні, технотронні (задаються за допомогою засобів радіо, звукозапису, машинної пам'яті). Текст передбачає певну мову та виступає її практичним втіленням. Мова задає репертуар знаків тексту, способи утворення з них виразів, правила оцінки, вибору, читання, а також правила перетворення. Останні визначають зв'язки мовних одиниць. За ступенем зв'язку мовних одиниць та наближеністю породжуваних ними конструкцій тексти діляться на контексти. Перетворення контекстів виявляє, як їхній інваріант, інформаційно-смісловий аспект тексту. Відповідно текст характеризується планом змісту та планом вираження. З філософського погляду, текст виступає як матеріальна оболонка ідеальних результатів людської діяльності»⁸⁶. Навіть таке доволі традиційне визначення тексту дозволяє розглянути балетну виставу як текст у буквальному розумінні.

Поняття «контекст» тісно пов'язане з поняттям «текст», походить від лат. *contextus* – зчеплення, тісний зв'язок, найчастіше використовують у двох значеннях: на означення логічно завершеного фрагменту твору (тексту), у межах

⁸⁵ Бенюк О. Б. Мистецтво як текст у філософській герменевтиці. *Філософія тексту в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 17–18.

⁸⁶ Кримський С. Текст. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 631.

якого можна виявити значення лексичних одиниць та їх поєднань (хореографічна лексика, фрази), що входять до складу цього фрагменту; на означення середовища, «в якому існує об'єкт, здійснюється дискурс; це свідомість партнерів спілкування, правила, норми, очікування, сукупність інших текстів тощо, котрі впливають на сприйняття тексту»⁸⁷. Відповідно, одній й ті самі знаки, лексичні одиниці (рухи) у різних контекстах мають різне значення. Поняття «дискурс» не ідентичне поняттю «текст», є ширшим за нього. Сучасне розуміння передбачає сприйняттям дискурсу як тексту та позатекстових факторів; за О. Клековкіним, «це пов'язаний з певним контекстом комунікативний акт, вербалізований у тексті і призначений для інференції – отримання даних у процесі обробки інформації читачем, що передбачає урахування ідеологічних установок учасників спілкування»⁸⁸. Розглядаючи дискурс щодо хореографічного мистецтва, говоримо про танець як комунікативний акт, що породжує інтерпретування глядачів, ураховує ідейні, соціальні, естетичні, моральні та інші установки створювачів танцювального продукту та глядачів (реципієнтів).

Український філософ та мистецтвознавець Сергій Безклубенко визначає текст як сукупність, систему «певних знаків і значень»⁸⁹. Попри лаконічність, таке визначення відбиває основні риси тексту мистецького твору як тексту культури, враховує не лише знакову систему твору, а й значення, породжувані знаковою системою.

Французький театрознавець Патріс Паві, розглядаючи різні види текстів в контексті драматичного театру, виокремлює «текст видовищний» (англ. *performance text*; нім. *Aufführungstext*; франц. *texte spectaculaire*), позиціонуючи його як «співвідношення між усіма, використаними у виставі *означальними*

⁸⁷ Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. С. 40.

⁸⁸ Там само, с. 20.

⁸⁹ Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. С. 207.

системами, організація та взаємодія яких творять поставу. Отож видовищний текст – це абстрактно теоретичне, а не емпірично практичне поняття. Згідно з цим поняттям спектакль є зменшеною “моделлю”, яка допомагає побачити процес творення сенсу. Видовищний текст застосовують і матеріалізують у *лібрето постави* чи іншій формі метамови як задуму (безперечно, він ніколи не буває незавершеним) постави, зокрема, її естетичних та ідейних аспектів»⁹⁰. Примітно, що оперуючи категоріями постмодерної філософії та культурології, П. Паві застосовує поняття «метамови», фактично «метатексту», на означення лібрето (супровідного тексту до основного «тексту видовищного»).

Хореографічне мистецтво послуговується термінологією багатьох дисциплін, у тому числі й філології. Такі конструкти, як «лексика танцю», «хореографічний текст», «мова танцю» не є суто метафоричними, а вживаються на означення конкретних складників композиційно-архітектонічної побудови хореографічних творів. Під «лексикою танцю» розуміють рухи, жести, пози, міміку; під «хореографічним текстом» – лексичну послідовність конкретного етюдю, номера, вистави; під «мовою танцю» як доволі об’ємному понятті – усю сукупність образно-хореографічної лексики того чи іншого твору, стилю, напряму, різновиду хореографії (при застосуванні національної та регіональної оптики, зокрема, для народної хореографії, – того чи іншого народу, етнічної групи, регіону, країни), та хореографічного мистецтва загалом. П. Фриз позиціонує «мову танцю» як «засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури», і далі зазначає, що «подібно до мови, яка відображає предмет і відношення між явищами та предметами, пластична мова здатна до різноманітних комбінацій, до узагальнених виражень думок, почуттів, подій»⁹¹. Вказані категорії органічно пов’язані, реалізують художньо-образну структуру будь-якого хореографічного твору. Базовою категорією є лексика, нарощення,

⁹⁰ Паві П. Словник театру. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 519.

⁹¹ Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наукових праць. Дрогобич : Посвіт, 2013. С. 537–538.

масштабування якої шляхом формування «фраз», «речень» в кінцевому результаті призводить до створення «тексту» хореографічного твору, є складником загальної «мови» танцювального мистецтва.

Відомий теоретик та практик хореографічного мистецтва, що розробляв теорію балетмейстерського мистецтва та морфологію українського танцю, Кім Василенко вважає лексику основою танцю: «У конкретно-чуттєвому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, що у поєднанні з музикою становлять основу твору – його лексику⁹². Але лексика мистецького твору (рухи у танці) при застосуванні методології прочитання її як тексту культури, вимагає врахування художньої образності, метафоричності, закладеній в будь-якому мистецькому творі, а особливо у хореографічному: «Характерною відмінністю хореографічного *на* від побутового руху є його своєрідне підпорядкування критерію художності. Дієвість танцювальних рухів чи їхніх форм можна збагнути лише у певних змістових поєднаннях, конструкціях, що підпорядковуються образно-тематичному розвитку твору. Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, який у свою чергу передає естафету наступному, таким чином, створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу, який поєднується з художнім замислом балетмейстера. Саме ці непомітні на перший погляд, зв'язки, що ґрунтуються на міцно засвоєній мистецтвом того чи іншого народу специфічній будові руху, жесту, пози, їхнього органічного поєднання з іншими виражально-зображувальними засобами, притаманними не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, стильовому напрямку, ведуть до створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких і складається хореографічний твір», – доводить специфіку «тексту» хореографічного твору К. Василенко⁹³. Попри те, що автор розглядає специфіку знакової системи народної хореографії, ці положення справедливі для

⁹² Василенко К. Українськи танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. С. 127.

⁹³ Там само, с. 127–128.

всього поля хореографічного мистецтва. Взаємодія всіх складників танцювального твору (чи то взаємопоглинання аж до синтезування, чи то взаємовідштовхування, чи то взаємозалежність, чи то домінування одного над іншим тощо) створює своєрідний художній текст (твір), що варто інтерпретувати не лише з позицій знаків культури, а й з урахуванням художньо-образної природи хореографії. І тут можна побачити суголосність з положенням теорії П. Рікера про «взаємозалежність слово/фраза/текст»⁹⁴, саме про таке явище говорить К. Василенко, називаючи «передаванням естафети» процес «нарощування» хореографічної лексики від руху до руху, що утворюють фрази і згодом цілісний текст танцювального твору.

Обстоюючи власні погляди на герменевтичний аналіз, П. Рікер вважає, що при семантичному підході до розгляду того чи іншого метафоричного повідомлення, а хореографічний твір, зважаючи на його невербальний характер та високий рівень абстрактності, завжди містить метафоричне ядро, «не тільки слово поступалося своїм місцем фразі в ролі первісної одиниці смислу, а й фраза поступалася текстові... саме аналіз оповіді мусив надати підстави для повного й завершеного визнання потреби в аналізі, властиво, текстуальному»⁹⁵. Екстраполюючи рікерівські студії з площини літературознавства до хореологічного контексту, можна стверджувати, що при всій важливості окремих лексичних утворень (положень, рухів, па тощо), а також хореографічних фраз (комбінацій), найповніше уявлення про твір можна справити лише розглядаючи його цілісно як текст. Саме про «взаємозалежність слово/фраза/текст»⁹⁶ йдеться у працях П. Рікер, саме така взаємозалежність присутня у хореографічному творі на всіх етапах його створення, відтворення та «прочитання» (аналізу).

⁹⁴ Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. Пер. із фр. Київ : Дух і літера, 2002. С. 41

⁹⁵ Там само.

⁹⁶ Там само.

Відповідно, найдрібніші лексичні утворення можна розглядати як знаки, а застосовуючи семіотичні підходи, хореографічний текст – як послідовність знаків, що, з одного боку, регламентована внутрішньохореографічними законами та принципами, а з іншого – культурними кодами. Танцювальна лексика та мова взаємопов'язані феномени: хореографічний текст є практичним втіленням мови танцю, мова регламентує знакову систему хореографічного тексту та способи його створення. Хореографічний текст стає «матеріальною оболонкою» задуму створювачів, способом транслювання художньої образності твору, втіленням матеріального та духовного, раціонального та емоційного як складників художньої структури танцювального твору.

Традиційно текст розглядають як носій сенсів, як знак чи сукупність знаків, форму людського прояву. Відповідно, цінність тексту полягає не у здатності пояснити природну сутність якихось феноменів, а відтворити сенс, ціннісну сутність, що має широкий спектр потенційних інтерпретувань.

Тут варто звернутися до визначення поняття «знак» у філософсько-культурологічному дискурсі: «Знак – матеріальний предмет (явище, подія), що в процесі спілкування людей виступає як представник якогось іншого предмета, властивості, відношення й використовується для придбання, зберігання, перетворення, передачі інформації. Сукупність знаків, упорядкованих за певними правилами, створює знакову систему. Прикладом знаку є звичайна літера, а знакової системи – звичайна природна мова. Знак (а також і знакова система) відіграє пізнавальну роль лише тоді, коли з ним зіставляється певний зміст, який називають значенням знаку... Знаки увійшли в суспільно-історичну практику в результаті розвитку абстрагуючої діяльності людини, здатності пізнавати предмети, оперуючи не з самими предметами, а із знаками, що їх представляють. Застосування знаків і знакових систем дає змогу спростити процеси нагромадження, зберігання й передачі людського знання»⁹⁷.

⁹⁷ Кирик Д. Знак. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 228.

Беручи до уваги це визначення, традиційне для семіотики, вчергове пересвідчуємося у правомірності позиціонування лексичних хореографічних одиниць як знаків, а хореографічного тексту, хореографічної мови, що за сутністю є сукупністю знаків, – як знакової системи. Зважаючи на високий рівень абстрактності та ефемерності хореографічного мистецтва, його знакова система є менш конкретною, ніж літера чи слово (хоча і структуралісти, і постструктуралісти визнають відносну конкретність слова, але все одно воно точніше передає зміст, ніж хореографічний рух). Але це не позбавляє знакову систему хореографії можливості втілювати та транслювати не лише емоції, а й змісти та сенси. «Зчитування» хореографічних знаків реципієнтами можливе за умови розвинутості у них високого рівня абстрагування, що дозволяє занурюватися в образний світ твору. Подібно до літературних, наукових, публіцистичних вербальних текстів, хореографічні твори як тексти культури акумулюють певну інформацію про культуру сьогодення, відтворюють сучасне ставлення до подій минулого, беручи участь у процесах нагромадження, зберігання та передавання знань.

Будь-які явища культури, до яких відносимо й балетні вистави, зокрема й балети на музику сучасних українських композиторів, з семіотичних позицій є носіями певної інформації про самих себе (музично-хореографічна стилістика, образне наповнення, танцювальна лексика та ін.), а також про суспільство, в якому створено (відбиття етичних суспільних норм та ін.), про час створення (відбиття не лише подій сучасності, а й сучасної оптики на ті чи інші історико-культурні явища, адже ставлення до них переглядається, часом кардинально змінюється та ін.). Відповідно, застосовуючи доволі узагальнений підхід до трактування поняття «тексти культури», до них можна віднести широкий спектр культурних проявів людини. Беручи до уваги визначення культури як процесу «освоєння людиною світу: освоєння людьми довкілля та освоєння людей у

довкіллі»⁹⁸, культурними текстами можна вважати всі явища мистецтва як складника культури, зокрема хореографічного, серед яких і балетні вистави.

Концепт «музика українських композиторів», обраний для ідентифікування музичного підгрунтя частини балетних вистав, створених у «Київ Модерн-балеті», є актуальним на сучасному історико-культурному етапі в часі війни, коли вітчизняний мистецький продукт стає не просто культуротворчим феноменом, а маніфестом сили та стійкості українців, демонструванням значного творчого потенціалу вітчизняного мистецтва, здатного не лише підтримувати традиційні національні та світові тренди, а й робити художні відкриття, запроваджувати новітні мистецькі рішення.

З методологічної точки зору позиціонування українського мистецтва на світовій арені, варто згадати позицію Дмитра Антоновича, що не втратила актуальності: «Український народ живе спільним життям з Європою, і на Україні мистецька творчість постійно розвивається в тих самих загальних формах, що і в Європі, але разом із тим у деталях у такій мірі просякає характером української індивідуальності, що перестає бути європейським мистецтвом на Україні, але стає українським мистецтвом європейського народу. В тій самій мірі як італійці, французи, англійці, німці й інші народи мають один спільний загальний процес розвою мистецтва, а завдяки індивідуальності в деталях творять мистецтво італійське, французьке, англійське, німецьке, так до тої ж групи народів належать і українці й побіч них творять у тих же загальних нормах мистецтво українське»⁹⁹.

Мистецтвознавиця Діана Ключко вважає дещо застарілою диференціацію митців за національними школами, національним спрямуванням творчості, національним колоритом, відбитим у творі тощо, що належить до ХІХ століття. Складності з ідентифікуванням національної приналежності тих чи інших

⁹⁸ Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. С. 202.

⁹⁹ Антонович Д. Українське мистецтво. Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ : Либідь, 1993. С. 237–241. URL : <http://litopys.org.ua/cultur/cult16.htm>

митців, що залишали батьківщину, мандрували світом, не подолані й сьогодні. «Оця спільна спадщина людей складної ідентичності, певна напруга надати уніфікований сенс художникам, які зображали і наднаціональне, і полінаціональне, і позанаціональне. Із цією напругою ми зараз будемо змушені розбиратися, виробляючи нову оптику», – зазначає Д. Клочко, ведучи мову про сучасне мистецтво¹⁰⁰.

З іншого боку, сьогодні в Україні та в світі активізувалися процеси національної самоідентифікації українців, зміцнення національної самосвідомості у зв'язку з трагічними подіями російсько-української війни, що триває від 2014 року, особливого поширення набули національно-патріотичні настрої від 24 лютого 2022 року – моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну. Самоідентифікація митця як українського композитора, балетмейстера, артиста балету, художника тощо є визначальним моментом у віднесенні його творчості до українських національних здобутків. «Національна самосвідомість – це усвідомлення особистістю себе часткою певної національної (етнічної) спільноти та оцінка себе як носія національних (етнічних) цінностей, що склалися в процесі тривалого історичного розвитку національної спільноти, її самореалізації як суб'єкта соціальної дійсності. Національній самосвідомості конкретної особистості, як і самосвідомості всіх представників нації, з якою ця особистість себе ідентифікує, притаманне прагнення до самовираження й самореалізації своєї національної сутності», – зазначає А. Підлипська¹⁰¹. Відповідно, «музика українських композиторів» – музика, створена митцями, що ідентифікують себе українцями.

Відомий український філософ та мистецтвознавець С. Безклубенко, розглядаючи концепт «національна визначеність» явищ культури, зазначає, що

¹⁰⁰ Семенченко М. Діана Клочко: «Митці, які належать і польській, і українській культурі, – це те, що має нас об'єднувати, а не роз'єднувати». *Culture.pl*. 01.11.2023. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/diana-klochko-myttsi-yaki-nalezhat-i-polskiy-i-ukrayinskiy-kulturi-tse-te-shcho-maye-nas-obyednuvaty-a-ne-rozyednuvaty>

¹⁰¹ Підлипська А. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 157.

ця визначеність не у самих явищах, а в уподобаннях (смаках, уявленнях, переконаннях тощо) споживачів. «“Титул” “національний твір”... це ім’я, що надається мистецькому твору не при його “народженні”, а після чи в процесі “хрещення” “духом”, котрий являє собою не що інше як триєдність національної етики, національної естетики та “національної” релігії... явище мистецтва набуває (в очах любителів мистецтва!) статусу національного, лише за умови, коли етичні, естетичні почуття та релігійні уподобання більшості споживачів певної національної спільноти позитивно сприймають запропонований їхні увазі твір, незалежно від того, якої національності (за походженням чи й за його самовизначенням) належить сам автор»¹⁰². З таким положенням не можна погодитися стовідсотково, адже тут знівельований ключовий момент для будь-якої особистості, у тому числі і митців, – національна самоідентифікація, що актуалізується сьогодні, на етапі кризи соціальної концепції мультикультуралізму, загострення національних конфліктів у світі (російсько-український, арабо-єврейський, азербайджано-вірменський тощо). Постановка балетів на музику композиторів, що ідентифікують себе українцями, дозволяє говорити про додатковий контекст – створення вітчизняного мистецького продукту як національного здобутку, що посилює національно-патріотичні настрої у суспільстві; культивування цінності вітчизняного мистецтва, його специфіки та, одночасно, інтегрованість у провідні тенденції європейської та світової художньої культури.

Не вдаючись до тлумачення поняття «українська національна балетна вистава», що вже було зроблено А. Король¹⁰³, Л. Маркевич¹⁰⁴, Н. Семеновою¹⁰⁵

¹⁰² Безклубенко С. Національність митця = «національність» його творів? Київ-Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2025. С. 53.

¹⁰³ Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2., № 2. С. 149–157.

¹⁰⁴ Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 212 с.

¹⁰⁵ Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.

та іншими, зазначимо, що «музика українських композиторів» не обов'язково повинна бути насичена національними маркерами (відбиття світогляду, морально-психологічних особливостей українців; елементи українського мелосу; міфологічне чи літературне підґрунтя, пов'язане з наявністю елементів української фольклорно-етнографічної культури; рухи українського народно-сценічного танцю, інтегровані до стильової хореографічної палітри; елементи сценографії, пов'язані з національною символікою, тематикою тощо). Балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» не належать до «українських національних балетних вистав» в академічному розумінні цього жанру, але окремі маркери української культури присутні у деяких виставах («Перехрестя» – алюзії на національну музичну стилістику у музиці М. Скорика; «Вій» – літературне підґрунтя М. Гоголя, базоване на українській міфології; «Маленький принц» – українські колискові як складник музичної партитури).

Серед понять, що активно увійшли до культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, пов'язаних з ключовим для нашого дослідження поняттям «текст», є поняття «метатекст». Існує декілька підходів до трактування поняття «метатекст» у лінгвістиці, одне з яких розглядає метатекст як зовнішню конструкцію, породжену після оприлюднення основного тексту, що не складає з «основним текстом структурної єдності, хоча й вступає з ним у тісні семантичні зв'язки»¹⁰⁶. Екстраполяція концепту «метатекст» з мовознавства у поле видовищних мистецтв, природа яких безпосередньо не пов'язана зі словом, дозволяє в якості метатексту розглядати художню критику, мистецьку аналітику та інші форми дискурсу балетної вистави як тексту культури. Тобто, тлумачення, пояснення, декодування аспектів балетної вистави є своєрідним метатекстуальним дискурсом по відношенню до балету. Одночасно ці тексти (рецензії, наукові статті та ін.) є самоцінними текстами культури, оскільки увиразнюють авторську

¹⁰⁶ Лазаренко Д. М. Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. Нова філологія. 2010. № 39. С. 108.

позицію, відбивають соціокультурні, історико-політичні, національні та інші особливості доби.

З поняттями «текст», «текст культури» пов'язане поняття «інтертекстуальність», введене філософом-постструктуралістом, семіологом та літературознавицею Юлією Крістевою та підтримане Роланом Бартом. Розроблена наприкінці 1960-х років як літературознавча інтерпретаційна стратегія, вона вийшла за межі філологічної науки, і до сьогодні її застосовують для проведення різноаспектних досліджень. Інтертекстуальність трактують як «наявність у певному тексті слідів інших текстів, у більш широкому розумінні – діалогічний зв'язок тексту в семіотичному універсумі з попередніми текстами (рекурсивний) та з подальшим текстотворенням (прокурсивний)»¹⁰⁷.

Поняття «інтертекстуальність» сьогодні широко використовують у мистецькій сфері, розглядаючи це явище як зв'язок із певними «текстами», як зануреність «тексту» до континууму інших текстів тощо. Інтертекстуальність у хореографії передбачає різноманітні зв'язки з іншими творами. Сприйняття сучасних балетних творів неможливе без певної культурної підготовки глядача, адже інтертекстуальність сьогодні стала не просто діалогом між культурно-історичними епохами, а способом розширити та оновити змістові та формальні ознаки хореографічних постановок.

Серед основних виявів інтертекстуальності традиційно виокремлюють «цитати (точні та приблизні), алюзії, ремінісценції, мандрівні сюжети, римейк, запозичення світоглядного способу естетичної фіксації світу, парадигматики асоціацій, синкретизм функціональних стилів і жанрів тощо»¹⁰⁸. Сучасні балети, створені у постмодерністській естетці, доволі часто містять цитування відомих хореографічних фрагментів творів балетмейстерів попередніх епох не лише з метою поглиблення сенсу постановки, а й задля демонстрації саркастичного ставлення, глузування та ін. У світовому балетному театрі від 1980-х років можна

¹⁰⁷ Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. С. 191.

¹⁰⁸ Там само.

виявити стійкий тренд на постмодерністське інтерпретування балетів так званої «класичної спадщини» – вистав кінця XVII – початку XX століть та недалекого минулого, що стали взірцевими, сягнули рівня символу певної стильового напрямку у балетному мистецтві. До таких належать, наприклад, «Жизель» А. Адана (вершина доби романтизму в балеті), три найвідоміші балети П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» (балетний академізм), «Весна священна» І. Стравинського (один з перших імпресіоністських балетів) та ін. Наприкінці XX – у першій чверті XXI століття ці балети піддавалися численним інтерпретуванням у творчості М. Ека, М. Боурна, Р. Поклітару, М. Алджері, Й. Нусса, А. Екмана та інших. Такі постановки є прикладами інтертекстуальності як в аспекті обрання твору для інтерпретування, так і в принципах композиційної побудови, де фігурують лексичні цитування, алюзії, ремінісценції у напрямі заявленого твору класичної спадщини тощо. Але це не виключає присутності інтертекстуальних елементів іншого типу (твори, події, особистості, не пов'язані з балетним першоджерелом, а вплетеним у канву вистави як художні рішення постановників). Інтертекстуальність «характеризується інваріантністю вияву. Інваріантами інтертекстуальності є повторювані стандартні сюжети, текстові ситуації і т.ін. як прецедентні феномени текстового універсуму. Вбудованість різних типів текстів до тексту також може розглядатися як вияв інваріантної інтертекстуальності»¹⁰⁹.

Ідею Ю. Крістєвої щодо продуктивності застосування поняття «інтертекстуальність» розділив Ролан Барт, погоджуючись, що кожен текст водночас є інтертекстом, ставлячись до інтертексту як до «тексту у тексті» (міжтекстовий зв'язок) та «тексту між текстами» (зв'язок вищого рівня). Такий підхід обґрунтовує ставлення до тексту як процесу безперервної взаємодії з іншими текстами. Відповідно кожен новий текст є художньо виправданим концепцією автора об'єднанням та інтерпретацією вже відомого (слів, цитат, у випадку з хореографічним мистецтвом – танцювальних рухів, положень тіла,

¹⁰⁹ Там само, с. 192.

комбінацій та інших елементів композиційно-архітектонічної побудови), а джерела таких композиційних одиниць доволі часто неможливо встановити, адже вони умовно можуть бути віднесені до загального культурного «котла», в якому сплавляються впродовж століть елементи, народжені в різні історико-стильові відтинки часу. Відповідно, виправданим є ставлення до будь-якого тексту як міжтексту стосовно іншого тексту.

Важливою з методологічної точки зору є позиція теоретиків герменевтичної інтерпретації текстів (творів мистецтва як текстів культури) щодо багатозначності текстів та необхідності їх цілісного пізнання, а не лише розтлумачення сенсу окремих знаків. Інтерпретація спрямована на подолання культурної дистанції між твором та реципієнтом у часі та просторі, враховує нинішній контекст, відповідно, розуміння є сучасним, і ці сучасні сенси людина творить сама поза текстом, що інтерпретує. За Полем Рікером, відомим французьким філософом, одним з найяскравіших представників філософської герменевтики, «якщо текст може мати кілька значень, наприклад, історичне і духовне, то треба знову повернутися до цілісного пізнання сенсу, а не сенсу знаків, які промовляють, про які говорить логіка аргументації... сама інтерпретація розкриває глибинний намір подолати дистанцію, культурне віддалення, а також враховує сенс сучасного розуміння, який людина творить сама»¹¹⁰.

Тлумачення текстів, за думкою П. Рікера, є «герменевтикою, прочитанням прихованих смислів у текстах зі смислами ніби відомими. Завдання цієї герменевтики – показати, що існування не йде за словом, смислом, за рефлексією, а бере свій початок в екзгезі значень, що закорінені в світ культури; існування повинно засвоювати в собі тільки смисли, які є спочатку “на поверхні”,

¹¹⁰ Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). Пер. В. Дондюка. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 229.

у творах, інституціях, пам'ятках культури або інших об'єктиваціях життя духу»¹¹¹.

Не дескриптивна (описова) методологія, на що хибує більшість мистецтвознавчих досліджень, присвячених балетному театру, а інтерпретація балетного твору як тексту є одним з продуктивних шляхів пізнання культури сучасності. Інтерпретація, за визначенням П. Рікера, «є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівні значень, що містяться в значенні буквальному»¹¹². Філософ наполягає на збереженні першопочаткового значення герменевтики (від грец. ἐρμηνεύω – пояснюю) як мистецтва та теорії тлумачення текстів, «тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів»¹¹³. Варто взяти до уваги також міркування П. Рікера щодо застосування принципів семантики (від грец. σημαντικός – означальний, утворено від σήμα — «знак», «позначка», «символ»; буквально – аналіз, що вивчає значення слова та сполучень слів, зміну цих значень): «Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислів стає з'ясованою. Це подвійне розмежування семантичного поля – з боку символу і з боку інтерпретації – результат численних завдань, якими я відмежуююсь від складання “описових реєстрів”... Не існує символів без людини, яка говорить, принаймні влада подібного символу незначна; тільки у мові всесвіт, бажання, зображення отримують доступ до чуттєвості; щоб зрозуміти світ, завжди потрібне слово»¹¹⁴. Тобто, словесне інтерпретування, виявлення символів та їх значення є важливим завданням «читання» мистецьких творів як текстів культури.

Інтерпретування мистецьких творів як текстів культури (у нашому випадку – тих чи інших хореографічних творів, балетних вистав) є потенційно

¹¹¹ Там само, с. 240.

¹¹² Там само, с. 229.

¹¹³ Там само, с. 235.

¹¹⁴ Там само.

множинним, відповідно може породжувати нескінченну кількість смислів. Таку ситуацію П. Рікер у праці «Конфлікт інтерпретацій», що вперше вийшла 1969 року, назвав «текстуальною полісемією»¹¹⁵. Саме з позиції множинності трактування, «текстуальної полісемії» виходимо при проведенні мистецтвознавчого аналізу балетних вистав на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету».

Тут виникає необхідність звернутися до поняття «символ» та ширшого, порівняно з семантикою, поняття «семіотика». «Символ (від грецьк. σύμβολον – знак, прикмета, ознака) – форма виразу і передачі духовного змісту культури через певні матеріальні предмети чи спеціально створювані образи та дії, що виступають як знаки цього змісту. В семіотиці символ іноді розглядають як різновид багатозначного (іноді безконечнозначного) знака. Образний символ втілює також алегорію свого змісту... досвід науки та мистецтва свідчить на користь розглядання символу як специфічного засобу освоєння дійсності в її нетривіальних формах.... Символ у культурі – знакова форма предметно-чуттєвого буття художнього образу, яка містить у згорнутому вигляді багатоманітність ціннісних значень та естетичних смислів... За своєю природою символ тяжіє до діалогічної форми пізнання, оскільки зміст його може бути розкритий тільки у людському спілкуванні»¹¹⁶. Природа хореографічного мистецтва за своєю сутністю є знаково-символічною, адже рухи та положення людського тіла, міміка, певні комбінації цих елементів знакової системи хореографічного мистецтва набувають у творах символічного значення (самостійного чи похідного від символів інших знакових систем, наприклад, релігії, психології тощо). Виходячи з визначення символу можемо говорити про його нероздільність з художнім образом як мистецькою категорією, що втілює певні думки, почуття, ідеї, події. І такий художній образ, за традиційним

¹¹⁵ Ricoeur P. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evanston : Northwestern University Press, 2007. 544 p.

¹¹⁶ Символ. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 578–579.

визначенням, є специфічною формою пізнання та відображення дійсності художніми засобами. «Художній образ» є однією з категорій естетики та, одночасно, ключовим концептом мистецтвознавства, відбиває сутність художньої творчості, адже саме наявність художнього образу відрізняє мистецтво від «немистецтва». Художній образ є специфічною формою мислення у мистецтві, що за умови потрапляння до поля наукової зацікавленості семіотиків (семіологів), тлумачиться як специфічний спосіб передавання інформації.

Теоретики хореографічного мистецтва розробляють проблему художньої образності танцю, природа якої пов'язана з пластикою людини: суто танцювальний образ, що є носієм емоцій та думок, породжують рухи, майстерна комбінація яких увиразнює динаміку розвитку художнього образу. За К. Василенком, «хореографічний образ – явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) виступають лише матеріалом для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії... У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу слугує лексика танцю... Образність лексики – категорія стилістична, вона створюється за допомогою об'єднання серії своєрідних рухів, поз, жестів, міміки, засобів їх виконання і т.д. Хореографічний образ – категорія естетична, під якою розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою вигадки, асоціативного бачення і т.ін., які мають певну естетичну цінність»¹¹⁷. Отже, лексика танцю як сукупність знаків та символів, та текст хореографічного твору загалом, є носіями художньої образності, що транслює певну інформацію, породжуючи інтерпретаційні версії.

Для П. Рікера символ та знак мають принципову відмінність, символ вкорінений в буття, не зникає, а лише видозмінюється. Філософ говорить про дві стратегії інтерпретування символів: витлумачення його підґрунтя, витоків,

¹¹⁷ Василенко К. Українськи танець : підручник. Київ : ПП КПК, 1997, С. 129–131.

буквального значення та висвітлення його широкої багатозначності. У першому випадку відбувається обмеження сенсової палітри символу, у другому – поглиблене осягнення широкого спектру смислів. Культуролог О. Колісник, наслідуючи позицію П. Рікера, зазначає: «Кожна епоха, кожне покоління знаходять у символі “своє”, впізнають співзвучні смисли. Водночас символ залишається “тим самим” символом – кожна інтерпретація лише розкриває його потенції»¹¹⁸.

Театрознавець П. Паві розглядає поняття «символ» у театральному мистецтві, вважаючи його неточним та малокорисним для цієї галузі, однак пояснюючи, що «на сцені будь-який елемент символізує певну субстанцію: сцена є символізацією, подаючи знак глядачеві», розглядаючи процеси сценічної стилізації у категоріях риторики. П. Паві називає три різновиди символізму: «метафора: іконічне введення символу: той чи інший колір, та чи інша музика відсилають до відповідної атмосфери; метафора пов’язана з явищами конденсації, акумулятивного вектора та скріпами; метонімія: застосування знаку у функції індекса: дерево відсилає до лісу; метонімія відповідає зміщенню значень, колекторним векторам і секторам; алегорія: чайка (в однойменній п’єсі Чехова) відсилає не тільки до Ніни, але також “символізує” пригаслу невинність як наслідок бездіяльності»¹¹⁹. Принагідно звернемо увагу на тлумачення театрознавцем поняття «знак», що відштовхується від визначення лінгвіста, засновника структуралізму Фердинана де Сосюра та його послідовників: «...театральний знак визначається як нерозривний зв’язок *означального* (план вираження) та *означеного* (план змісту), а точніше, як “найменша одиниця-носій сенсу, отриманого в результаті комбінації елементів означального й елементів означеного”, причому саме ця комбінація і є значенням знаку»¹²⁰. П. Паві критично ставиться до пошуку значення знаків за теорією структуралістів, що

¹¹⁸ Колісник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 43.

¹¹⁹ Паві П. Словник театру. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 395.

¹²⁰ Там само, с. 469.

множинності підходів до трактування, їх розгляд дозволив узгодити понятійно-категоріальний апарат дослідження загалом.

Висновки до першого розділу

Серед досліджень, присвячених різним аспектам творчості «Київ Модерн-балету», за кількістю переважають наукові статті; також до діяльності колективу звертаються автори монографій та дисертацій (В. Зінченко, М. Погребняк, О. Гресь та ін.). Досить умовно наукову історіографію творчості «Київ Модерн-балету» можна розділити на групи: праці, що позиціонують колектив як масштабне культурно-мистецьке явище (Б. Бондар, Г. Веселовська, О. Зінич, О. Маншилін, А. Небесник, М. Погребняк, С. Садовенко, І. Соловійова, Ю. Станішевський та ін.); праці, присвячені періодизації творчості «Київ Модерн-балету» (А. Небесник); мистецтвознавчі дослідження окремих балетних вистав з репертуару колективу, зокрема, балетів класичної спадщини (О. Бігус, М. Коростельова, А. Підлипська) та інших вистав, серед яких і твори на музику українських композиторів (О. Афоніна, Ю. Бентя, О. Гресь, В. Зінченко, Л. Хоцяновська та Г. Перова та ін.).

Проблема розгляду балетних вистав як текстів у світлі семіотичних підходів потрапляла до кола наукової рефлексії ряду вітчизняних фахівців хореографії, як-от О. Афоніна, І. Герц та Т. Нечаєнко, О. Чепалов, Н. Чілікіна. Але, окрім О. Афоніної, автори не зверталися до досвіду «Київ Модерн-балету».

Залучення фундаментальних та новітніх розробок науковців з широкого спектру проблем, дотичних до теми дисертації, дозволило провести науково достовірне дослідження. Теоретико-методологічне підґрунтя дисертації базовано на працях філософів, культурологів, мистецтвознавців, що розглядали проблеми знаку, символу, тексту, інтерпретації, семіотики тощо: класичні праці з естетики та поетики слова, герменевтики та семіотики (Р. Барт, Г.-Г. Гадамер, Ю. Лотман, О. Потебня, П. Рікер, Ж. Дерріда) та праці сучасних дослідників, що

розробляють теорію класиків (Р. Демчук, Т. Єщенко, В. Калюжний, О. Колесник, В. Корнієнко, С. Кримський, І. Кузнецова, О. Левченко, І. Юдкін-Ріпун та ін.). Для розкриття окремих аспектів історії та теорії культури і мистецтва, пов'язаних з проблематикою дослідження залучено праці вітчизняних та зарубіжних істориків, філософів, культурологів та мистецтвознавців (Д. Антонович, С. Безклубенко, Й. Гейзинга, М. Загайкевич, О. Клековкін, П. Паві, Г.-Т. Леман).

До джерельної бази дослідження увійшли публікації у масмедіа, серед друкованих матеріалів яких можна виокремити: науково-популярні журнали, що торкаються сучасного балетного театру, зокрема й «Київ Модерн-балету» («Українська культура», «Театрально-концертний Київ» та ін.); спеціалізовані інтернет-платформи культурно-мистецького спрямування («Музика: український інтернет-журнал» «Moderato», «Music-review. Ukraine», «Імпровізатор», «Критика», «Marie Claire», «Vogue.ua» та ін.); суспільно-політичні масмедіа, зокрема інтернет-видання («Вечірній Київ», «День», «Україна молода», «Українська правда», «Gazeta.ua», «Kyiv daily» та ін.); інформаційні сайти («Укрінформ», «UNN: Українські національні новини», «Інформатор. Київ» та ін.). Сьогодні відео- (на платформі YouTube та ін.) та аудіоресурси (подкасти та ін.) є важливим складником публіцистичного дискурсу. Також до джерел відносимо власне балетні вистави.

Розгляд хореографічного твору як тексту не претендує на новітність методологічних стратегій, однак є нетривіальним в аспекті детального співвіднесення філософських та культурологічних концепцій з мистецтвознавчими підходами в площині балетного мистецтва сучасності.

Застосовуючи теоретичні викладення Р. Барта в якості концептуального підґрунтя розгляду балетної вистави як тексту та ставлячись до балету-тексту як «поля методологічних змагань», важливим видається не сам факт існування балетного твору як консервування мистецьких ідей постановників, що може зберігатися в репертуарі, а дискурс (вербальний, емоційний, мистецький), що

народжується у процесі створення та подальшого життя хореографічної постановки.

Розглядаючи дискурс щодо хореографічного мистецтва, говоримо про танець як комунікативний акт, що породжує інтерпретування глядачів, ураховує ідейні, соціальні, естетичні, моральні та інші установки створювачів танцювального продукту та глядачів (реципієнтів).

Такі конструкти, як «лексика танцю», «хореографічний текст», «мова танцю» не є суто метафоричними, а вживаються на означення конкретних складників композиційно-архітектонічної побудови хореографічних творів. Під «лексикою танцю» розуміють рухи, жести, пози, міміку; під «хореографічним текстом» – лексичну послідовність конкретного етюду, номера, вистави; під «мовою танцю» як доволі об'ємному понятті – усю сукупність образно-хореографічної лексики того чи іншого твору, стилю, напрямку, різновиду хореографії та танцювального мистецтва загалом.

Зважаючи на високий рівень абстрактності та ефемерності хореографічного мистецтва, його знакова система є менш конкретною, ніж літера чи слово, але це не позбавляє знакову систему хореографії можливості втілювати та транслювати не лише емоції, а й змісти та сенси. «Зчитування» хореографічних знаків реципієнтами можливе за умови розвинутої у них високого рівня абстрагування, що дозволяє занурюватися в образний світ твору. Хореографічні твори як тексти культури акумулюють певну інформацію про культуру сьогодення, відтворюють сучасне ставлення до подій минулого, беручи участь у процесах нагромадження, зберігання та передавання знань.

Сьогодні в Україні та в світі активізувалися процеси національної самоідентифікації українців, зміцнення національної самосвідомості у зв'язку з трагічними подіями російсько-української війни, що триває від 2014 року, особливого поширення набули національно-патріотичні настрої від 24 лютого 2022 року – моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну. Самоідентифікація митця як українського композитора, балетмейстера, артиста

балету, художника тощо є визначальним моментом у віднесенні його творчості до українських національних здобутків.

Концепт «музика українських композиторів» не передбачає обов'язкову наявність національних ознак у творах (відбиття світогляду, моралі, міфології, психологічних рис українців; елементів українського мелосу; наявність літературного підґрунтя з українськими фольклорно-етнографічними елементами; рухів українського народно-сценічного танцю; елементів сценографії, пов'язаних з національною символікою, тематикою тощо). Балети на музику українських композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» не належать до «українських національних балетних вистав» в академічному розумінні цього жанру, але окремі маркери української культури присутні у деяких виставах («Перехрестя» – алюзії на національну музичну стилістику у музиці М. Скорика; «Вій» – літературне підґрунтя М. Гоголя, базоване на українській міфології).

Герменевтична інтерпретація текстів (творів мистецтва як текстів культури) передбачає багатозначність текстів та необхідність їх цілісного пізнання, а не лише розтлумачення сенсу окремих знаків. Природа хореографічного мистецтва за своєю сутністю є знаково-символічною, адже рухи та положення людського тіла, міміка, певні комбінації цих елементів знакової системи хореографічного мистецтва набувають у творах символічного значення (самостійного чи похідного від символів інших знакових систем, наприклад, релігії, психології тощо).

РОЗДІЛ 2

БАЛЕТИ ЯК ТЕКСТИ КУЛЬТУРИ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ

2.1. Феномен тексту художнього твору: філософські, культурологічні, мистецтвознавчі ракурси

Творчість «Київ Модерн-балету», провідного театру сучасної хореографії в Україні, можна розглядати в дискурсі мистецтвознавчої методології, виявляючи стильові, композиційно-архітектонічні та інші суто мистецькі аспекти діяльності колективу, а також у контексті культурологічного дискурсу, з'ясовуючи роль у сучасній культурі, в системі соціальних контекстів у конкретно історичному періоді. Серед культурологічних концептів, що дозволяють розглядати мистецькі феномени, доволі природним вважаємо застосування концепту «текст культури» для інтерпретування хореографічних вистав «Київ Модерн-балету».

Поняття «текст культури» фігурує в ряді праць з теорії культури, сьогодні переважно вживається на означення широкого спектра різних форм культурних феноменів. Поняття є доволі абстрактним, означає модель дійсності з позиції культури, доволі часто загальне поняття «текст культури» позиціонують як універсальну категорію, що складена з множинності форм – текстів культури.

Відомий семіотик Ю. Лотман наполягає, що глобальне поняття «культура» є складноструктурованим, поліелементним текстом, всередині якого існує ієрархія текстів: «Культуру взагалі можна розглядати як текст. Однак надзвичайно важливо зазначити, що це складно побудований текст, він розпадається на ієрархію “текстів у текстах” і творить складні переплетення текстів, оскільки саме слово “текст” включає етимологію переплетення, то

можна сказати, що таким тлумаченням ми повертаємо поняттю “текст” його початкове значення¹²³.

Текст, на думку Р. Барта, «пізнається, досягається через своє відношення до знака... Логіка, яка врегульовує текст, базується не на розумінні (тлумаченні того, “що означає твір”), а на метонімії, у випрацюванні асоціацій взаємосполучень, перенесень, у ньому знаходить вихід знакова енергія, без таких звільнень людина б загинула»¹²⁴. Філософ звертає увагу не на аналітичні (логічні) підходи до упорядкування та тлумачення тексту культури, до якого відносимо балетні твори, а на ірраціональних, асоціативних способах.

Доводячи власну теорію щодо різниці між твором та текстом, Р. Барт парадоксально демонструє їх взаємопов’язаність, взаємообумовленість та нероздільність: «Твір, у ліпшому випадку, малосимволічний, його символіка швидко зводиться на ніщо, тобто завмирає у нерухомості, тоді як Текст всуціль символічний: твір зрозумілий, усвідомлений, сприйнятий у всій повноті своєї символічної природи – це і є, власне, текст... у ньому є структура, але немає об’єднувального центру, немає закритості»¹²⁵. Позиція філософа є доволі умовною, адже така диференціація на твір та текст у площині просторово-часових мистецтв практично неможлива, адже, наприклад, сценічний твір (театральний, балетний, оперний та ін.) в момент створення та щоразу в момент відтворення ніколи не повторюється, що пов’язано зі специфікою виконавства, відповідно, емоції, асоціації, враження щоразу нові. Виникає ситуація, коли відсутність стовідсотково усталеного твору дозволяє говорити про текстовий континуум (незупинне породження сенсів, асоціацій, тлумачень, змістових інтерпретувань та ін.).

Критично ставлячись до позиції розмежування твору та тексту (художнього твору та художнього тексту), ряд науковців ототожнює ці поняття.

¹²³ Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 440.

¹²⁴ Барт Р. Від твору до тексту. Пер. Ю. Гудзь. Слово. Знак. Дискурс: *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 381.

¹²⁵ Там само.

Так Н. Глінка художнім твором у літературі вважає «текст, відмічений ознакою художності, якому притаманні такі риси: високий ступінь організованості; образність літературного мовлення; наявність додаткових прирощень смислу; індивідуальність стилю письменника; наявність естетичної функції»¹²⁶. Така позиція цілком суголосна з нашою концепцією визнання балетної вистави текстом культури, адже вона є багатoelementним твором (текстом) високої організації, образність хореографічної лексики, сценографії, реквізиту, костюмів та ін. якої дозволяє говорити про «додаткові прирощення смислу», посилення авторського начала в усіх складниках вистави, що стало ознакою сучасного мистецтва, орієнтованого увиразнення індивідуальних концепцій створювачів, стильову авторську оригінальність, що і забезпечує реалізацію естетичної функції.

Н. Глінка наполягає, що «текст у складі художнього твору відрізняється від його предметно-образного наповнення і від його змісту, ідеї, концепції, сенсу, але в той же час є з ними нероздільно пов'язаним, реалізуючи їх», і пояснює цю тезу таким чином: «По-перше, текст твору – це складна система різнорідних мовних одиниць, що включає в себе лексико-фразеологічний рівень, а також інтонаційно-синтаксичну, ритмічну та фонетичну сторони; по-друге, художньо-мовні засоби мають самостійну виразну значущість, тобто мають свій, окремий сенс; по-третє, словесна тканина твору несе на собі тягар предметно-образного світу тексту, який, у свою чергу, має змістовне значення і з найбільшою конкретністю втілює ідеї автора. Тому з ідейно-змістовною сферою текст пов'язаний опосередкованим чином. Звідси можна зробити висновок, що художній текст не втілює авторську думку відкрито»¹²⁷.

Застосовуючи такий підхід сфери лінгвістики у площині танцювального мистецтва, можна стверджувати, що хореографічна лексика та інші елементи балетної вистави не транслюють напряду її зміст, ідеї, сенси, але з ними

¹²⁶ Глінка Н. В. Художній текст/художній твір: питання інтерпретації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2015. Вип. 53. С. 56.

¹²⁷ Там само, с. 55.

нероздільно пов'язані, фактично реалізують їх, на користь чого можна навести такі аргументи: 1) балетний твір є багатоелементною системою, складники якої сьогодні можуть бути неоднорідними та нетиповими для традиційного хореографічного мистецтва (наприклад, використання в якості елемента сценографії справжньої води, піску, торфу та ін.; застосування в якості звукової основи для танцювання звуку автомобільної траси, сирени, вибухів, криків та ін.; поєднання віртуозної хореографії з навмисно примітивними рухами); варто також взяти до уваги балетмейстерську та виконавську стилістику, ритмічну структуру твору, причому на рівні музики, хореографії, сценографічного оформлення тощо; 2) одночасно кожен складник системи є самоцінним, транслює власну систему художньої образності, що створює самостійний сенс, що не суперечить сприйняттю хореографічного твору як цілісності; 3) високий рівень абстрактності хореографії як самостійного виду мистецтва забезпечує доволі абстрактне втілення ідейно-змістової концепції автора, навіть за умови доволі конкретного предметно-образного середовища вистави; відповідно, хореографічний твір відкрито не втілює авторську думку ані балетмейстера, ані композитора, ані сценографа тощо.

Таке тлумачення суголосно з ідеями, висловленими одним з фундаторів герменевтики Г.-Г. Гадамером. За його твердженням, інтерпретування мистецького твору (тексту) як герменевтичний акт не ґрунтується стовідсотково на його реальних витоках (історичні, соціокультурні обставини створення; авторський задум та його масштабування; у випадку з хореографічними постановками за літературними творами – фабула літературного першоджерела та інше). Сутність будь-якого художнього твору (хореографічного, театрального, музичного, образотворчого тощо) є значно ширшою за ті ідеї, що вкладають в нього створювач чи створювачі (митці). Також, за теорією Г.-Г. Гадамера, твір долає часові межі в історико-культурному континуумі. Він наголошує: «...чи не в тому й полягає особлива актуальність твору мистецтва, щоб бути відкритим для незліченної кількості інтеграційних процесів? Хоч як би автор твору хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього

твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження. У цьому сенсі твір мистецтва має позачасову актуальність»¹²⁸.

Про суб'єктивність авторського задуму стосовно тексту художнього твору говорить і П. Рікер, знайомлячи з еволюцією власної теорії тексту як елементу герменевтики: «...тією мірою, якою смисл того або того тексту стає автономним щодо суб'єктивної інтенції свого автора, істотне питання полягає не в тому, щоб віднайти, за текстом, втрачену інтенцію, а в тому, аби розгорнути, так чи інак, перед текстом “світ”, який він відкриває і знову закриває»¹²⁹. Тобто, наміри автора щодо тексту, зокрема, щодо транслявання певних ідей, наративів, настроїв, певному впливі на реципієнта, не обов'язково будуть реалізовані, адже текст в постмодерністській філософії та постмодерністській культурі загалом не є обов'язковим продовженням авторської, є автономним, породжує власні відкриття.

За Р. Бартом, «Текстові притаманна багатозначність. Це означає, що він має не просто кілька значень, але те, що у ньому здійснюється властива йому множинність сенсу... У Тексті немає мирного співіснування сенсів, значень – Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів»¹³⁰. Звертаючись до процесу сприйняття тексту, Р. Барт уподібнює реципієнта до мандрівника, «який звільнився від будь-якої напруги, яку витворила уява, і внутрішньо нічим необтяжений, під час прогулянки його сприйняття множинне, багатозначне, враження різноманітні за походженням... випадкові деталі наполовину впізнавані, вони відсилають до знайомих кодів, хоча їхнє поєднання унікальне і робить прогулянку оригінальною, наповнює деталями, які не можуть повторитися, нові – будуть іншими... Прочитання

¹²⁸ Гадамер Г. Г. Естетика і герменевтика. *Герменевтика і поетика* : вибрані твори. Пер. з нім. Київ : «Юніверс», 2001. С. 8.

¹²⁹ Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. Пер. із фр. Київ : Дух і літера, 2002. С. 52.

¹³⁰ Барт Р. Від твору до тексту. Пер. Ю. Гудзя. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 381.

Тексту... всуціль зіткане з цитат, посилань, відгомону, усе це – засоби висловлювання культури (а яка мова не є такою?), застарілі і нові мови проходять крізь текст, створюючи могутню стереофонію»¹³¹.

Позиціонуючи балетну виставу як текст культури та застосовуючи окремі положення у ставленні до тексту Р. Барта, можемо говорити про глядача-мандрівника, чия уява та фантазія під час сприйняття вистави формує індивідуальні образи сприйняття, він отримує широкий спектр вражень, що залежить від рівня культурного розвитку особистості, обізнаності у хореографічному мистецтві та попереднього глядацького досвіду.

І тут доречно згадати позицію Г.-Г. Гадамера щодо художньо-естетичного досвіду інтерпретатора як основи мистецької інтерпретації, яку підсумував Е. Гнатюк: «Художня діяльність кожного тлумача “переливається” з культури в буття, сприяючи його перетворенню, і власними силами бере участь у просвітленні, а також у частковому перетворенні життя. Мистецтво інтерпретатора завдяки вільній силі уяви власними можливостями бере участь в естетичному творенні світу, художнє бачення тут веде до відкриття і завоювання інших меж погляду і почуття. Майстерність тлумача, заснована на ґрунті особистого досвіду, здатна забезпечити справжнє, вільне людське буття. Воно пов’язане із відчуттям власної унікальності і показує, чого може досягти самодостатня особистість, яка продуктивність і плідність криється в її відкритості до світу і до Іншого за умови постійних зусиль у напрямі здобуття досвіду для більш повного розуміння себе і світу»¹³². Сучасні науковці підносять роль реципієнта як перетворювача життя у результаті його інтерпретаційної діяльності щодо твору мистецтва. Масштаб творення естетичного буття у результаті осягнення художньої сутності «тексту» залежить від багатьох

¹³¹ Там само, с. 382.

¹³² Гнатюк Е. Інтерпретація як форма текстуального досвіду. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках. [Вісник Дніпропетровського університету. Серія: філософія, соціологія, політологія]*. 2012. Т. 2, № 22. С. 64.

факторів, зокрема, окрім рівня культурної обізнаності, від готовності до вільного, незаангажованого інтерпретування.

Все, що сприймається глядачем як знайоме, впізнаване, чи перетворюється в його уяві, утворюючи асоціативні зв'язки з вже відомими предметами, феноменами, явищами, робить перегляд особистісним, неповторним. У процесі перегляду вдруге, втретє сприйняття не буде ідентичним. Балетна вистава як текст культури насичена відомими елементами, походження яких може сягати давнини (наприклад, усталені лексичні елементи класичного танцю), або новітніми, пов'язаними із сьогоденням. Таку ситуацію і названо Р. Бартом «стереофонією» – різноманіття складників вистави, культурних кодів, знаків створює ефект багатоканального впливу на реципієнта.

Для пояснення сутності тексту у постструктуралістичній оптиці Р. Барт проводить аналогії з грою, говорячи не про сприйняття тексту як споживання, а про «гру із самим текстом»: «Слово “гра” тут слід розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст... і читач також грає, причому подвійно: він грає у Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом»¹³³. Тут варто зазначити про явний вплив культурологічної концепції гри, викладеної нідерландським істориком культури Йоганом Гейзингою у праці «Homo Ludens» («Людина, яка грає», 1938), де гра розглянута як фундаментальний елемент у виникненні та розвитку культури¹³⁴. Автор наполягає, що гра є первинною формою вираження людської культури, культура виникає в процесі гри.

Повертаючись до Р. Барта, текст варто сприймати як гру, а також індивідуальне осягнення тексту реципієнтом є грою. Серед ознак гри, що виокремлює Й. Гейзинга: високий рівень абстрагування, дистанціювання від дійсності, свобода від буденності (але у випадку позиціонування тексту як гри варто наголосити на присутності у знаково-символічних елементах ознак сучасності, адже текст культури акумулює прояви сучасної культури); образне перетворення дійсності (одна з ключових ознак будь-якого виду мистецтва);

¹³³ Там само, с. 383.

¹³⁴ Гейзинга Й. Homo Ludens. Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.

добровільність (реалізовано як з боку створювачів, так і реципієнтів); наявність правил (умовна «домовленості» між створювачами балетної вистави та глядачами про художньо-образні закони та мистецьку специфіку твору); упорядкованість (наявність певного порядку всередині системи твору та в момент презентування глядачам); умовність; наявність простору та часу. Всі ці ознаки гри присутні більшою чи меншою мірою у балетних виставах та хореографічному мистецтві загалом, а сам Й. Гейзинга вважав танець особливою та досконалою формою гри¹³⁵.

Від моменту оприлюднення праць Р. Барта його думки щодо тексту культури застосовують при розгляді різних видів мистецтва, у тому числі й хореографічного. Але сьогодні ряд положень піддано критиці, перегляду, зокрема, доволі спірним є розмежування понять твір та текст, про що вже зауважували вище.

Аналізуючи художню творчість та проблеми її інтерпретації, Н. Астрахан доводить продуктивність погляду на художній твір як своєрідне віддзеркалення сьогодення, і ширше – модель дійсності. Дослідниця зазначає: «Художній твір об'єктивно завжди може бути витлумачений як художня модель всезагального, сукупного буття, яка відтворює його суттєві, найбільш значущі аспекти: складну взаємодію матеріального та духовного, споглядально даного та сутнісно-прихованого, взаємозв'язок всіх елементів в цілісній єдності, часові та просторові виміри, здатність до становлення й розвитку, індивідуальність та одиничність, що вбирають у себе загальність та множинність, суб'єктивність та об'єктивність в їх діалектичному взаємозв'язку. Очевидно, що в художній творчості буття постає з точки зору людини, з огляду на факт її присутності, участі у всезагальному бутті. Власне, художня творчість і покликана передусім дати всебічну оцінку цій присутності, стати об'єктивованим свідченням про феномен людини, її гносеологічні можливості»¹³⁶.

¹³⁵ Там само.

¹³⁶ Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві: аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору : дис... доктора філологічних наук : спец. 10.01.06 – теорія

Але художня творчість не є простим процесом відбиття дійсності, а її перетворення у художні образи (художня трансформація), у чому й полягає сутність естетичної цінності мистецтва. Важливо, що саме митець відбирає та пропускає через власну «творчу лабораторію» події та явища, обмежуючи чи поглиблюючи їх у фокусі власного художнього бачення, тим самим створюючи нову реальність твору. Бачення прихованого, «унаочнення неоприятленого» є одним з методів художньої творчості справжніх митців, що відкриває широкі перспективи для творчості, зокрема, художнього інтерпретування одних і тих самих життєвих подій та явищ, художніх творів та ін.

Багато аспектів художньої творчості митців, за думкою провідних філософів, культурологів, мистецтвознавців, залишаються неосяжними упродовж століть, не можуть бути пояснені лише раціональними, науково виваженими поняттями. Завжди залишається певна таємниця, яку ані сам створювач, ані теоретики та практики мистецтва не можуть пояснити. За висловлюванням Н. Астрахан, «митець за зовнішнім та випадковим бачить приховане сутнісне, вміючи примусити його проявитися крізь конкретно-наочне зображуване; митець уникає готових, мертвих формул та висновків і водночас здатний зробити зображуване живим і промовистим, насиченим етично ціннісним смислом. Виокремлені в різноманітних естетиках аспекти художнього моделювання залишають таємницю мистецтва нерозкритою, натякаючи на можливість вирізнення інших аспектів»¹³⁷.

Обґрунтовуючи комунікативну парадигму художньої культури («художнього світу людини»), вітчизняний культуролог В. Корнієнко звертається до однієї з її сутнісних функцій – інформаційної, знакової або семіотичної: «...мистецтво поряд з духовним призначенням має чітко виражене інформаційне призначення, тобто здійснює функцію передачі повідомлення за допомогою мови предметної форми. Будь-яка річ може мати магічне змістовне

літератури / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2014. С. 134.

¹³⁷ Там само, с. 135.

посилання, як і будь-яка форма має здатність до інформування»¹³⁸. Фактично, В. Корнієнко адаптує положення герменевтики до явищ мистецтва, зазначаючи про формування мовою мистецтва комунікаційних потоків культурно-історичного розвитку¹³⁹. Це говорить на користь функціонування мистецьких творів як текстів культури, що транслюють культурно-історичну інформацію та породжують сенси та змісти у процесі інтерпретування. Розгляд сприйняття твору мистецтва як тексту культури в історичній ретроспективі (вертикально) дозволяє стверджувати, що «еволюція форм візуального сприйняття, або візуальної комунікації, у просторі художньої культури щільно пов'язана зі словом як засобом інтерпретації образної мови мистецтва. Аналіз еволюції художнього простору культури підтверджує висновок про тісний взаємозв'язок змістовного наповнення мистецтва та історично-культурного прояву певної гуманітарної комунікативної системи. Мова мистецтва відображена в логіці культурно-історичної репрезентації культурних смислів цієї системи»¹⁴⁰. Тобто, створення та презентування мистецького твору засобами мови того чи іншого виду художньої творчості (танець, музика, театр, образотворче мистецтво тощо) не існує поза логікою культурного середовища того чи іншого історичного періоду, інтегрує та транслює культурні смисли, що можуть різноаспектно «зчитуватися» у процесі інтерпретації.

Для вивчення мистецьких феноменів культурологічна оптика є однією з найпродуктивніших, що дозволяє не лише виявити художні особливості конкретного твору, а піднятися на загальнокультурний рівень, масштабно осягнути місце та роль таких феноменів у поступі людської цивілізації, розкрити комунікативний потенціал мистецтва у процесі відтворення, трансляції, розвитку культурних досягнень людства: «...продуктивною дослідницькою методологією адекватної теоретичної інтерпретації домінуючих тенденцій людинознавчого

¹³⁸ Корнієнко В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 83.

¹³⁹ Там само, с. 84.

¹⁴⁰ Там само.

дискурсу в добу глобалізації є комплексний культурологічний підхід, який дає змогу виявити і показати художню культуру як комунікативну систему, що забезпечує відтворення, трансляцію і розвиток життєдайних смислів і досягнень... вплив художньої культури на соціум здійснюється як інформаційно-комунікативний процес, пов'язаний із цілеспрямованою передачею інформації, її сприйняттям, осмисленням та засвоєнням»¹⁴¹.

Кожен з «текстів культури» (твори хореографічного, музичного, театрального, образотворчого мистецтва та інші феномени мистецтва та культури) увиразнює окремий аспект культури, презентує власну особливість, специфічність, що дозволяє максимально урізноманітнити загальний «текст культури». Множинність таких форм є запорукою культурного різнобарв'я, полілогу, демократичних процесів. «Тексти культури» в значенні самостійних складників загального «тексту культури», містять комунікативний потенціал, фактично є певним повідомленням на власній «мові» (у хореографічному творі «лексичними одиницями» є рухи, положення людського тіла, міміка ритмічно організовані у просторі та часі, що складає видову сутність хореографічного мистецтва як самостійного виду мистецтва з власною системою виразових засобів). Такі «тексти культури» можуть бути «прочитані» (інтерпретовані) незлічену кількість разів, навіть у ситуації класичної парадигми тлумачення мистецтва («що хотів сказати автор?»), чи в постмодерністській ситуації, коли народження сенсу твору відбувається в моменті його сприйняття глядачем за необов'язковості зчитування глядачем змістів, закладених автором.

Будь-який твір мистецтва як «текст культури» не є однорідним, він за сутністю гетерогенний. Попри те, що постановку балетного твору здійснює балетмейстер і цей твір цілком логічно сприймати як самостійне висловлювання автора (доволі умовно в творчому сенсі мова може йти про «монологічне висловлювання»), одночасно ми розуміємо його «багатоголосний» характер, адже у реалізації мистецького продукту бере участь певна кількість людей (автор

¹⁴¹ Там само, 86.

лібрето, композитор, режисер, художник по костюмах, художник по світлу, сценограф, артисти балету та ін.), навіть тоді, коли функції деяких створювачів виконує одна людина (балетмейстер-режисер-автор лібрето; художник по костюмах-автор декораційного оформлення та ін.). Д. Лазаренко зазначає, що «будь-який багатоголосий текст є цілісністю, що має в своїй основі монологове обрамлення, яке відображає позицію реального автора твору. Але ця цілісність не є монолітною»¹⁴².

Обмірковуючи структуралістські та деконструктивістські підходи до тлумачення поняття «текст», В. Козакова фактично обґрунтовує різницю між поняттями текст та метатекст: «Якщо розуміти текст полісемантично, як будь-який зв'язаний знаковий комплекс, то і мистецтво (мистецтвознавство, музикознавство, теорія й історія образотворчого мистецтва) має справу з текстом. Думки про думки, переживання переживань, слова про слова, текст про тексти. Гуманітарна думка народжується як думка про чужі думки, волевиявлення, вираження знаків»¹⁴³.

Розмірковуючи над літературним метатекстом як способом соціально-філософського осягнення буття, В. Козакова піднімається до ширших узагальнень, що можна застосувати не лише до літературних творів: «Проникаючи в художні тексти й осягаючи своєрідність художньої свідомості культурної епохи, сприймаючи мистецтво, розвиває свою художньо-філософську сферу, інтерпретуючи культуру і створюючи метатекст. Цю художньо-філософську сферу можна представити у вигляді синтетичної багаторівневої системи»¹⁴⁴. За такого підходу глядач балетної вистави є також своєрідним інтерпретатором первинного твору, створює щодо нього власне враження, що можна вважати метатекстом, хоча він і не завжди зазнає

¹⁴² Лазаренко Д. М. Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. Нова філологія. 2010. № 39. С. 105.

¹⁴³ Козакова В. С. Метатекст літератури як спосіб соціально-філософського осягнення буття : дис...канд. філософських наук : спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Донецький національний університет. Донецьк, 2006. С. 26.

¹⁴⁴ Там само, с. 17.

вербвлізації. Розуміння «тексту культури» (балетної вистави) породжує інтерпретаційний «текст» («метатекст»).

Піднімаючись до історико-культурного поля узагальнень можна стверджувати, що за допомогою «текстів культури» (чи «культурних текстів») та «метатекстів» відбувається специфічна «комунікація» в історико-культурному континуумі: висловлювання, уявлення, концепції світобудови та соціальних взаємин, ставлення до історичних та літературних персонажів та інше виявляються як у «текстах культури» (балетних творах), так і у «метатекстах» (інтерпретаційних висловлюваннях щодо балетів).

Текст культури стає таким лише за умови його сприйняття, обмірковування, розтлумачення, інтерпретування, включення у мовний акт та ін. І тут знаходимо чергове підтвердження соціальної природи мистецтва, адже без сприйняття реципієнтом (глядачем, слухачем та ін.) художній твір ніби не існує, хоча об'єктивно створений. Відомий український мовознавець, фольклорист, філософ, етнограф Олександр Потебня ще у другій половині XIX століття, досліджуючи поетику слова, писав про художню творчість загалом: «Мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово. Художній твір, очевидно, не належить природі: він достворений до неї людиною. Фактори, наприклад, статуї – це, з одного боку, безплотна думка скульптора, яка неясна для нього самого й недоступна нікому іншому; з другого – шмат мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх творців, таке, що містить у собі більше, ніж вони. Синтез, творчість дуже відмінні від арифметичної дії: якщо агенти художнього твору, які існують до нього самого, позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом. Задум митця й грубий матеріал не вичерпує художнього твору, відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова. В обох випадках і та, й друга стихії істотно змінюються від приєднання до них третьої, тобто внутрішньої форми. Сумнів може бути хіба щодо змісту: можна думати, що не тільки митець повинен був мати в душі певний зміст, перш ніж зобразив його в мармурі, слові або на полотні, а що зміст цей був такий же і до й після творення. Але це

несправедливо вже тільки тому, що думка, яку об'єктивував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом і стороннє. Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням або піддає його заслуженому чи незаслуженому осудові – все одно він ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття. Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє»¹⁴⁵. Твердження О. Потебні й сьогодні не втратили актуальності.

Отже, при сприйнятті глядачем балетного твору відбувається своєрідний «міжтекстовий» зв'язок: між твором мистецтва як текстом культури та реципієнтом, що породжує метатекст. Реципієнт (глядач) продукує метатекст у процесі «спілкування» з балетним твором (опосередковано з балетмейстером та іншими створювачами вистави через презентовану ними постановку) у процесі інтерпретації постановочних рішень, усвідомлення концепції, переосмислення, мистецького рефлексування (співвіднесення подій власного життя, власних психічних станів та ін. із тим, що відбувається на сцені). Глядацьке сприйняття балету як тексту культури спрямовано на осягнення багатошарового музично-хореографічно-сценографічного феномена (попри визначену онтологічну синтетичність хореографічного мистецтва, сьогодні справедливо говорити не про гомогенність, а про гетерогенність багатьох балетних творів, що не порушує органічності та не руйнує цілісності твору, а стає новою формою взаємодії у виставі різних мистецтв – музика, хореографія, образотворче, ужиткове та ін.). Осягнення поліаспектної образності хореографічної вистави, де закладено сенси та культурні знаки, що містять як загальнокультурні концепти, так і індивідуальні посили для кожного глядача, відбувається у процесі вербального творення (словесно, письмово чи подумки) метатексту.

¹⁴⁵ Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. С. 48–49.

Знакова система художнього твору повинна бути сприйнята глядачем, породити певні смисли у його свідомості. Без цього твір мистецтва як художній акт і як текст культури ніби залишається мертвим. «Найважливішою властивістю свідомості на світоконцептуальному рівні є здатність людини, що сприймає текст мистецтва, виявляти асоціативний зв'язок свого життя з безупинним рядом культурно-історичних узагальнень. Реципієнт замикає на собі культуру, його світ стикається із нескінченністю світу культури, у результаті чого будь-яке явище відчувається, переживається й осмислюється як частка Буття, момент загального життя людства. Людина культури наче живе у відкритому, нескінченному світі. У ньому з'являється бажання усвідомити ті чи інші художні світи чи епохи, мислити їхніми образами і картинами, “перекидати” своє повсякденне буття у Вічність, жити в століттях і культурах», – зазначає В. Козакова¹⁴⁶. Відповідно, сучасні балети є не лише текстами культури, спрямованими на сучасника, а й потенційно можуть розглядатися як документ доби для наступних поколінь. Одночасно такі вистави містять нескінченну кількість елементів культури попередніх епох, що демонструє цілісність історико-культурного процесу, неперервність художнього континууму. В. Козакова використовує поняття «малий час», говорячи про твір мистецтва, що триває тут і зараз, в конкретному хронотопі (просторово-часовому вимірі), та про «великий час» як рух крізь епохи, спрямований у майбутнє: «...справжній твір мистецтва, втілює досягнення художньої творчості, ідеї, не тільки, що належать цьому “маленькому часові”. Вони перемагають, переборюючи простір, хаос і стають культурним знаком, кодом. Тому, якщо життя в “малому часі” (тексті) обмежується лише вчорашнім днем, то у “великому часі” (метатексті) – це художнє творіння рухається із минулого через сучасне в майбутнє»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Козакова В. С. Метатекст літератури як спосіб соціально-філософського осягнення буття : дис...канд. філософських наук : спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Донецький національний університет. Донецьк, 2006. С. 18.

¹⁴⁷ Там само, с. 45.

В. Козакова, критично аналізуючи підходи філософа та семіотика Юрія Лотмана, словацького мовознавця Антона Поповича, польського лінгвіста Марії Ренати Майєнової та інших науковців до трактування поняття «метатекст», зауважує, що «“метатекст” є насамперед філософською категорією, що розкриває змістовно проблему взаємозв’язку людини, соціального, художнього і реального світу як цілісного і єдиного. Проблема метатексту – є проблема філософського пізнання світу з урахуванням людської “присутності”, як соціального тексту з його потребами, цілями, вимогами й ідеалами у взаємозв’язку із соціальним текстом як світом цінності. А це значить, що за категорією метатекст стоїть “цілісна картина”, образ з погляду людських предметно-значеннєвих зв’язків, куди входять наукові знання про навколишнє людини на фізичному і соціальному рівнях буття»¹⁴⁸.

Мистецькі твори акумулюють культурну інформацію, що накопичувалася в суспільстві впродовж всієї історії людства. У більшості сучасних творів містяться різні мотиви, образи, коди, пов’язані з історико-культурною еволюцією людства, а також новітні оригінальні рішення, мотиви, сюжети, що сприяє об’ємності та насиченості художнього «тексту», зокрема й балетних вистав. Твір мистецтва провокує у реципієнта асоціації, думки, емоції, впливаючи на свідомість, породжуючи роздуми, ідеї, концепції.

Мистецькі твори як тексти культури та, ширше, художня культура як текст посідають вагоме місце у цивілізаційному поступі. Твори мистецтва (архітектури, скульптури, образотворчого, музичного та ін.) впливають на людину поза її бажанням та усвідомленням, адже вони постійно знаходяться з нею у контакті. Хореографічне мистецтво у цьому сенсі є не настільки наближеним до повсякденності, але не менш впливовіше, посідаючи вагоме місце у формуванні світогляду особистості, її свідомості, естетичних смаків, моральних якостей. Розкриваючи значущість художньої культури у житті людини, В. Козакова зазначає: «Особливим і скоріше важливим елементом

¹⁴⁸ Там само, с. 36–37.

художньої культури... є усвідомлення, засвоєння, сприйняття художніх цінностей, такої художньої творчості, яка сприймається як цінність, що супроводиться естетичними переживаннями через образи-символи, через екзистенційні та експресіоністичні ідеї... Кожен вид мистецтва, кожен творець “говорить” на своїй мові, але разом вони утворюють своєрідний світ, який наповнений звучанням Абсолюту, проникливим потаємним буттям, що несе в собі гармонію, красу як відблиск позачасового джерела, як синтез Абсолютного та відносного, безмежного та обмеженого, що створює основу Світобудови і є головною причиною творчої енергії людини, невичерпним джерелом натхнення, оптимізму, задоволення»¹⁴⁹.

Тлумачення творів хореографічного мистецтва як невербальних текстів культури за сутністю є інтерпретацією та виявленням структури твору, його змістових та сенсових особливостей, а також контексту, що є доволі суб’єктивним процесом сприйняття окремої особистості (інтерпретатора). Безумовно, процес «розшифрування» балету як тексту культури не мислимий поза людським виміром, оскільки саме рівень освіченості, зануреності у проблему, абстрактного та образно-асоціативного мислення, попередній досвід та ін. інтерпретатора визначає рівень «прочитання» такого «тексту» та життєздатність такого тлумачення. Важливо враховувати, що системне сприйняття інтерпретатором хореографічних творів з урахуванням усіх його складників (балетмейстерсько-режисерське мистецтво, виконавська майстерність, музика, сценографія та ін.) є «переведенням» одних знакових систем в іншу, вербальну, що в результаті формує лінгвістичний текст. У результаті балетна вистава як явище культури (культурний текст чи текст культури) піддається інтерпретації, результати якої фіксує вербальний текст.

Для інтерпретації балетної вистави як тексту культури важливим є контекстуальний аналіз, що передбачає глибоке занурення в історію та культуру,

¹⁴⁹ Козакова В. С. Метатекст літератури як спосіб соціально-філософського осягнення буття : дис...канд. філософських наук : спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Донецький національний університет. Донецьк, 2006. С. 60–61.

близьку до об'єкту інтерпретації, задля з'ясування не лише специфічних особливостей, унікальності вистави як результату креативної діяльності створювачів, її значимості для мистецького ландшафту та соціокультурного середовища в цілому, а й виявлення таких аспектів, що виходять за межі поверхневих (явних) сенсів твору.

Балетний твір є об'єктом культури, що містить не лише суто мистецьку інформацію (рівень розвитку балетмейстерського, виконавського, музичного, сценографічного та ін. мистецтв; специфічні стилістичні, лексичні та інші композиційно-архітектонічні особливості твору та ін.), а й відбиває відомості про історичний період, його політико-економічні, соціокультурні, зокрема, ідеологічні особливості доби та ін. Прочитання історико-культурного контексту, зокрема, складання уявлення про певні мистецькі та позамистецькі тенденції часу, традиції, символи та ін., можливе шляхом виявлення ціннісно-сміслового потенціалу будь-якого об'єкту культури (до яких відносимо й балетні вистави), попри те, що риси культури у ньому виражені у знаково-символічній формі, що складає сутність того мистецтва, про тлумачення твору якого йдеться.

Попри різницю знакових систем мистецтв (основною ознакою хореографічного мистецтва є його синтетичність, а балетна вистава є самостійним різновидом драматичного видовища, що за сутністю є синтетичною системою з домінуванням танцювального складника), масштабуючи оптику розгляду, у сукупності твори мистецтв можна позиціонувати як текст культури доби, окремі складники якого взаємодіють.

Балетний твір в контексті теорії текстів культури можна розглядати як медійний феномен, що транслює, зберігає та періодично відтворює (в разі наявності у постійному репертуарі або на відеоносіях) закладену культурну інформацію, що може передаватися не лише безпосередньо глядачам у залі, а й за допомогою інформаційно-комунікативних технологій для її донесення крізь простір та час. Зважаючи на суспільну природу мистецтва, що творять люди для людей, твір мистецтва розрахований на сприймання людьми, що передбачає певну емоційну реакцію та створює «інтерпретаційний ланцюг». У випадку

перегляду хореографічного твору та висловлення враження від нього, а також різноманітних способів його фіксування (від словесно-графічного до відеозйомки) відбувається переведення однієї знакової системи в іншу, що породжує нові версії «прочитання» балетної вистави як тексту культури. Сам текст при таких «перекладах» та трансформуваннях зазнає «нарощування» сенсів та змістів.

У сучасному світі візуальність стала основним прийомом трансляції інформації. І тут хореографічне мистецтво набуває особливої актуальності, застосовуючи традиційні для себе інтермедіальні методи, як-от своєрідне «перекодування» музичного, літературного та інших текстів у хореографічний. Такі тексти, у процесі «перекладу» стають новими текстами, що більшою (наприклад, коли мова йде про інтерпретування балетмейстером та виконавцями музичного твору) чи меншою (наприклад, коли підґрунтям балетної вистави стає літературний твір) мірою пов'язані з оригінальним текстом, відповідно, перетворюються на самостійні тексти культури.

Для «прочитання» балетної вистави як тексту культури необхідно бути обізнаним в основних історичних періодах розвитку хореографічного мистецтва та культури загалом, мати навички логічного та послідовного викладення інформації та критичного мислення задля вербалізації власних висновків. Виявлення та інтерпретування сенсів балетних вистав як текстів культури передбачає постійний пошук нової оптики до розгляду наявних елементів системи балету. Необхідно постійно розширювати коло аспектів, які необхідно врахувати у процесі прочитання культурного тексту, як-от соціокультурний контекст створення вистави, вплив біографічних факторів та особистісних психологічних особливостей створювачів, зокрема, що спонукало звернутися до реалізації такого твору, вписаність у творчий стиль митця та ін. Такий підхід передбачає постійне розширення сенсового поля твору, збільшення варіантів тлумачень його різних аспектів.

Французький філософ, автор концепції деконструкції Жак Дерріда розширив поняття «тексту», розглядаючи його як цілісність читача (глядача,

слухача, загалом, реципієнта) та тексту, також у цю єдність може бути залучений дослідник (реципієнт окрім власних інтерпретацій може сприймати тлумачення реципієнта-рецензента, критика, науковця та ін., що виступають в якості дослідників початкового тексту). Філософ обґрунтовує деконструкцію як специфічний спосіб вивчення тексту, що передбачає постійне множинне його конструювання як на рівні загальному (зміст, форма), так і на рівні складників (елементів тексту, як-от поняття, терміни та ін.). Деконструкція спрямована на сприйняття тексту як єдності знаку та змісту, єдності процесів створення та сприйняття («прочитання») тексту, обстоює ідеї багатозначності та відкритості тексту до різноаспектних тлумачень, постійних трансформацій цих прочитань¹⁵⁰. Такий підхід дозволяє говорити про відсутність сталого значення в жодному мистецькому творі як тексті, його мінливість в залежності від контексту, особистості реципієнта-інтерпретатора, конкретної історико-політичної та соціокультурної ситуації, наявності елементів інших текстів, неоднозначності оприявленого у творі тощо.

Серед сучасних мистецтвознавців, що торкалися поняття тексту – відомий німецький театрознавець, критик, історик та теоретик сучасного театру Ганс-Тіс Леман, автор праці «Постдраматичний театр»¹⁵¹, що стала фундаментальною для сучасного сценічного мистецтва. Варто зауважити, що автор спирається на сценічну практику не лише відомих режисерів драматичного театру (Еудженіо Барба, Пітер Брук, Єжи Гротовський, Тадасі Сузукі, Роберт Уілсон, Річард Шехнер та ін.), а й культових хореографів (Піна Бауш, Уільям Форсайт). Театрознавець обстоює позицію, що починаючи з 1970-х років почали з'являтися нові театральні форми (поліморфні, дискурсивні), створені поза канонами драматичного театру, які слід називати постдраматичними. Серед ознак постдраматичного театру, що можна побачити і у сучасних балетних виставах – руйнування традиційних вимог щодо концентрування хореографічної лексики (щільності знаків): «У постдраматичному театрі зазвичай порушуються

¹⁵⁰ Derrida J. *Of Grammatology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016. 560 p.

¹⁵¹ Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. 506 s.

традиційні правила та більшою чи меншою мірою встановлена норма щільності знаків. Є чи занадто багато чи занадто мало. У співвідношенні з часом чи простором або з важливістю речі глядач відчуває надлишок або, навпаки, помітне зниження щільності знаків»¹⁵². Сучасні балетні вистави використовують контрастні щодо лексичного наповнення прийоми між фрагментами, гранично насиченими віртуозною танцювальною лексикою, та фрагментами, де танець у його традиційному розумінні відсутній або зводиться до використання простих, навіть примітивних, рухів. Такі ознаки надають додаткові можливості для тлумачення балетних вистав крізь призму постмодерністської, зокрема й постдраматичної, естетики.

Зважаючи на змішання, аж до синтезування, прийомів різних перформативних мистецтв (сценічне, циркове, хореографічне, музичне) у сучасному сценічному просторі, можна говорити про появу в театрі, у тому числі й балетному, нового «тексту», що не є ані традиційним драматичним, ані традиційним хореографічним, ані традиційним музичним текстом. Символи, знаки, позалексичні конструкції (за висловленням Г.-Т. Лемана, «невербальні засоби») стають вагомим складником вистав. Театрознавець наполягає на диференціюванні тексту в драматичному театрі за рівнями, виокремлюючи «...рівень вербального тексту, рівень тексту вистави і рівень “тексту перформансу”». Автор пояснює свою позицію: «Мовний “матеріал” і текстура постановки перебувають у взаємодії із театральною ситуацією, переосмисленої щодо “тексту перформансу”. У постдраматичному театрі текст, наданий театру письмово чи усно, і – у широкому сенсі слова – “текст” постановки (з урахуванням акторів, їх “паралінгвістичних” доповнень, зі скороченнями чи деформаціями мовного матеріалу; з костюмами, світлом, простором, нарешті, всім цим тлінним світом і т.д.) через зміну розуміння “тексту перформансу” розглядаються в новому світлі»¹⁵³. Сформульовані ознаки постдраматичного театру справедливі й для ряду сучасних балетних постановок. Безумовно,

¹⁵² Там само, s. 153.

¹⁵³ Там само, s. 145.

знакова система драматичного театру відрізняється від балету, але зважаючи на видовищну природу театрального та хореографічного мистецтв, виявлені Г.-Т. Леманом текстуальні рівні працюють і в площині балетного мистецтва: рівень рухів, положень тіла, міміки (лексика твору); рівень тексту цілісної вистави з урахуванням виконавських, музичних, художньо-сценографічних та інших рішень; рівень «тексту перформансу», куди відносимо конкретні обставини демонстрування балетної вистави (сценічний майданчик, соціокультурний та мистецький контекст у момент демонстрування вистави, взаємодія з глядачами тощо).

Застосовуючи концепцію постдраматичного театру в сфері хореографічного мистецтва, варто зауважити про вихід у центр вистави театрального дискурсу та поняття постдраматичної енергетики. І якщо вербальний текст, на думку Г.-Т. Лемана, для постдраматичного театру не є більше його осердям, лише його елементом, шаром, матеріалом сценічного зображення, то, відповідно, для хореографічних вистав у постдраматичній («постхореографічній») естетиці власне танцювальна лексика в її традиційному розумінні перестає бути центром вистави. «Глибокі зміни способу використання театральних знаків роблять доцільною спробу позначити певний сектор нового театру як постдраматичний. До того ж театральний текст, який колись був мовною структурою, тепер уже не є “драматичним” театральним текстом. Термін “пост драматичний театр”, в якому міститься натяк на драму як літературний жанр, вказує на зв’язки (і обмін), що зберігаються між театром і текстом, проте в центрі тепер виявляється дискурс театру, і тому йдеться про текст лише як про елемент, шар і матеріал сценічного зображення, а не як про його володаря»¹⁵⁴. Домінування не логічного розгортання драматичних подій, а застосування принципу наскрізного монтажу дозволяє віднести ряд вистав сучасного балету до постдраматичних творів. Фіксування таких принципів найяскравіше

¹⁵⁴ Там само, s. 13.

відбулося у творчості танцтеатру Піни Бауш, чиї принципи постмодерністської, зокрема й постдраматичної, естетики сьогодні сприймаються вже як канонічні.

Важливо, що традиційні балетно-театральні канони побудови вистави постулюють роботу всіх складників постановки у підпорядкуванні до хореографічного тексту, у той час, як постдраматичні принципи базовані на одночасній самотійності кожного зі складників та цілісності мистецького продукту, паралельності існування хореографії, музики, сценографії, та одночасних постійних перетинах. Використання принципів постмодерністського мистецтва у постдраматичному театрі, як-от деконструкція, інтертекстуальність та інших, сприяє текстуальній полісемії, провокує до множинності трактувань вистав як текстів культури.

Про своєрідну «децентралізацію» всередині твору як тексту говорить й вітчизняний мистецтвознавець Ігор Юдкін-Ріпун, називаючи цю внутрішню властивість текстів, що підлягає інтерпретуванню, багатомірністю, що «виявляється насамперед через ієрархію будови, польову структуру з протиставленням центр – периферія, що завжди припускає альтернативні версії структури, переніс функцій центру на різні елементи тексту в процесі витлумачення. З цим пов'язана циклічність тексту, його побудова з відособлених замкнених одиниць (зокрема, синтагм, речень, мотивів, сюжетних одиниць). Нарешті, у тексті завжди наявні дистанції у відношеннях між елементами. Всі ці обставини – централізація, циклізація, дистанція – визначають багатомірність тексту, його нелінійну будову, його стратифікацію – розшарування на неоднорідні смуги, що й розкриває інтерпретація. Зокрема, завдяки дистанційним відношенням і системі посилань – дейксису – в тексті виникають єдина перспектива і множинність аспектів, в яких відкриваються можливості інтерпретації»¹⁵⁵. Безумовно, хореографічний твір, як система образно-візуальних, а не вербальних, доволі абстрактних метафор, символів, алегорій, на

¹⁵⁵ Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. С. 17.

нашу думку, є ще багатомірнішим, розшарованим на безліч «смуг», що й є предметом інтерпретування.

Виходячи з положень сучасної філософії та культурології, під «текстом» розуміємо систему знаків, що несе певну інформацію, передає зміст, за своєю сутністю є феноменом культури (про це докладно йшлося вище та у підрозділі 1.2.). Всі мистецькі артефакти, до яких належать хореографічні вистави, балети та ін., є текстами культури. Одночасно, будь-який балет є самостійним «текстом» як системою, а також підсистемою іншої системи. Застосовуючи такий методологічний підхід, можна інтерпретувати кожен виставу «Київ Модерн-балету» як самостійний текст культури, а також як частину сукупності всіх вистав, створених «Київ Модерн-балетом», або лише сукупності вистав на музику українських композиторів, або лише вистав – інтерпретацій балетів класичної спадщини та ін., а також ширше – частину сучасного хореографічного мистецтва України, Європи, світу; складник сценічного мистецтва та ін. І кожна така сукупність «текстів культури» (вистав) є одночасно самостійним цілісним «текстом культури».

Також важливо враховувати, що «допоки свідомість людини не почала опановувати Твір мистецтва, останній є лише судженням автора, “текстом”, потенціальний смисл якого може розкрити/осягнути реципієнт не зовсім вільний від різноманітних факторів, що формують його інтенціональну свідомість. Текст художньої культури не є незмінним, непорушним, колись назавжди заданим, адже свобода у сприйнятті його створює умови для розуміння людиною себе і свого життя, водночас збагачуючи новим розумінням авторську версію»¹⁵⁶. Відповідно, інтерпретування «тексту художньої культури» є процесом необмеженим, адже перетворюється у процесі сприйняття реципієнтом на пошук смислу буття, що є увиразненням однієї з основних функцій мистецтва загалом.

При всій свободі самовираження сучасних митців, варто пам'ятати про потужний не лише естетичний, а й морально-етичний вплив мистецтва на

¹⁵⁶ Кузнецова І. Інтерпретація тексту культури. *Тексти культури: дослідження, інтерпретація* : зб. наук. праць. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 322.

людину, що накладає на митця певну відповідальність. «Митець апріорі здійснює своє фахове призначення в смисловому полі етичних принципів, оскільки творення/інтерпретація тексту художньої культури віддзеркалює/спонукає свободу людського духу до розгортання самоздійснення, самоінтерпретації людини у пошуку себе сучасної в майбутньому через минуле. Інтерпретація як процес взаємодії людської свідомості (реципієнта, митця) з текстом художньої культури (результатом творчої діяльності митця) актуалізує етичну проблему — взаємозалежність свободи й самовідповідальності людини. Більше того, реципієнт як автор інтерпретації знаходить новий смисл (нову інтерпретацію), нове світовідчуття, “розгортаючи” текст у координатах переконань власного життєвого досвіду, що свідчить про постійну верифікацію різних смислів та про життя Тексту в часі»¹⁵⁷.

Отже, розгляд хореографічних вистав крізь призму концепту «текст культури» дозволяє усвідомити роль «Київ Модерн-балету» у творенні українського культурного простору, наслідки впливу творчості кожного митця (балетмейстерів, артистів, художників, музикантів та ін.) на людей-реципієнтів (глядачів), які у процесі безперервного та нескінченного інтерпретування генерують сенси, що доповнюють та нарощують вітчизняне культурне середовище, продукують самостійні тексти культури (метатексти).

Сьогодні інтерпретування творів не завжди націлене на з'ясування авторського задуму, адже у сучасному мистецтві інтерпретування перетворюється на створення самоцінності трактування, виявленні сенсів, що, можливо, не були закладені автором. За висловленням І. Шулякова, «текст інтерпретується саме як культурне спілкування, оскільки базується на попередніх текстах і є основою для подальших. Їх автори втілюють власне світобачення та світосприйняття, створюючи таким чином власну культурну картину. У такому разі текст і стає хронологічним транслятором історичних

¹⁵⁷ Кузнєцова І. Митець і Текст: пошуки етичних смислів. *Культура – текст – особистість: українські перспективи* : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф., Київ, 1–2 червня 2017 р. Київ : ІК НАМ України, 2017. С. 100.

особливостей конкретних культур, узагальнюючи досвід аналізу культури й досвід спілкування»¹⁵⁸. На жаль, поза увагою автора залишається можливість інтерпретування як самоцінного сенсоутворюючого процесу у конкретноісторичній ситуації, а також зв'язки з іншими текстами минулого та сучасності.

Для культурологічної оптики важливі не лише власне тексти, а й контексти, оскільки розуміння взаємозв'язків внутрішньотекстових сенсів із зовнішніми факторами дозволяє виявити об'єктивну семантику твору. «Поновлюючи або реконструюючи контекстуальність тих чи тих текстів, культурологія виступає у функції універсального посередника у діалозі культур, нею організованому, міжкультурних комунікацій»¹⁵⁹. Така ситуація зумовлює розгляд балету не лише як образно-сенсової художньої системи (текст культури), а й враховувати зв'язок її елементів з позатекстовим полем (контекст балетного твору як тексту культури). У свою чергу, контекст також можна розглядати як складну систему, одним зі складників якої є балетний твір. Відповідно, виявлення об'єктивної семантики неможливе без урахування специфіки складників цілісної системи (тексту та контексту) й максимального спектру взаємозв'язків між складниками цієї системи.

Балетні вистави перетворюються на текст культури у момент їхнього інтерпретування (тлумачення) створювачами (балетмейстери, виконавці, композитори, сценографи та ін.) та глядачами. Саме наявність трактувань, наповнення сенсами виконуваного, побаченого, почутого формують з вистави текст культури. Складається своєрідний культурний діалог. «У просторі тексту відбувається діалогічна зустріч суб'єктів, долучених до нескінченного культурного контексту. Сам процес такої інтерпретації акумулює проблему сприйняття тексту, пізнання й розуміння значення в цій мові; пізнання та

¹⁵⁸ Шуляков І. Тексти культури в діалогівій концепції М. Бахтіна та В. Біблера. *Культура України : Культурологія*. 2018. Вип. 60. С. 146.

¹⁵⁹ Демчук Р. Культурологія: тексти та контексти. *Наукові записки НаУКМА*. 2012. Вип. 127. С. 17.

розуміння в контексті певної культури; активне діалогічне розуміння (як завершальний, підсумковий етап культурного діалогу). Таким чином, і розуміння в тексті, і сам культурний діалог базуються на трьох умовах: контексті описуваного, контексті автора й контексті інтерпретатора» – зазначає І. Шуляков¹⁶⁰. У зв'язку з поданою диференціацією, слід зазначити, що така триада контекстів породжує множинність інтерпретацій текстів культури, що сприяє широкому тлумачень балетних вистав як текстів культури.

Отже, застосування культурологічної оптики для розгляду балетних вистав як синтетичних мистецьких творів дозволяє розглядати їх як тексти культури. Інтерпретування «тексту» не передбачає лише виявлення смислів, закладених автором, а дозволяє продукувати нові сенси, адже балетний твір є відкритою системою, що взаємодіє з контекстом та іншими текстами культури минулого та сучасності.

2.2. Інтерпретація хореографічних творів як текстів: герменевтичні підходи

Тексти культури є носіями різноаспектної інформації, що можна отримати у процесі інтерпретування. Відомий хореологі Олександр Чепалов зазначає: «З точки зору культурології будь який витвір хореографічного мистецтва може розглядатись як артефакт, у якому найбільш важливим аспектом вивчення є герменевтична спрямованість (тобто проблема розуміння та інтерпретації). При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження конкретних виражальних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій). Таким чином, хореологія належить до наук, у яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (смісл) якого є

¹⁶⁰ Шуляков І. Тексти культури в діалогів концепції М. Бахтіна та В. Біблера. *Культура України : Культурологія*. 2018. Вип. 60. С. 147.

адекватним його знаковій формі. Процес “референції”, тобто перекладу конкретних знакових форм на образну мову хореографії здійснюється за допомогою рухів людського тіла та взаємодії останнього з іншими паттернами (структурними елементами даного культурного зразка)»¹⁶¹.

Говорячи про інтерпретування текстів культури, слід зауважити герменевтичний злам, що відбувся у ХХ ст.: якщо раніше, при інтерпретуванні текстів культури (артефактів) минулих історичних епох (Античність, Середньовіччя, Відродження та ін.), головним завданням було єдино вірне витлумачення такого «тексту», то сучасна герменевтика обстоює множинність, нескінченність інтерпретувань.

За визначенням Т. Беценко, дослідження якої у сфері літературної та лінгвістичної герменевтики можна застосувати для ширшого кола мистецьких сфер, «мета герменевтичного аналізу художнього тексту – витлумачити розуміння його змісту та призначення на основі пояснення обраної автором специфіки текстової діяльності: структури (внутрішньої та зовнішньої організації тексту), композиції, жанрової специфіки, з урахуванням власне особистості автора (його життєпису, стильової манери, належності до літературного напрямку, місця в літературному процесі), інших чинників, що мають безпосереднє відношення до адекватного сприйняття: повного й належного розуміння змісту тексту (історичний, філософський, релігійний та ін.), усвідомлення його ваги і значущості як твору мистецтва, що в цілому постає як наслідок інтерпретаційної діяльності адресата»¹⁶². Відповідно, «прочитання» (інтерпретування, герменевтичний аналіз) хореографічного тексту, досягнення його змісту та спрямованості, передбачає усвідомлення внутрішньої (елементи композиційно-архітектонічної побудови аж до найдрібніших лексичних утворень) та зовнішньої (епізоди, сцени, акти) структури хореографічного твору

¹⁶¹ Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 20–21.

¹⁶² Беценко Т. П. Герменевтичний підхід до філологічного аналізу художнього тексту: предмет, мета і завдання. *Філософія тексту в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 19–20.

як тексту; жанрової специфіки, зокрема, й визначеної створювачами (при всій сучасній відносності жанрового розподілу); авторської стилістики, біографічних алюзій, приналежності митців до певної школи, напряму, стилю та ін. Оптика інтерпретування може мати широкий діапазон – філософська, історична, соціологічна, релігійна, психоаналітична, художня, семіотична та ін., що дозволяє виявити та усвідомити значущість, змісти та сенси хореографічного твору.

Таке інтерпретування не виключає продукування нових сенсів, що вже буде, у свою чергу, культурницькою діяльністю реципієнта, породженням нового тексту культури чи метатексту.

Витоки процедур витлумачення, пояснення текстів, фактично, герменевтики, сягають глибини історичних епох. Попри перегляд ідей фундаторів герменевтики XVIII – XX століть (Фрідріх Шляєрмахер, Вільгельм Дільтей, Ганс-Георг Гадамер, Поль Рікер), їх первинний сенс не втратив актуальності. Витлумачення різноманітних концептів минулого та сьогодення, як-от культурні цінності, традиції, етичні принципи, естетичні вподобання та інше, відбувається шляхом інтерпретування текстів культури, до яких належать й мистецькі твори, зокрема хореографічні. При цьому, за твердженням П. Рікера, «головною особливістю герменевтики є здатність до розгадки світових таємниць за допомогою текстів. Герменевтика не обмежується ні проведенням *об'єктивного* структурного аналізу текстів, ані *суб'єктивною* екзистенціальною характеристикою авторів цих текстів; основним предметом її дослідження залишаються світи, що відкривають ці автори і тексти. Лише зрозумівши світи, реальний і можливі, відкриті за допомогою мови, можна зрозуміти самих себе»¹⁶³.

Один з фундаторів герменевтики Ганс-Георг Гадамер у статті «Естетика і герменевтика» (1964) стверджує, що пояснення (тлумачення, інтерпретування) того, що висловлено (продемонстровано, зіграно тощо) іншими та не вповні

¹⁶³ Рікер П. Міт як посланець інших світів. (Розмова Річарда Керні з Полем Рікером). Переклав В. Єшкіле. Ї. 2003. Число 30. URL : <https://www.ji.lviv.ua/n30texts/riker.htm>

зрозуміле, потребує зусиль інтерпретатора. Автор розмірковує над позачасовим характером твору та актуальністю його інтерпретування сучасниками незалежно від історичної віддаленості: «Справді, між твором і спостерігачем-сучасником існує абсолютна одночасність, яку – попри усвідомлення чимдалі більшої історичної роз'єднаності – ніщо неспроможне порушити. Дійсність мистецького твору і його висловлювальна сила не можуть обмежуватись лише первинним історичним видноколом, у межах якого і спостерігач, і автор твору справді були сучасниками. Здається, до властивостей твору мистецтва слід радше зарахувати його здатність мати власну сучасність, врахувати те, що такий твір відображає істину, яка жодним чином не збігається з тим, що власне, мав на увазі його духовний творець. І чи вважатимемо ми твір неусвідомленим творінням генія, чи розглядатимемо його як джерело поняттєвої невичерпності, створеної реципієнтом, – щоразу естетична свідомість може стверджувати, що твір мистецтва дає інформацію сам про себе»¹⁶⁴. Усвідомлення потенційно нескінченності інтерпретувань твору в історичній перспективі як самоцінного мистецького феномена та тексту культури змінює ставлення митців до власної творчості, спонукає до розуміння значної відповідальності.

Вихід твору мистецтва за власні історичні межі та його «вічне» існування можливе при надійних способах фіксування та збереження, що для хореографічного мистецтва упродовж століть залишалося однією з найболючіших проблем за відсутності системи запису танцю. Це призвело до зниження рівня достовірності інформації про етапи поступу хореографічного мистецтва від зародження аж до виникнення відеозйомки, яка на початках теж не була досконалою, може транслювати лише обмежену інформацію про той чи інший зафіксований твір, часто спотворену через технічну специфіку (пришвидшення чи сповільнення запису, відсутність звукової доріжки, викривлення зображення тощо). Також складність фіксування хореографічних творів полягає в емоційно-почуттєвій природі танцювального мистецтва, що

¹⁶⁴ Гадамер Г. Г. Естетика і герменевтика. *Герменевтика і поетика* : вибрані твори. Пер. з нім. Київ : «Юніверс», 2001. С. 7.

передбачає безпосередній вплив на реципієнта «тут і зараз» (якщо не передбачено формат відеотанцю тощо). Попри певні недоліки, сучасні засоби відеозйомки дозволяють зафіксувати хореографічні твори, ба більше – за рахунок багатокамерної та різноформатної зйомки максимально близько до «тексту» його зафіксувати.

Усвідомлення позачасовості сучасного мистецтва не означає відсутності зв'язку із сьогоденням, адже позиція постструктуралістів і прибічників герменевтики полягає у трактуванні мистецьких творів як текстів культури конкретного моменту, історичного етапу. Пізнання того чи іншого культурно-історичного періоду відбувається через інтерпретування текстів цього періоду. Саме таку позицію обстоює Г.-Г. Гадамер, розкриваючи специфіку інтерпретування власне мистецьких творів. «Розімкненість» часових меж для твору мистецтва, існування поза часом, за філософом, «не означає, що твір не слід розуміти певним чином і що в ньому не можна віднайти історичної основи. Саме ця обставина узаконює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті і хоч би як повно проектувався на аспект сучасний, не може дозволяти довільної інтерпретації»¹⁶⁵. І тут виникає ще одна проблема щодо інтерпретування творів сценічних мистецтв, конотативний потенціал яких може змінюватися з часом в разі репертуарного виконання. Деякі твори хореографічного мистецтва, перебуваючи в репертуарі театрів й інших колективів упродовж тривалого часу, іноді – десятиліттями, навіть за відсутності редагування хореографічного тексту, внесення постановочних змін, оновлення та іншого, можуть бути інтерпретовані в залежності від соціокультурної ситуації. Показовим у цьому аспекті є повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року, коли ставлення до балетів, автори яких пов'язані з культурою країни-агресора, різко змінилося. З репертуару балетних театрів України зникли вистави П. Чайковського, інших російських композиторів. Деякі твори оновлено з

¹⁶⁵ Там само, с. 8.

музикою інших авторів (у балеті «Снігова королева А. Рехвіашвілі в репертуарі Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (Національна опера України) замінено музику російських композиторів на європейські твори; для неокласичного балету «Лускунчик» А. Шошина в репертуарі Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва (Київська опера) створено нову музичну партитуру українським композитором Іваном Небесним).

Показовими є зміни у виставі Євгена Станковича – Віктора Литвинова «Ніч перед Різдом» у Національній опері України, що поставлена 1993 року та зазнала декількох оновлень, зокрема зміну в часі війни (у театральному сезоні 2015–2016 років) назви: наразі вистава йде з назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки». Сьогодні у балеті посилено національно-патріотичні акценти, зокрема, танець козаків у палаці Імператриці балетмейстер та виконавці перетворили на демонстрування мужності та завзятості, сили та відваги, справжній маніфест захисникам рідної землі, українському воїнству. Те, що до російсько-української війни почасти сприймалося як чергове демонстрування «шароварщини», сьогодні у свідомості українців естетизовано, ба більше, сакралізовано. Попри звинувачення творчості М. Гоголя у просуванні колонізаційних наративів щодо України, створювачі балету «Вечори на хуторі біля Диканьки» перетворили його на деколонізаційний твір та оспівування українських традицій, ментальних особливостей, звичаїв. Описані процеси тягнуть за собою зміни інтерпретувань творів як текстів культури. Г.-Г. Гадамер розмірковує над причинами збереження творів у репертуарі, та зауважує, що воно «залежить від відповідного смаку чи критеріїв якості, притаманних наступним поколінням і визначальних для існування твору»¹⁶⁶, що й продемонстровано вище.

Г.-Г. Гадамер не залишає поза увагою часові мистецтва, зазначаючи, що «твір мистецтва – не історичний документ ні з точки зору мети, заради якої він

¹⁶⁶ Там само, с. 11.

створювався, ні з точки зору свого змісту, якого він набуває в процесі свого пізнання... кожному творові мистецтва притаманна часова тривалість: для плинних видів мистецтва часова тривалість виступає... у формі повторюваності твору. Успішний твір “увійшов до репертуару”... Але твір мистецтва не набуває скерованості на спогад, постаючи перед реципієнтом, як це відбувається безпосередньо з документом. Під час показу твору мистецтва не посилаються на те, що мало місце в минулому»¹⁶⁷. Отже, Г.-Г. Гадамер фіксує специфіку «прочитання» тексту просторово-часових мистецтв, до яких належить і хореографія, як таких, що сприймаються в момент перегляду, без урахування попередніх версій, що залишаються поза можливістю перегляду конкретного реципієнта. Складніша ситуація щодо інтерпретування хореографічного твору виникає тоді, коли один і той самий глядач передивляється твір не один раз, у його свідомості, а у випадку з рецензентами, науковцями та іншими – в їх метатекстах щодо таких творів, виникають складніші, багатшаровіші, різноманітніші, глибші тлумачення, що сприяє розширенню сенсових кордонів твору.

Інтерпретування творів хореографічного мистецтва відбувається на індивідуальному рівні кожним реципієнтом, але способи передавання інформації, змістів, сенсів та іншого у таких творів, порівняно зі словесними текстами, особливі, зважаючи на специфіку знакових систем просторово-часових (танцювальне, театральне, циркове, кіномистецтво) та часових (наприклад, музичного) мистецтв. Г.-Г. Гадамер називає такі мистецтва «немовними» та наголошує на інтимному характері комунікування між текстом таких творів та реципієнтом: «...те, що ми звемо мовою твору мистецтва, заради якої цей твір існує і передається, це мова, яку генерує сам твір мистецтва, незалежно від того, чи має цей твір мовну основу, чи ні. Твір мистецтва сповіщає реципієнтові про дещо, – і не лише так, як про це говорить історикові історичний документ, – твір мистецтва говорить про щось кожному так, начебто він говорить

¹⁶⁷ Там само.

окремо кожному і начебто тільки таке, що є одночасним і сучасним. Тому й постає завдання усвідомити сутність того, про що твір говорить, і довести її до свого розуміння й до розуміння інших. Таким чином, не-мовний твір мистецтва також потрапляє в сферу безпосередніх завдань герменевтики. Його слід інтегрувати в самосвідомість кожного реципієнта»¹⁶⁸.

Г.-Г. Гадамер підкреслює значущість творів мистецтва, що дозволяють не лише отримати художнє враження та інтерпретувати їх як тексти культури, а й застосувати для особистих потреб пізнання світу та самопізнання: «Для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою. Проте як зустріч із самим собою, як взаємничуваність, яка передбачає вивершуваність над тим, що вже відоме, мистецький досвід – це досвід у справжньому розумінні цього слова і мусить щоразу розв’язувати завдання, яке ставить досвід взагалі: інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе. Саме це витворює мову мистецтва так, що вона промовляє до інтимного саморозуміння кожного, і вона робить це щоразу по-сучасному й через свою власну сучасність»¹⁶⁹.

Теоретики герменевтики наполягають на нескінченності інтерпретаційного потенціалу твору мистецтва, що не зводиться до розуміння задуму автора, говорять про породження змістів та сенсів під час сприйняття та тлумачення художнього твору кожним реципієнтом: «...мова мистецтва передбачає надлишок змісту, який міститься в самому творі. На цьому надлишку ґрунтується невичерпність твору мистецтва, яка й вирізняє цей твір із-поміж тих, що зорієнтовані лише на зміст. Із цього випливає, що при розумінні твору мистецтва не можна вдовольнитись лише випробуванням герметичним правилом, що обмежує завдання розуміння (як це завдання постає в тексті) *mens auctoris* – задумом автора... Усе, що промовляє до нас як належне до успадкування – в найширшому розумінні цього слова, – ставить перед нами завдання зрозуміти

¹⁶⁸ Там само, с. 11–12.

¹⁶⁹ Там само, с. 13.

його, і це розуміння принципово не є відтворенням у нас самих думок когось іншого»¹⁷⁰.

На множинності, фактично нескінченності інтерпретувань сценічних творів мистецтва наголошує відомий вітчизняний мистецтвознавець Ігорь Юдкіна-Ріпун, позиціонуючи інтерпретаційну процедуру як особливий різновид посередництва, «необхідний для забезпечення внутрішньої текстової зв'язності яка не дана іманентними текстовими засобами, а повинна існувати в уявному відтворенні (як сюжет роману). Загальний метаморфізм текстів та їх корпусів, виявляючись через інтерпретацію як спосіб їх існування, має результатом створення посередників, які оточуються первинний текст, і цей процес постає як самозростання можливостей інтерпретації. Характер ланцюгового процесу, що сам з себе зростає й живиться своїми результатами, тут наочно виявляється у збільшенні “місць неозначеності”, а відтак простору для подальших творчих переосмислень вихідного тексту. Такому самозростанню сприяє те, що конкретизація словесного тексту [також і танцювального. – Д. К.], ейдетичне тлумачення надає образам додаткових властивостей інтенціональності, чуттєвої небайдужості, що спонукає до дальшого його перетлумачення. Таку невичерпність можливих витлумачень наочно демонструє сценічне слово»¹⁷¹. Важливо, що інтерпретація дозволяє створити уявну цілісність навіть тих елементів вистави, що навмисно позиціонуються авторами як відокремлені в часі та просторі (у різних епізодах, картинах, актах; у різних частинах сцени; створені засобами різних мистецтв тощо). Погоджуємося, що інтерпретування можна сприймати як своєрідний метаморфізм (перетворення, зміну), що провокує незліченне генерування інтерпретацій, що у свою чергу породжують подальше інтерпретування («перетлумачення»). «Придатність ставати предметом потенційно нескінченної інтерпретації становить фундаментальну властивість людського пограниччя – рукотворного світу. Кожен артефакт має властивість

¹⁷⁰ Там само, с. 13–14.

¹⁷¹ Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. С. 99–100.

ставати предметом інтерпретації, оскільки вже наявність активного суб'єкта, що створює ці артефакти, передбачає розгортання рефлексії», – зазначає І. Юдкін-Ріпун¹⁷².

Варто зупинитися на виконавській інтерпретації як різновиді авторського інтерпретування, адже виконавці належать до групи створювачів, хоча одночасно вони вже є реципієнтами та трансляторами балетмейстерського тексту. За спостереженням І. Юдкіна-Ріпуна, «творчість митця-виконавця (актора, музиканта) містить парадокс: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору [у нашому випадку – балетмейстерського. – Д. К.]; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються невідомі раніше інтерпретаційні можливості. Така антиномія репродукції та продукції відтворює значно загальнішу суперечливість, притаманну мовному спілкуванню кожної людини... з одного боку, кожний мовленнєвий акт завжди є відтворенням наявних в мовному коді слів і граматичних структур, інакше він буде не мовленням, а позбавленим сенсу звучанням; з іншого боку, якщо вимовлені вислови не виявляють думку, то які б вони не були граматично вірними, їх не відрізнити від звуконаслідування папуги... сприйняття форми не гарантує адекватності змісту, а будь-які виражальні засоби не дають можливості докладно передати саме ту думку, яку має на увазі автор»¹⁷³. Важливо, що попри виконання артистом балету поставленого балетмейстером хореографічного тексту, таку роботу не можна назвати виключно репродуктивною, оскільки у діяльності виконавця постійно відбувається творче переосмислення, пошук технічних та художньо-образних нюансів партії. Застосування мистецтвознавцем традиційних підходів щодо єдності форми та змісту не завжди відповідають сучасним принципам створення художнього продукту, адже І. Юдкін-Ріпун

¹⁷² Там само, с. 14.

¹⁷³ Там само, с. 8–9.

заперечує свої ж міркування щодо незліченності інтерпретацій, а не обмеження їх пошуками відповіді на запитання: «А що ж хотів сказати автор?»

Інтерпретація виконавцем хореографічного тексту партії не є репродукцією ані на початковому етапі, ані у процесі багаторазового виконання для реципієнтів, цей процес не є раз і назавжди зафіксованим відтворенням «тексту як готової і наперед визначеної цілісності. Інтерпретація становить виявлення опосередкування відношення людини до світу, осмислення цього відношення як чинності активного суб'єкта, носія інтенцій. Зокрема, у виконавському мистецтві, перед тим, як наново постати в драматичній виставі чи музичному концерті [чи балетній виставі. – Д. К.], текст піддається тотальній дезінтеграції, перетворюється на перелік, на проміжні, транзитні тексти, що опрацьовуються в творчій роботі. Відбувається своєрідна редукція тексту до переліку як необхідний попередній етап виконавської роботи. Відтак і створення нового тексту, творчий процес літератора чи композитора [чи балетмейстера. – Д. К.] також містить компонент інтерпретації, зокрема – інтерпретації художнього коду та історичних реалій. Тому дослідження інтерпретації постає перед низкою проблем перетворення і переосмислення текстів, зокрема, побудови художніх абстракцій та розкриття інтенціональності текстів»¹⁷⁴. Щоразу при виконанні твору під час постановочної роботи, репетицій, показу на глядачів артист балету, свідомо чи несвідомо, піддає пластичному та змістовому інтерпретуванню хореографію партії, породжуючи нові метатексти, що у свою чергу є предметом для тлумачення. Постійно збагачується текстовий та метатекстовий континуум вистави, базований на її інтерпретаційному потенціалі.

Отже, інтерпретація художнього твору (герменевтична інтерпретація) не ґрунтується на виявленні першоджерел задуму чи початкової концепції автора (авторів), адже сутність мистецького твору виходить далеко за межі тих ідей, які вкладає у нього створювач.

¹⁷⁴ Там само, с. 23–24.

Культурологиня О. Колесник вважає раціональним виокремити три види інтерпретації: комунікативну, теоретичну, що вміщує наукову, художню¹⁷⁵. Остання містить елементи перших двох, тобто художня інтерпретація насичена елементами комунікативної та наукової. Кожна є специфічним інтерпретаційним інструментом, хоча різниця між ними доволі часто є прозорою.

Розглядаючи інтерпретацію з точки зору герменевтики як мистецтва тлумачити тексти, поза увагою доволі часто залишається художній твір, що позиціонується як текст культури, але який у свою чергу також є своєрідною інтерпретацією. О. Колесник визначає художню інтерпретацію як процес та результат «створення версії оригіналу, або власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів, або ж “первинного” мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформацій»¹⁷⁶. Відповідно, будь-яка балетна вистава є художнім інтерпретуванням; балети поставлені на музику українських композиторів є своєрідним інтерпретуванням цих музичних творів засобами хореографічного мистецтва.

Зважаючи на визначення комунікативної мети як однієї з продуктивних спонук створення художнього тексту, О. Колесник, при аналізі художньої інтерпретації, пропонує визначити її цілі. Авторка у найзагальнішому сенсі виділяє п'ять цілей: «1) осмислення, структурування, синтез фактів та створення на їхній основі цілісної картини світу при інтерпретації позахудожньої реальності; 2) втілення авторського задуму у виконавському виді мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка); 3) заміна авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування тексту); 4) доповнення одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції); 5) діалог сенсів, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без)»¹⁷⁷. Застосовуючи цю

¹⁷⁵ Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 48.

¹⁷⁶ Там само, с. 56.

¹⁷⁷ Там само, с. 53.

типологію у площині хореографічного мистецтва, попри її недосконалість та суб'єктивність, виокремлюємо такі групи творів:

- мистецьке осмислення створювачами позахудожніх явищ (рослинний та тваринний світ, біографії людей, явища природи, традиції та обряди тощо), що є одним з джерел художнього твору, відповідно, художньої інтерпретації;

- виконавська інтерпретація як художня діяльність з втілення режисерсько-балетмейстерської концепції (на чому акцентовано увагу вище);

- різноманітні редакції, розроблення, трансформації авторського тексту балетного твору (яскравим прикладом є твори класичної балетної спадщини, поширені по всьому світу, адаптовані під можливості конкретних солістів, балетних труп, сценічний простір, рівень розвитку хореографічної техніки, сучасної балетної естетики тощо);

- міжвидові транспозиції у балетному театрі зустрічаємо доволі часто, якщо з певною долею умовності до них віднести інтерпретування літературних творів хореографічними засобами (від перших балетних вистав на міфологічні сюжети до сучасних балетів за літературними творами, як-от «Вій» О. Родіна – Р. Поклітару, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського – Г. Ковтуна, «Тіні забутих предків» І. Небесного – А. Шошина тощо);

- діалог сенсів в інтерпретуваннях балетів класичної спадщини в постмодерністській естетиці (наприклад, М. Ек створив авторську історію про соціальну проблему наркоманії у «Сплячій красуні», що змінює семіотичну систему класичної вистави М. Петіпа, мовна система класичного танцю змінена на сучасну, романтична естетика поступилася місцем постмодерністській).

Отже, застосовуючи принципи герменевтики як теорії тлумачення (інтерпретування) текстів, вважаємо доцільним говорити про художню інтерпретацію як процес створення мистецького продукту (художнього твору) та теоретичне інтерпретування цього твору як тексту культури у всій множинності закладених сенсів. Наслідуючи концепцію інтерпретації художнього твору

О. Колесник, погоджуємося, що художня та теоретична інтерпретації є базовими формами культурологічної герменевтики, принципи якої продуктивно застосовувати для інтерпретування балетів як текстів культури.

Висновки до другого розділу

Виходячи з положень сучасної філософії та культурології, під «текстом» розуміємо систему знаків, що несе певну інформацію, передає зміст, за своєю сутністю є феноменом культури. Всі мистецькі артефакти, до яких належать хореографічні вистави, балети та ін., є текстами культури. Одночасно, будь-який балет є самостійним «текстом» як системою, а також підсистемою іншої системи. Застосовуючи такий методологічний підхід, можна інтерпретувати кожен виставу «Київ Модерн-балету» як самостійний текст культури, а також як частину сукупності всіх вистав, створених «Київ Модерн-балетом», або лише сукупності вистав на музику українських композиторів, або лише вистав – інтерпретацій балетів класичної спадщини та ін., а також ширше – частину сучасного хореографічного мистецтва України, Європи, світу; складник сценічного мистецтва та ін. І кожна така сукупність «текстів культури» (вистав) є одночасно самостійним цілісним «текстом культури».

Хореографічна лексика та інші елементи балетної вистави не транслюють на пряму її зміст, ідеї, сенси, але створюють з ними єдність, фактично реалізують їх (Н. Глінка), адже: по-перше, балетний твір є багатоелементною системою, складники якої сьогодні можуть бути неоднорідними та нетиповими для традиційного хореографічного мистецтва; варто також взяти до уваги балетмейстерську та виконавську стилістику, ритмічну структуру твору, причому на рівні музики, хореографії, сценографічного оформлення тощо; по-друге, одночасно кожен складник системи є самоцінним, транслює власну систему художньої образності, що створює самостійний сенс, що не суперечить сприйняттю хореографічного твору як цілісності; по-третє, високий рівень

абстрактності хореографії як самостійного виду мистецтва забезпечує доволі абстрактне втілення ідейно-змістової концепції автора, навіть за умови доволі конкретного предметно-образного середовища вистави; відповідно, хореографічний твір відкрито не втілює авторську думку ані балетмейстера, ані композитора, ані сценографа тощо.

Базуючись на теорії Г.-Г. Гадамера, можна стверджувати, що інтерпретування мистецького твору (тексту) як герменевтичний акт не ґрунтується стовідсотково на його реальних витоках (історичні, соціокультурні обставини створення; авторський задум та його масштабування; у випадку з хореографічними постановками за літературними творами – фабула літературного першоджерела та інше). Сутність будь-якого художнього твору (хореографічного, театрального, музичного, образотворчого тощо) є значно ширшою за ті ідеї, що вкладають в нього створювачі (митці).

Ґрунтуючись на положеннях теорії Р. Барта, можна стверджувати, що уява та фантазія глядача під час сприйняття вистави формує індивідуальні образи сприйняття, він отримує широкий спектр вражень, що залежить від рівня культурного розвитку особистості, обізнаності у хореографічному мистецтві та попереднього глядацького досвіду, а також від готовності до вільного, незаангажованого інтерпретування.

Кожен з «текстів культури» увиразнює окремий аспект культури, презентує власну особливість, специфічність, що дозволяє максимально урізноманітнити загальний «текст культури». Множинність таких форм є запорукою культурного різнобарв'я, полілогу, демократичних процесів. «Тексти культури» в значенні самостійних складників загального «тексту культури», містять комунікативний потенціал, фактично є певним повідомленням на власній «мові». Такі «тексти культури» можуть бути «прочитані» (інтерпретовані) незлічену кількість разів, навіть у ситуації класичної парадигми тлумачення мистецтва («що хотів сказати автор?»), чи в постмодерністській ситуації, коли народження сенсу твору відбувається в моменті його сприйняття глядачем за небов'язковості зчитування ним змістів, закладених автором.

Балетний твір є об'єктом культури, що містить не лише суто мистецьку інформацію (рівень розвитку балетмейстерського, виконавського, музичного, сценографічного та ін. мистецтв; специфічні стилістичні, лексичні та інші композиційно-архітектонічні особливості твору та ін.), а й відбиває відомості про історичний період, його політико-економічні, соціокультурні, зокрема, ідеологічні особливості доби та ін. Прочитання історико-культурного контексту, зокрема, складання уявлення про певні мистецькі та позамистецькі тенденції часу, традиції, символи та ін., можливе шляхом виявлення ціннісно-смислового потенціалу будь-якого об'єкту культури (до яких відносимо й балетні вистави), попри те, що риси культури у ньому виражені у знаково-символічній формі, що складає сутність того мистецтва, про тлумачення твору якого йдеться.

Усвідомлення потенційно нескінченності інтерпретувань твору в історичній перспективі як самоцінного мистецького феномена та тексту культури змінює ставлення митців до власної творчості, спонукає до розуміння значної відповідальності (Г.-Г. Гадамер).

Виконавська інтерпретація є різновидом авторського інтерпретування, оскільки виконавці належать до групи створювачів, хоча одночасно вони вже є реципієнтами та трансляторами балетмейстерського тексту. Щоразу при виконанні твору під час постановочної роботи, репетицій, показу на глядачів артист балету, свідомо чи несвідомо, піддає пластичному та змістовому інтерпретуванню хореографію партії, породжуючи нові метатексти, що у свою чергу є предметом для тлумачення. Постійно збагачується текстовий та метатекстовий континуум вистави, базований на її інтерпретаційному потенціалі.

Застосовуючи принципи герменевтики як теорії тлумачення (інтерпретування) текстів, вважаємо доцільним говорити про художню інтерпретацію як процес створення мистецького продукту (художнього твору) та теоретичне інтерпретування цього твору як тексту культури у всій множинності закладених сенсів. Наслідуючи концепцію інтерпретації художнього твору О. Колесник, погоджуємося, що художня та теоретична інтерпретації є базовими

формами культурологічної герменевтики, принципи якої продуктивно застосовувати для інтерпретування балетів як текстів культури.

РОЗДІЛ 3

ВИСТАВИ НА МУЗИКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РЕПЕРТУАРІ «КИЇВ-МОДЕРН БАЛЕТУ»: ТЕКСТУАЛЬНА ОПТИКА

3.1. Постановка балету М. Скорика «Перехрестя»

Виявлення мистецьких особливостей балетів на музику вітчизняних композиторів як текстів культури у репертуарі провідного професійного колективу сучасної хореографії України «Київ Модерн-балету» є актуальним, адже танцювальні твори як мистецькі явища сучасності концентрують культурну інформацію, дозволяють зрозуміти їх роль для культурного дискурсу сьогодення.

До репертуару провідної трупі сучасного балету України «Київ Модерн-балету», що вперше презентував свою творчість 2006 року, входить ряд вистав на музику українських композиторів. Балет-триптих «Перехрестя» композитора Мирослава Скорика, балетмейстера Раду Поклітару, сценографа Олександра Друганова, прем'єра якого відбулася 18 травня 2012 року на сцені Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (Національна опера України) у виконанні «Київ Модерн-балету», став своєрідним проривом у вітчизняному хореографічному мистецтві, адже вперше музика українського композитора була майстерно інтерпретована сучасними хореографічними та сценографічними засобами в постмодерністській естетиці на головній академічній сцені країни. Попри увагу до цієї вистави ряду фахівців хореографічного мистецтва (О. Афоніна, М. Погребняк, В. Щербаков та ін., чії тексти щодо вистави можна розглядати як метатексти), цілісного дослідження мистецько-культурологічного інтерпретаційного дискурсу балету «Перехрестя» проведено не було.

Позиціонуючи балетну виставу як феномен культури, допустимо говорити про неї як про систему змістів та сенсів. З культурологічної точки зору, будь-

який твір мистецтва, у тому числі й хореографічного, доречно розглядати як багат шаровий текст культури. І тут спостерігаємо процеси інтерпретування створювачами (балетмейстер, композитор, художник, танцівники та ін.) та реципієнтами (глядачами, що сприймають художньо-образну систему балетної вистави, почасти транслюють власну інтерпретацію іншим). Нескінченність інтерпретувань балетної вистави формують своєрідний континуум культурних змістів та сенсів у просторі та часі, про що йшлося у Розділі 2.

Підґрунтям партитури балету «Перехрестя» стали шостий, другий та сьомий скрипкові концерти М. Скорика. Музика композитора «наче передбачена для сценічного втілення, її космічність потребує тілесного матеріального продовження», – зазначено у буклеті до прем'єри балету¹⁷⁸.

Серед авторських метатекстів, що дозволяють усвідомити контекст створення балету «Перехрестя» – висловлювання М. Скорика щодо співпраці з Р. Поклітару: «Особисто мені надзвичайно пощастило: я мав величезну радість співпрацювати із справді видатним балетмейстером Раду Поклітару! Надзвичайно гордий тим, що саме він та його балет розкрили хореографічною мовою мою музику, яка знайшла візуальне сценічне прочитання на нову художню інтерпретацію. Раду відчуває музику, кожний рух музичної інтонації, і це рідкісне явище він здійснює віртуозно, просто фантастично! Переконаний: кожний сучасний композитор мріє про те, аби його музику відтворював на сцені цей Майстер сучасного балету!»¹⁷⁹. Позитивне ставлення М. Скорика до інтерпретування його музики в хореографічних образах дозволяє говорити про органічну взаємодію творчого задуму балетмейстера та музичної палітри композитора, вдале увиразнення музичної образності у балетних рішеннях.

Ґрунтуючись на аналізі музичної партитури балету «Перехрестя», музикознавиця Олена Зінченко виявляє зв'язки між цими концертами

¹⁷⁸ 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній опері України : буклет. Київ, 2012. С. 3.

¹⁷⁹ Українська культура : щомісячний всеукраїнський журнал. Спецвипуск. 2013. № 7(1014). С. 2.

М. Скорика, що зумовили їх органічне поєднання у єдину партитуру та створення музично-драматургічної цілісності: «По-перше, це спільна філософська та інтонаційна концепція твору, де важливим фактором єдності є інтонація малої секунди і принцип секундовості взагалі. Другим об'єднуючим фактором драматургії “концертного балету” є його макро-структурний рівень, де перша і третя частина, завдяки своєму арковому положенню, спільній інтонаційності та подібній композиційній побудові, забезпечують відчуття цілісності й архітектонічної врівноваженості цілого. Третім фактором, що впливає на формування загального жанрово-інтонаційного простору балету, стає авангардне хореографічне рішення всіх його частин з опорою на експресивну, часом нарочито-відверту танцювальну пластику, завдяки якій тіло, як і звук скрипки, стає “інструментом” музичної виразності»¹⁸⁰.

Важливо, що вистава йшла під живу музику симфонічного оркестру Національної опери України. Наслідуючи традиції неокласичного балету щодо присутності музикантів на сцені, стверджені Дж. Баланчіним, Р. Поклітару виводить на сцену трьох солістів-скрипалів (Андрій Белов, Богдана Півненко, Назарій Пилатюк), що підвищує емоційний градус танцівників та підкреслює цілісність музичної та танцювальної палітри балету «Перехрестя».

Говорячи про художню інтерпретацію у зв'язку з процесом створення балету, Р. Поклітару заявляє про співтворчість з танцівниками «Київ Модерн-балету» під час постановки, що розширює діапазон внеску виконавців у художню інтерпретацію: «Я ніскільки не сумніваюся у фаховості артистів балету Національної опери... Але це просто інша естетика, мої артисти – не просто артисти, а співавтори спектаклю. Я навіть не беруся зараз у відсотковому співвідношенні сказати, скільки тут мого, а скільки – від танцівників»¹⁸¹. Тобто, танцівники не лише долучилися до виконавської інтерпретації, а стали

¹⁸⁰ Зінченко В. М. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 28. С. 204.

¹⁸¹ Олтаржевська Л. Зустрітися на «Перехресті». *Україна молода*. 18.05.2012. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2076/164/73997/>

співавторами хореографії балету, взявши участь не лише у втіленні балетмейстерської концепції, а й в мистецькому осмисленні позамистецьких та мистецьких явищ як підґрунтя вистави.

У виставі втілено ряд постмодерністських принципів побудови художнього твору, зокрема відсутній чітко вибудований сюжет, лібрето, що дозволяє глядачам поліваріантно інтерпретувати все, що відбувається на сцені. Сенси народжуються як в момент сприйняття вистави («тут і зараз», під час перегляду), так і в процесі осмислення через деякий час, що формує кантиленність змістів цієї вистави у різних площинах – хореографічній, сценографічній, режисерській, культурній та ін.

Балет «Перехрестя» є копродукцією Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка та «Київ Модерн-балету», але він був репертуарною виставою лише Національної опери України. Р. Поклітару, припіднімаючи завісу авторського задуму, повідомляє: «Рушійною силою вистави є жінка у чорному з мотузкою. Вона відкриває і закінчує виставу. Цей персонаж з давньогрецької міфології – богиня, яка пряде нитку життя. Про символіку вистави не розкажу, бо не люблю диктувати іншим свої смисли. Я мрію про ідеального глядача, який прийде на виставу і сам знайде зміст. У виставу вкладено багато метафор, алегорій, алюзій. Кожен глядач буде зчитувати її на своєму рівні»¹⁸². Балетмейстер дуже лаконічно окреслює сучасну стратегію як герменевтичного інтерпретування, так і деконструктивістських підходів до тлумачення балету як тексту, коли не лише авторський задум, а позиція інтерпретатора відіграє значущу роль у «розшифруванні» (прочитанні, розкодуванні, десемантизації) тексту балету та народженні нових змістів та сенсів. І результати такого «зчитування» з боку глядачів сприяють «нарощуванню» культурної значущості вистави та ствердження його як тексту культури. Зі слів постановника, вистава містить чимало елементів культури

¹⁸² Балакир А. Ряду Поклітару і Мирослав Скорик створили балет-триптих. *Gazeta.ua*. 18.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_radu-poklitaru-i-mirolav-skorik-stvorili-balettriptih/436592

минулого, що свідчить не просто про інтертекстуальність, а й про наявність в балеті як тексті культури елементів інших «текстів культури», зокрема, давньогрецької міфології. Тут можна згадати висловлювання П. Рікера, щодо важливості міфу для дешифрування релігійної свідомості, екзистенційних спрямувань та психологічних особливостей тогочасного суспільства й одночасно ролі в сучасному суспільстві як тексту, що вкорінений в архетип людини¹⁸³. П. Рікера наголошує на постійному культивуванні міфів минулого у культурі сучасності (мистецтві, політиці, економіці, юриспруденції та ін.): «...відродження мітів неминуче спричиняє їхнє історичне переосмислення, що включає і критичний компонент. Міти не є чимось незмінним, вони не є вічними первнями, що видобувають з минулого у первісному вигляді. Кожне покоління пристосовує міти до себе й до своєї ідеології і, відповідно, змінює їх, і саме у цьому полягає значення мітології... Поезія і мітологія – це не просто ностальгія за якимось забутим світом, це прорив до світів, котрі не існували досі, це відкритість іншим можливим світам, що виходять за встановлені межі нашого реального світу¹⁸⁴.

Попри небажання обмежувати сприйняття глядачів балету певними рамками лібрето, Р. Поклітару задає крихкі алюзійні орієнтири: «Немов орбіти холодних планет, перетинаються в часі й просторі окремі людські долі на невидимих перехрестях життя. Від самого витoku, від народження, крізь бурхливі події й безлику у своїй буденності дні тече, рухається до своєї кінцевої межі людське життя. Безліч цих життів, зливаючись у величезний потік, створюють це добре, жалюгідне, смішне, жорстоке, приречене на щастя і біди диво, ім'я якому “Людство”»¹⁸⁵. Такі пояснення є авторським метатекстом, що

¹⁸³ Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). Пер. В. Дондюка. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 235.

¹⁸⁴ Рікер П. Міт як посланець інших світів. (Розмова Річарда Керні з Полем Рікером). Переклав В. Єшкіле. *Ї*. 2003. Число 30. URL : <https://www.ji.lviv.ua/n30texts/riker.htm>

¹⁸⁵ 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній опері України : буклет. Київ, 2012. С. 3.

не стримує тлумачення реципієнта, а провокує до створення власних інтерпретаційних варіантів, образного мислення, фантазування, мистецького рефлексування, стимулює продукування сенсів на індивідуальному та загальнолюдському рівнях.

Серед можливих інтерпретувань, що відштовхується від назви балету та підсилюється сценографічними рішеннями (костюми, декорації, реквізит), позиціонування балету як абстрактного нарративу про перехрестя долі, про хаотичність та упорядкованість подій життя, про випадковість та закономірність життєвих шляхів, про непереборний, дуже часто на межі із залежністю, зв'язок з іншими людьми та нездоланну самотність. Виставу, з посилу створювачів та зважаючи на потенційно безмежну оптику реципієнтів, можна розглядати не лише в соціокультурних категоріях, а й планетарних. Художник О. Друганов повідомляє: «Це вистава про зв'язки. У просторі й часі завжди хтось із кимось зустрічається – чи люди, чи планети. Тому використали мотузки, тканину. Може, Раду й не дуже це сподобалося, бо рухатися вільніше без мотузків... На початку вистави дали звуки космосу, записані НАСА. Доки люди збираються, їх вже чути в залі»¹⁸⁶. Такі метатекстуальні повідомлення дозволяють, з одного боку, усвідомити контекст вистави, задум створювачів, з іншого – стають імпульсом для розгортання індивідуальних інтерпретаційних версій кожного реципієнта, масштабуючи текстологічний потенціал балету.

«Смислова поліфонія танцю, створена майстром, передає внутрішній напружений динамізм, лексику “зашифрованих” метафор і складних символів, артикулює насамперед драматичні глибини буття... Балет “Перехрестя” – це балет-притча і водночас балет-фантазія, що закликає замислитись над тим, як дивним чином нас, байдужих до страждань і смертей мільйонів, може хвилювати доля окремої людини. Кілька доль, вихоплених випадково з нескінченної дороги із нізвідки в нікуди, стають нам близькими лише тому, що ми зуміли затримати на них свій погляд трохи довше, ніж той миттєвий, який зазвичай кидаємо на

¹⁸⁶ Балакир А., Іваночко Т. «Я побачив конфлікт трьох систем». *Gazeta.ua*. 25.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_a-pobachiv-konflikt-troh-sistem/437556

випадкового перехожого», – зазначено про балет у поданні Національної академії мистецтв України на національну премію України імені Тараса Шевченка¹⁸⁷. Зважаючи не лише на «сміслову поліфонію», закладену створювачами, а також на нескінченність інтерпретаційного потенціалу балету «Перехрестя» як твору сучасного мистецтва, вже сьогодні, через декілька років після прем'єри, можемо стверджувати про не втрачену актуальність та набуття нових сенсів відповідно до сучасної історико-політичної та соціокультурної ситуації в Україні. Російсько-українська війна змінює фокус сприйняття балетних вистав, поставлених до війни, оприявлюючи позачасову сутність художньої творчості. Сьогодні балет, що, на жаль, знятий з репертуарного виконання у Національній опері України, але доступний у відеозапису¹⁸⁸, породжує нові сенси, серед яких надзвичайно актуальними є проблеми вибору людиною власного шляху, доленосності подій, що початково сприймалися як неважливі, ролі суспільства у житті окремої особистості та впливу особистості на суспільство та інші. Художньо-образні рішення вистави шокують своєю сучасністю. Наприклад, накриття червоною тканиною людської маси можна інтерпретувати як кровавий потік горя, що намагається поглинути Україну, але, попри всі страждання, люди продовжують боротися, та, загалом, таке хореографічно-сценографічне рішення можна трактувати як захлинання сучасного світу в кровавих подіях.

Позиціонуючи «Перехрестя» як балет-притчу та балет-фантазію, автори також кваліфікують його як балет-подорож: «Нам пропонують пройти частину життєвого шляху з людьми, які змушені подорожувати по безкрайній пустелі під

¹⁸⁷ Хореографія балету-триптиху «Перехрестя» на музику М. М. Скорика, балетів «Лебедине озеро» П. І. Чайковського, «Жінки в ре мінорі» на музику Й. С. Баха, «Довгий різдвяний обід» на музику А. Вівальді. *Комітет національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL : <https://knpu.gov.ua/archive/horeografija-baletu-triptihu-perehrestja-na-muziku-m-m-skorika-baletiv-lebedine-ozero-p-i-chajkovskogo-zhinki-v-re-minori-na-muziku-j-s-baha-dovgij-rizdvjanij-obid-na-muziku-a-vivaldi/>

¹⁸⁸ Oleg Pavlyuchenkov. Мирослав Скорик. Перехрестя. Балет. Ряду Поклітару. *Youtube*. 04.01.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=рoбUjIgvuOc>

назвою “Життя”»¹⁸⁹. Р. Поклітару закладає множинність трактувань філософської історії про перехрестя – перетинаються людські життя, долі, ідеї, цілі, бажання, почуття та інше: «Ми всі є мандрівниками в цьому житті. Йдемо з пункту А до пункту Б, проходячи певні етапи свого шляху. У кожної людини своя стежка і особливий шлях»¹⁹⁰.

М. Погребняк вдається до інтерпретування вистави у хореографічно-сценографічних та образно-символічних аспектах, подекуди застосовуючи традиційну дескриптивну критичну методологію: «Хореографічний текст основного колективного персонажу (безволоса, розграфлена істота) побудований на механічних рухах “танцю машин”, дуетної та групової контактної імпровізації, лексиці експресіоністичного танцю протягом усього балету. “Вільна” пластична імпровізація оголеної беззахисної Людини, народженої в муках, переходить в дуетну форму контактної імпровізації Божества і людини, яка завершується скиданням Божества і смертю Людини»¹⁹¹. Авторка демонструє поєднання власного інтерпретування хореографічного тексту як сукупності лексичних рішень та змістового, символічного наповнення вистави.

В. Щербаков, наслідуює тлумачення створювачів вистави, позиціонуючи її як балет-притчу та балет-фантазію. Звертаючи увагу на хореографічні та сценографічні рішення, демонструє доволі обмежену авторську інтерпретацію, вважає, що вистава «є класикою, втіленою у експериментальну форму у монохромній палітрі»¹⁹².

¹⁸⁹ 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній опері України : буклет. Київ, 2012. С. 3.

¹⁹⁰ 18 і 20 травня! Прем'єра триптиха «Перехрестя». *Національна опера України. Новини*. URL :<https://opera.com.ua/news/18-i-20-travnya-premiera-triptiha-perehrestya>

¹⁹¹ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. С. 260.

¹⁹² Щербаков В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Т. 33. С. 286.

Серед підходів до тлумачення сенсів, закладених у балеті, привертає увагу позиція О. Афоніної, яка вважає безсюжетну виставу наповненою історією людських долі за міфологічними сюжетами. За думкою О. Афоніної, головна ідея балету акумульована в образах жінок-богинь давньогрецької міфології, «які прядуть нитки життя, богині долі Мойри... Мойри у міфі володіли силами вищого небесного правопорядку та вершили під “музику небесних сфер” зв’язок сьогодення, минулого і майбутнього. Платон називав їх дочками богині Ананке (“необхідності”), що панувала навіть над богами, обертаючи світове веретено»¹⁹³. Одночасно авторка зазначає, що балет насичений алюзіями та ремінісценціями до різних джерел, серед яких міфи лише можливий варіант.

До оригінальних інтерпретувань балету «Перехрестя» відносимо рецензію Олени Кантор, що виходить за межі інформації, повідомленої авторами вистави. Рецензентка розглядає постановку, з її великою кількістю символів, алюзій, метафор, крізь різні в часовому та географічному вимірі призми. По-перше, крізь призму сучасної європейської культури, фактично визнаючи за балетом право називатися «текстом культури» у широкому європейському контексті. Інтерпретаційна позиція рецензентки побудована на виявленні «цитат хітів» європейського культурного простору, зокрема, вона вважає, що «3D графіка Олександра Друганова побудована на візуальних мотивах, які перекликаються з анімацією популярного британського шоу “Monty Python’s Flying Circus” (“Літаючий цирк Монті Пайтон”), популярною мультиплікаційною стрічкою “The Beatles: Yellow Submarine” 1968 року (режисер Джордж Даннінг, художник Хайнц Едельман) та епізодами мультфільмів поляка Єжи Кучі. Зображення величезної планети, що наближається, у поєднанні з хореографічними подіями – апокаліптичним “гопаком” багатоголової і багаторукої істоти – виглядають як алюзія до фільму Ларса фон Трієра “Меланхолія”. А сюжет із німим кіно у фіналі балету нагадав про популярний у європейській культурі мотив туги за

¹⁹³ Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 125–126.

безтурботною атмосферою довоєнних часів»¹⁹⁴. Такі порівняння є одним зі способів урізноманітнити критично-оцінний, мистецтвознавчий та культурологічний дискурс балетної вистави, розкрити її варіативний наративний потенціал, вийти за межі вузькофахового інтерпретування, розширивши змістове та сенсове коло, що повідомляє реципієнтам балет як текст.

О. Кантор окрім європейських також виявляє елементи (знаки та символи), що відсилають до культури радянського періоду, називаючи їх алюзіями до артефактів радянської доби: «...фоном подій другої частини балету стає кадр, охоче і часто вживаний у радянських ліричних стрічках 1970–1980-х років, – романтичний поцілунок. Його змінює строкатий візерунок із фотографій очей – подібний орнамент було використано в оформленні декорацій популярної за радянських часів телепередачі Олександра Іванова “Навколо сміху”... у фіналі вистави з’являється ідеологічний символ, який легко впізнати – Батьківщина-мати (інакше не назвеш) із врятованою дитиною на руках. Проте в контексті подій балету цей символ втрачає свій монументальний пафос і викликає тотальне розчулення в публіки»¹⁹⁵.

Композиційна тричастинна структура вистави є своєрідним алегоричним увиразненням категорій Любові, Життя та Смерті. Наскрізний образ вистави – людина у каптурі (Мойра, давньогрецька богиня), що з’являється в усіх трьох актах та пряде нитку долі. О. Кантор, залучаючи до інтерпретації тексту балету «Перехрестя» аналіз текстів інших вистав «Київ Модерн-балету», вважає, що «персона в каптурі у балеті за своєю функцією нагадує Мікаелу з... “Кармен TV”. Як і “сіра мишка” Мікаела, котра сидить перед телевізором, Мойра з “Перехрестя” є відстороненим спостерігачем, який втручається у події тільки час від часу, але ці вторгнення виявляються вузловими моментами драматургії. Щоправда, в “Перехресті”, як в античній трагедії, згадані драматургічні піки є

¹⁹⁴ Кантор О. Крик Мойри. *Музика: український інтернет-журнал*. 24.04.2015. URL: <https://mus.art.co.ua/kryk-mojry/>

¹⁹⁵ Там само.

зовнішніми відносно дії загалом»¹⁹⁶. Такі образи Р. Поклітару використовує у ряді балетів, зокрема, у виставі «Дискримінація» присутній образ у темному лахмітті, що уособлює, за повідомленням постановника, вік (виконавець – Дмитро Кондратюк). Хореографічна лексика цього образу обмежена, але він майже упродовж всієї вистави статично присутній у правому нижньому куті авансцени, перетворюючись на головного персонажа, як постійне нагадування про швидкоплинність буття, нетривалість людського життя, тлінність існування та безглуздість витрачання дорогоцінного часу на конфлікти, беззмістовну метушню та руйнівні життєві дрібниці. У традиції європейського драматичного та балетного театру також зустрічаємо подібні режисерські ходи з дійовими особами у темному вбранні. Наприклад, літня жінка у темному пальто та котелку (капелюсі) у балеті Матс Ека «Спляча красуня», що з'являється на сцені декілька разів поза сюжетом вистави, як трагічний рефрен, образ якої можна потрактувати як темну долю, підступність, невідворотність розплати, смерть.

Поглиблюючи інтерпретування «Перехрестя» крізь призму художніх рішень попередніх балетів Р. Поклітару, О. Кантор констатує посилення алюзій до «Кармен. TV» у другому акті вистави. Рецензентка трактує жіночий образ у червоному як антипод Мойри, порівнюючи його з Кармен, називаючи владною особою, «яка перетворилася на пихату володарку канатів життя усіх народжених на землі. Вона може подарувати велич і вона ж скидає з п'єдесталу своїх обранців»¹⁹⁷. Також О. Кантор порівнює образ у червоному каптурі з образом Пристрасті з балету «Каприси долі» Мирослава Скорика (оркестровані «24 каприси» Ніколо Паганіні) у постановці балетмейстера Віктора Литвинова на сцені Національної опери України (прем'єра відбулася 26 січня 2012 року).

Авторка рецензії «Крик Мойри» виявляє й інші алюзії до попередніх вистав «Київ Модерн-балету», «зчитуючи» експериментування з тканиною та тінями у «Перехресті» як елементи, суголосні з пластично-сценографічними рішеннями вистави «Квартет-а-тет» у постановці Р. Поклітару на музику

¹⁹⁶ Там само.

¹⁹⁷ Там само.

нідерландського композитора Ада Мааса. Таке інтерпретування не може претендувати на наукову точність (авторка наполягає, що «пластичні експерименти з полотном і тінями в “Перехресті” були перед тим опрацьовані у виставі “Квартет-а-тет”»¹⁹⁸, але таке твердження про конкретне «опрацювання» саме цих рішень є спірним), сприймається лише як суб’єктивне прочитання «тексту» балету рецензенткою, адже повторюваність засобів (тканина, тінь) не означає повторюваність хореографічного та сценографічного «тексту».

Поглиблюючи контекстне інтерпретування, О. Кантор вважає перший акт «Перехрестя» концептуально близьким до спектаклю «Underground» («Андеграунд») на музику латвійського композитора Пітеріса Вакса (скрипковий концерт «Далеке світло» у виконанні Гідона Кремера) у постановці Р. Поклітару. Рецензентка вбачає певну аналогію головних ідей «Перехрестя» та «Underground», зокрема «обидва балети представляють апокаліптичні образи в пластиці»¹⁹⁹, також музичне підґрунтя постановок спонукає на твердження про художню суголосність вистав, адже обидві створені на музику скрипкових концертів.

Детальне звернення до рецензії О. Кантор дозволило продемонструвати певну палітру інтерпретаційних підходів до трактування тексту балетної вистави «Перехрестя» (міжмистецький, історико-культурний, хореологічний), що відмінні від інших інтерпретаторів, доводять множинність напрямів тлумачення тексту балету та створення метатекстів.

До метатексту пересічної глядачки можна віднести думки Галини Бабій, авторки музичних програм, що відвідала балет «Перехрестя» та висловила своє компліментарне ставлення до побаченого, вдаючись до певних інтерпретувань: «Постановка Поклітару вражала нестандартністю мислення: на сцені поєднувались і класична балетна хореографія, і майже акробатичні вправи, і елементи пантоміми, модернові танцювальні рухи. Це при тому, що костюми були (а чи взагалі були?) символічними: тілесного кольору латекс обтягував

¹⁹⁸ Там само.

¹⁹⁹ Там само.

фігури танцівників. У всьому цьому і була необмежена свобода: свобода від стилевих рамок, від обтяжливого сценічного одягу, від реального сюжету! Це було вільне єднання мистецьких стихій: музики, віртуозного володіння скрипкою, вільного танцю. І попри те, що такі балетні вистави вже давно є нормою у світі, в Україні «Перехрестя» сприймається як поступ, як сміливий вихід «за огорожу» усталеного уявлення про балет, як намагання довести людям, що творчий потенціал душі і фізичний тіла є невичерпним»²⁰⁰. Акцентуючи на тілесності як ознаці сучасного балету, що асоціюється у авторки з виходом «за межі», дописувачка кваліфікує виставу як прорив та перспективний напрям сучасного поступу українського театрального мистецтва.

Відомий український режисер Сергій Проскурня надає свою модель прочитання «тексту» балету, торкаючись взаємодії музики, хореографії та сценографії, що кардинально відрізняється від думки О. Зінченко, особливо в аспекті взаємодії музики і хореографії: «У Скорика музика базується на переосмисленні народних мотивів. Вона сучасна, але чуємо – що українська. Поклітару ширяє над національним і часовим. Художник сцени Олександр Друганов – сам по собі. Його бачення базуються на предметі. Коли ці світи переплітаються – це дивовижно. Коли ні – витають у космосі, як окремі планети. На жаль, у спектаклі цих переплетінь мало»²⁰¹. Таке сприйняття вистави, окрім метатекстуальної самоцінності, звертає увагу на окремі аспекти, що не увійшли до кола рефлексії інших рецензентів, сприяє формуванню метатекстуального дискурсу балету «Перехрестя», провокує до прийняття чи неприйняття, поглиблення чи спростування оприлюднених тез.

Слід зауважити, що жоден з інтерпретаторів, що оприлюднив свою позицію в інтерв'ю, статтях та інших метатекстах, залишає поза увагою виконавський складник вистави, хоча він є доволі перспективним для

²⁰⁰ Українська культура : щомісячний всеукраїнський журнал. Спецвипуск. 2013. № 7(1014). С. 4.

²⁰¹ Балакир А., Іваночко Т. «Я побачив конфлікт трьох систем». *Gazeta.ua*. 25.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_a-pobachiv-konflikt-troh-sistem/437556

тлумачення не лише з суто мистецтвознавчої, а й з культуротворчої позиції. Назвемо виконавців вистави – артистів театру «Київ Модерн-балет»: Олексій Бусько, Тетяна Барановська, Олена Долгих, Ігор Ярема, Олександр Каливодс, Анастасія Харченко, Євген Барановський, Сергій Кон, Дмитро Кондратюк, Карина Маслова, Галина Микитюк, Олена Симонова, Дар'я Цигіпа, Євген Крисько, Юлія Тимошенко, Анатолій Водзянський, Андрій Водзянський, Анна Величко, Еліна Винникова, Анастасія Добровольська, Михайло Заїка²⁰².

Представлені підходи до тлумачення балету «Перехрестя» М. Скорика – Р. Поклітару не є вичерпними, продемонстровані з метою привернення уваги до проблеми культурологічного інтерпретаційного потенціалу балетної вистави та правомірності її позиціонування як тексту культури.

3.2. Реалізація балетних творів О. Родіна

У репертуарі «Київ Модерн-балету» декілька вистав на музику Олександра Родіна – одного з найвідоміших сучасних українських композиторів, у доробку якого чимало різножанрових творів (симфонічних, хорових, камерних інструментальних, оперних, балетних), одного з найпродуктивніших сучасних вітчизняних композиторів в аспекті написання балетних творів. О. Родін створив балети «Алладін», «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій» (останні чотири реалізовані у «Київ Модерн-балеті»). Тому-то обґрунтованим є позиціонування цих балетів на музику О. Родіна у репертуарі «Київ Модерн-балету» як комплексу національних феноменів, аналіз яких із застосуванням культурологічної оптики крізь призму концепту «текст культури» є актуальним.

Творчість «Київ Модерн-балету» та його керівника Р. Поклітару стала непересічним явищем вітчизняної та світової культури, «справжнім проривом у

²⁰² Oleg Pavlyuchenkov. Мирослав Скорик. Перехрестя. Балет. Раду Поклітару. *Youtube*. 04.01.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=po6UjIgvuOc>

хореографічному мистецтві України, відбиттям світових балетних трендів»²⁰³. Одним зі свідчень авангардності пошуків колективу є тривала співпраця з сучасним композитором О. Родіним. Балети на його музику акумулюють культурні патерни українців, є багат шаровими текстами культури.

Українська мистецтвознавиця та музикознавиця О. Афоніна наполягає, що музика балетів О. Родіна театральна, викликає «безліч зорових та слухових асоціацій. Вона транслює в'язок із традиціями жанру, але й відображає новітні тенденції, зокрема, логічно вписується в 3D-технології, посилюючи вплив на глядачів. Музично-образні властивості успішно розкриває хореографія Р. Поклітару. Кожному балету з симфонічною музикою потрібен свій особливий малюнок танцю, який притаманний творчості Р. Поклітару та О. Родіна. Наприклад, у балеті «Вгору по річці» за мотивами повісті Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» головний герой наділений своїми музично-інтонаційними й пластичними комплексами, які відображають зміну емоційних станів дитини, юнака та зрілої людини. Музичні характеристики, які композитор заклав у своїй партитурі, знайшли індивідуальні, танцювальні рухи, що гармонійно поєднуються, хореографічні форми вираження музичного змісту»²⁰⁴. Поєднання традиційності та новітності у партитурі, органічне злиття музично-інтонаційних характеристик персонажів від композитора та їх хореографічних рішень від балетмейстера стали ознаками вистав на музику О. Родіна.

Розглянемо балети О. Родіна в оптиці культурології. Балет на одну дію в чотирьох картинах «Пори року. Кохання як воно є» створений балетмейстером Олексієм Бусько 2013 року на музику квінтету О. Родіна «Пори року» (фортепіано та струнний квартет – перша та друга скрипки, альт, віолончель). Це спільний творчий проект Київського муніципального академічного театру опери

²⁰³ Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 78.

²⁰⁴ Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях : монографія. Суми : ФОРМ Цьома С. П., 2025. С. 12.

та балету для дітей та юнацтва і «Київ Модерн-балету»²⁰⁵. У виставі відтворено мінливі, різноманітні, непередбачувані, як пори року, стосунки між чоловіком та жінкою. Важливу роль відіграла відеорежисура та проекція, створені Марією Пустоваловою та Дмитром Діордійчуком, що ніби занурюють глядачів у документальні кадри сімейної кінохроніки та фотографій, щоб там віднайти відповідь на питання, чому чоловік та жінка не зберегли кохання.

До теми чотирьох пір року зверталось чимало композиторів, але найвідомішим упродовж трьох століть залишається цикл чотирьох скрипкових концертів А. Вівальді. Цілком природно назва балету проковує до співвіднесення балету із музичними трактуваннями пір року (весна, літо, осінь, зима) композитора доби бароко. Саме у цей період класичний танець формувався як самостійний вид мистецької творчості. Відповідно, можна говорити не лише про розкриття вічних тем стосунків між чоловіком та жінкою, а й про зв'язок із фундаментальними основами хореографії.

Камерний оркестр, за задумом балетмейстера, присутній на сцені. І це продовжує традицію, що асоціюється з неокласичними балетами Д. Баланчина, який канонізував оновлене прочитання романтичного класичного танцю. Це також розширює контекстність балету, вводячи його в художньо-образну систему неокласичної хореографії, а також в попередні рішення, реалізовані у «Київ Модерн-балеті» (музиканти на сцені у балеті «Перехрестя» М. Скорика - Р. Поклітару).

Сучасні балетні вистави, створені за неокласичними естетичними принципами, передбачають політрактування, зважаючи на позиціонування їх як текстів культури. Так, зокрема, сам композитор асоціює балет «Пори року» з реалізацією скрябінівської ідеї синтезу мистецтв, адже у постановці О. Буська органічно поєдналися хореографія, музика, «відеовставки, які не ілюстрували живе виконання, а доповнювали, драматизували те, що відбувається на сцені...

²⁰⁵ Поліщук Т. Соло для закоханих. *День*. 28.11.2013. URL: <https://day.kyiv.ua/article/den-ukrayiny/solo-dlya-zakokhanykh>

все це оформилося в якесь гармонійне жанрове поєднання. Мені взагалі близька скрябінівська ідея синтезу всіх видів і жанрів мистецтв»²⁰⁶.

М. Погребняк вважає, що лексичний складник балетної вистави побудований «засобами дуетної форми “contemporary dance” і контактної імпровізації... Хореографічний текст побудований з використанням повітряних підтримок, “droop”, танцювальної лексики у нижньому рівні»²⁰⁷.

Отже, виявлення культурних сенсів (продукування метатекстів) балету «Пори року» можна здійснювати на рівні закладених наративів, композиційно-архітектонічних побудов, мистецьких алюзій в історичній ретроспективі та у сучасному контексті та ін., що відповідає контексту власне балету, контексту авторів та контексту інтерпретатора (глядача).

У червні 2014 року відбулася прем'єра балетної вистави на одну дію «Видіння Рози» у постановці О. Буська, якого на постановку надихнув канонічний твір «Видіння троянди» («Le Spectre de la roze») К. Вебера за мотивами вірша Т. Готьє, вперше поставлений М. Фокінім 1911 року в Монте-Карло. В. Зінченко кваліфікує цей балет як «рیمейк», маючи на увазі переосмислення твору К. Вебера-М. Фокіна²⁰⁸. Балет О. Родіна - О. Буська можна сприймати як текст сучасної культури, що вступає у діалог з твором початку ХХ століття. Такий підхід зумовлений як хореографічним рішенням (події відбуваються уві сні), так і музичною партитурою, адже композитор цитує К. Вебера. Декілька разів у балеті звучить аудіозапис «Видіння троянди» К. Вебера (такий режисерський прийом використано для відтворення ситуації, коли мати ставить доньці платівку, а дівчина ніби потрапляє у своє щасливе

²⁰⁶ Тарасенко Л. Як і з чого народжується музика? *День*. 31.01.2014 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-i-z-choho-narodzhuyetsya-muzyka>

²⁰⁷ Погребняк М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30, т. 1. С. 201.

²⁰⁸ Зінченко В. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 28. С. 205.

минуле без хвороби та відчуває просвітлення), а також сама тема К. Вебера проходить кілька разів в оркестрі.

Такий прийом відсилає глядачів до твору К. Вебера - М. Фокіна, розширює діапазон трактувань щодо закладених у балеті сенсів. Одночасно, інтерпретаційні прийоми композитора щодо мазурки К. Вебера свідчать про застосування постмодерністських прийомів стильового міксування та саркастичного ставлення до ідеальності класичної спадщини, підкреслюють оригінальність та сучасність балету О. Родіна.

До постмодерністської естетики у режисерсько-хореографічному рішенні вдається і О. Бусько, обираючи гостросоціальну, місцями шокуючу тему сновидіння дівчини, де вона переживає страшне захворювання опорно-рухового апарату та ментальний розлад. Разом із матір'ю та злодієм-коханим дівчина проходить всі етапи боротьби з хворобою, ремісії, повернення хвороби. Створювачі балету говорять про існування четвертого образу – проміння світла на авансцені, що періодично з'являється та зникає, ніби уособлюючи вищу силу. Наприкінці головна героїня прокидається та промовляє слово «мама».

Отже, окрім власне композиційно-архітектонічних рішень, ми стикаємося з контекстом автора (О. Бусько, О. Родін та ін.) та контекстом інтерпретатора (тут ми залучили думку В. Зінченко). Але така диференціація доволі умовна, адже досить часто створювачі наділяють твір сенсами вже з позиції глядача (інтерпретатора).

Вистави «Вгору по річці» (прем'єра відбулася 25 квітня 2017 року) та «Вій» (прем'єра – 20 червня 2019 року) сьогодні входять до діючого репертуару театру «Київ Модерн-балет». За балет «Вій» Р. Поклітару отримав театральну премію «Київська пектораль» (2019) у номінації «За краще пластичне вирішення вистави», що, у свою чергу, впливає на інтерпретування глядачами, адже піднімає в їхньому сприйнятті виставу до визнаної професійним середовищем, зразкової.

Балет на одну дію «Вгору по річці» створений балетмейстером Р. Поклітару за мотивами оповідання Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія

Бенджаміна Баттона». В основу партитури балету покладено струнний квартет О. Родіна. За висловленням Р. Поклітару, автора лібрето, хореографії та постановника, «лібрето моєї вистави можна побачити не лише сюжетні алюзії оповідання Скотта Фіцджеральда, а й відголоски великого “Фауста” Гете. При цьому, “Вгору по річці” – абсолютно авторська оповідка, тому що специфіка сучасного танцю не дозволяє зробити хореографічний підрядник літературних першоджерел»²⁰⁹.

М. Кабацій поглиблює тезу Р. Поклітару, говорячи про Людину в чорному як фаустівського персонажа, який «“запускає” зворотне проживання життя головного героя»²¹⁰. Серед авторських знахідок, що не відповідають літературному твору, Р. Поклітару вводить доньку Бенджаміна (у С. Фіцджеральда син), що дає додаткові імпульси для міркувань не лише про швидкоплинність людського існування, а й про роль жінки як у конкретному сюжеті, так і у житті людини загалом. У трактуванні балетмейстера відомий літературний та кінематографічний твір насичується додатковими конотаціями. Текст балету набуває самостійного значення не лише в аспекті суто хореографічного трактування, а й в інших знакових системах, зокрема, образно-сюжетній, сценографічній.

Розглядаючи балет «Вгору по річці» в категоріях теорії подвійного (аудіально-візуального) кодування А. Пайвіо, О. Афоніна зазначає: «Вербальність у балеті замінюється візуальністю рухів, які стають образними кодами для розкриття подій. Музичний ряд забезпечує аудіальне сприйняття різного віку головного героя завдяки музично-інтонаційним комплексам. Візуально ми відразу впізнаємо зрілу людину за її образом з відповідною пластикою. Аудіальна характеристика зі зламаною мелодією, розподіленою між різними інструментами на тлі ударних інструментів сприймається поступово,

²⁰⁹ Вгору по річці. *Kyiv Modern Ballet. Temp. Penepnyar.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/14>

²¹⁰ Кабацій М. Київ Модерн-балет показав першу прем'єру за рік повномасштабної війни. *Українська правда.* 20.03.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/20/253432/>

послідовно. Так само й музична характеристика Юнака представлена романтичними інтонаціями як інформаційними кодами, розкриває глядачу й слухачу аудіальний образ послідовно, на відміну від візуального, забезпеченого рухами й сценічним образом»²¹¹. Сприймаючи виставу як текст, можна стверджувати, що музичні та хореографічні образи є лише складниками у цілісній системі балетного твору, де композиційно-архітектонічні, декораційні, світлові та інші елементи також відіграють вагомую роль у формуванні сенсів вистави.

О. Афоніна, фокусуючись на специфіці музичної основи балету «Вій» та ознаках постановочного методу Р. Поклітару (контрастність, якісна музична партитура, оригінальне сценографічне оформлення), зазначає: «Незабутнє враження від фантазмагоричної історії М. Гоголя глядачі здобули в балетному шедеврї “Вій” (2019) авторського тандему Р. Поклітару – О. Родін. Балет сповнений контрастів, яскравих образів, неймовірних оркестрових фарб, неперевершеного сучасного сценічного оформлення. Яскрава симфонічна партитура балету із включенням інструментальних соло групи ударних інструментів була вдало доповнена партією для горлового шаманського співу й екзотичним органом»²¹².

Раду Поклітару, автор лібрето, хореографії та постановник балету «Вій», усвідомлює високі вимоги сучасного балетного театру до літературної першооснови постановки, яка має бути насиченою яскравою образністю, емоційністю, а також володіти високим рівнем інтерпретаційного потенціалу, що дозволяло б балетмейстеру вільно її «прочитати» в хореографічних образах, не конфліктуючи з літературним твором та задумом автора. На думку Р. Поклітару, повість М. Гоголя «Вій» саме така. «Яскравість характерів, приголомшливе антагоністичне злиття реального та фантазмагоричного світів, відсутність

²¹¹ 9. Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 50.

²¹² Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. С. 12.

шлейфу трактувань у балетній історії – ось чому “Вій” захопив мене, як хореографа і режисера! Я ніколи не брався за такий містичний сюжет, що, з одного боку – виклик, а, з іншого, – можливість знайти в собі, як у художникові, нові пластичні слова, речення, абзаци», – зазначає Р. Поклітару²¹³.

Серед факторів, що визначають успішну рецепцію творів М. Гоголя в сучасному мистецтві, на думку О. Гресь та М. Сороки, можна назвати певні закладені постмодерністські риси, зокрема принцип гри у розгортанні твору, іронія, деконструкція побуту, полісемантичність тілесності та ін.²¹⁴ Важливо також, що твори М. Гоголя не претендують на догмат автора, що дозволяє інтерпретатору виявляти у них, зокрема у повісті «Вій», та створювати нові сенси, що не були закладені письменником.

Музичним натхненням постановки стала сюїта композитора О. Родіна, «нищівно театральна» та «по-доброму балетна», створена ним 2018 року²¹⁵. Для балету композитор дописав відсутні номери у відповідності до сценарно-композиційного плану постановника.

Ставлячись до балету як тексту культури крізь призму подвійного кодування, О. Афоніна наголошує на трансформованні літературної першооснови: «Основні дії балету – своєрідні коди Гоголя – зосереджені навколо Панночки й Хоми Брута. Навіть містика стає кодом письменницького стилю М. Гоголя. Що маємо для розуміння змісту балетного лібрето? Коди-імена (Гоголь, Панночка, Хома, Сотник), код-назва (Вій) спрямовують як творчі пошуки постановників, так і глядачів до розкриття найсміливіших задумів у балетній виставі»²¹⁶. Тобто, авторка спонукає до розгляду балету з урахуванням

²¹³ Вій. *Kyiv Modern Ballet. Театр. Репертуар.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/32>

²¹⁴ Гресь О., Сорока М. Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя. *Танцювальні студії.* 2021. Т. 4, № 2. С. 142.

²¹⁵ Вій. *Kyiv Modern Ballet. Театр. Репертуар.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/32>

²¹⁶ Афоніна О. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 1. С. 115.

тексту першоджерела та культурного контексту подій, що важливо для розуміння сенсів, перенесених та поглиблених у виставі.

І тут знов Р. Поклітару вдається до створення позалітературної реальності власне балету як самостійного феномену: персонаж Вій відсутній; введено Василю, кохану Х. Брута, та образ Душі Брута. Образ Хоми трансформується від єдності з Душею на певному етапі оповіді, до розриву із Душею, коли в нього впивається Панночка.

В. Зінченко у спробах розтлумачити сутність образу Панночки, ставить питання «хто вона?» і подає варіанти— «VIP-дівчина, повія, жриця чи марево жінки його мрії (вона повна протилежність всім жінкам в балеті)? Адже все, що відбулося далі, може бути як реальністю, так і алкогольними галюцинаціями, які довели до смерті Хому... Спочатку Хома вбиває Панночку, тим самим вбивши свій образ ідеальної жінки, а в кінці балету Хома чинить самогубство, свідомо віддавшись усім спокусам»²¹⁷.

Окрім персонажів, у балеті присутній сценографічний образ, що також несе чимало сенсів – величезний прозорий куб, на який проєктують 3D зображення. Упродовж вистави він перетворюється на спальню, місячне небо, сарай, церкву, нічний клуб, в'язницю.

Оригінальне звучання оркестру досягається введенням композитором інструментів перкусійної групи, партії для горлового співу, варгану, діджеріду. За рахунок таких рішень створено ефект містичності всього, що відбувається.

Вистава, попри зв'язок із твором М. Гоголя, не містить прямих етнічно маркованих складників (мелос, хореографічну лексику, елементи сценографії та ін.). Але підняті проблеми особистісних моральних орієнтирів, вибору, містичності існування та ін. можна потрактувати як відбиття ментальних особливостей українців, увиразнених у міфологічних образах.

²¹⁷ Зінченко В. Вбити чи любити? «Вій» від Раду Поклітару та Київ Модерн-балету. *Moderato*. 26.10.2019 URL: <https://moderato.in.ua/events/vbiti-chi-lyubiti-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kiyv-modern-balet.html?fbclid=IwAR2pOHE-eKDYpjNMtz9MEZbk8H4ulBUD-CgRpR82xlZI8uxOSylfKySDDgs>

Отже, балетні вистави композитора О. Родіна, поставлені у «Київ Модерн-балеті», є благодатним ґрунтом для герменевтичного аналізу (інтерпретування), оскільки вже на рівні допрем'єрних метатекстів створювачів, власне вистав як текстів культури, а також постпрем'єрного метадискурсу (метатексти рецензентів, мистецтвознавців та ін.) вміщено нескінченний потенціал для тлумачення та «нарощування» сенсів.

3.3. Втілення балетів на музику українських композиторів у часі війни після 24 лютого 2022 року

Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року призупинило діяльність всіх професійних творчих колективів України, але вже у березні почалося поступове відродження роботи культурно-мистецьких закладів, у тому числі й театрів у воєнних реаліях. Але не лише фізичні обставини змінилися, відбулося ідеологічне трансформування, всі театри відмовилися від вистав, пов'язаних з культурою країни-агресора, у тому числі й «Київ Модерн-балет». Тренд «відміни» всього російського був підтриманий театром, з репертуару зникли вистави на музику П. Чайковського («Лускунчик», «Лебедине озеро. Нова версія», «Спляча красуня», «Пікова дама») та балет «Палата № 6» за твором Антона Чехова.

Результати активних постановочних процесів у «Київ Модерн-балеті» продемонстровані 2023 року. Попри загальну тенденцію документалізації театрального простору, перетворення його на майданчик потужної ідеологічної боротьби проти росії як країни-агресора, «Київ Модерн-балет» не зрадив своїх творчих принципів відтворення образів засобами символічної, метафоричної, алегоричної мови, що є природнім для хореографічного мистецтва. Балетні твори у виконанні колективу продовжують бути засобом утвердження України як держави з високим рівнем розвитку мистецтва, значним потенціалом сучасної художньої діяльності, що не лише підтримує світові тренди, а формує власні, які

стають загальнолюдським надбанням, поповнюючи скарбницю європейського та світового сучасного балету.

«Я б не виокремлював культурний продукт під час війни і до війни. Незалежно від зовнішніх обставин, таких як війна чи мир, ідеальний культурний продукт має бути вишуканим і якісним. Мистецтво і культура мають потенціал об'єднувати людей, висловлювати глибокі почуття та ідеї, а також залишати незабутні враження. Тому важливо, щоб культурний продукт, такий як сучасна хореографічна вистава, завжди піднімався на високий рівень якості і мав значущість для глядачів. Він повинен бути “МИ” – мистецтвом, яке об'єднує й надихає», – висловив свою позицію Р. Поклітару напередодні прем'єри «ДискриміНАЦІЇ»²¹⁸.

У 2023 році «Київ Модерн-балет» презентував декілька прем'єр, серед яких – балет на одну дію «ДискриміНАЦІЯ», створений на музику двох композиторів: Георга Фрідріха Генделя, європейського композитора доби бароко, та Валентина Васильовича Сильвестрова, українського композитора, нашого сучасника (народився 1937 року). За зізнанням автора лібрето, хореографії та постановника Раду Поклітару, обрання музики відповідає його стильовим уподобанням. Балетмейстер вважає, що чим більший контраст між складниками вистави, тим більший успіх твору, а більшого контрасту, ніж між Георгом Генделем та Валентином Сильвестровим вигадати складно. До того ж постановника давно приваблювала музика дивовижного музиканта В. Сильвестрова, він хотів з нею попрацювати, а до музики бароко Р. Поклітару звертається постійно, називаючи її своєю «давньою слабкістю»²¹⁹. Хори, арії й симфонічні фрагменти широкого емоційного діапазону у Г. Генделя сусідять (контрастують) з умиротвореними, ліричними, спокійними фортепіанними багателлями В. Сильвестрова.

²¹⁸ Татаренко І. Small Talk: хореограф. Поради Поклітару про муки творчості та нову постановку «ДискриміНАЦІЯ». *Marie Claire*. 19.10.2023. URL: <https://marieclaire.ua/life/680635/>

²¹⁹ Суспільне. Культура. Раду Поклітару про нову виставу «ДискриміНАЦІЯ» і роботу в Київ Модерн-балеті. *Youtube*. 07.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg>

Музика В. Сильвестрова виступила благодатним підґрунтям для балетного втілення вистави Олексія Ратманського «Елегія воєнного часу», вперше продемонстрованої 26 вересня 2022 року на сцені театру Pacific Northwest Ballet (Сіетл), влітку 2024 року поставленої на українських артистів Національної опери України. Балет став своєрідним маніфестом солідарності О. Ратманського з Україною в часі війни, складається з трьох частин, перша та третя йдуть під музику В. Сильвестрова²²⁰. Постановка О. Ратманського сприяла популяризації творчості композитора в Україні, привернула увагу митців та пересічних українців до талановитої музики співвітчизника.

Р. Поклітару шкодує, що в Україні В. Сильвестров не є всенародно відомим композитором, тому звернення до його музики сприяє поширенню інформації про талановитого митця, масштабуванню виконання його доробку на батьківщині²²¹. Балетмейстер використав такі фортепіанні твори: «Три багателі» (2005; (оп.1, № 1; оп.1, № 2; оп.1, № 3; оп.4, № 1; оп.4, № 2), «Дві багателі» (2004, присвята Інзі Ніколенко; оп.16, № 1)²²².

Музикознавиця К. Моцаренко вважає, що самостійний жанр фортепіаної мініатюри багатель для В. Сильвестрова «стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення митця, основою індивідуального авторського стилю, риси якого втілюються не тільки у фортепіанних багателях, а й екстраполюються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом... Багательний стиль В. Сильвестрова можна порівнювати до авторського світогляду, саме у багательності викристалізувалися принципи життєтворчості митця»²²³. Багателі стали квітесенцією пізньої творчості композитора.

²²⁰ Елегія воєнного часу: Ратманський, Сильвестров, Вайсберг, Примаченко. *Інший Київ*. 29.06.2024. URL: <https://inkyiv.com.ua/2024/06/elegiya-voennogo-chasu-ratmanskiy-sil/>

²²¹ Суспільне. Культура. Раду Поклітару про нову виставу «ДискриміНАЦІЯ» і роботу в Київ Модерн-балеті. *Youtube*. 07.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg>

²²² ДискриміНАЦІЯ : балет на одну дію на музику Г. Ф. Генделя та В. В. Сильвестрова : програмка. Київ, 2023. С. 3.

²²³ Моцаренко К. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 –

Музикознавець О. Безбородько говорить про жорстко регламентований автором характер багатель: «У багателях – цих музичних миттєвостях і осяяннях – суб'єктивність ліричного висловлювання досягається тотальним обмеженням виконавської волі, яка традиційно є визначальною для суб'єктивного виконавського стилю. Ретельно виписуючи усі виконавські позначення, В. Сильвестров позбавляє піаніста права на своє, суб'єктивне прочитання»²²⁴. При всій метафоричності та суб'єктивності музики, В. Сильвестров висуває суворі вимоги до виконавця. Але така вимогливість все одно не може позбавити виконавця інтерпретаційної можливості. Одночасно перед хореографією, що не підпорядковується вимогам стилістичної чистоти багатель, відкриваються широкі можливості для пластичного та змістового інтерпретування.

Важливо, що у балеті використано багателі в авторському виконанні В. Сильвестрова, що дозволяє стверджувати про максимальну наближеність (єдність) початкового композиторського задуму та тексту фортепіанних творів і його виконавської інтерпретації. Попри декларування «смерті автора» (Р. Барт) сучасне мистецтво не існує без авторського імпульсу, увиразненого в початковому тексті твору, інтерпретування якого породжує «текстуальну полісемію», що може враховувати чи не враховувати авторський задум (метатекст) безпосередньо реалізований у тексті мистецького твору.

З одного боку, така музика, що спеціально не написана для балету (небалетна музика) відкриває безмежні можливості для художнього балетмейстерського та виконавського (артистів балету) інтерпретування. Одночасно програмна музика творів, спеціально написана для хореографічного втілення, є драматургічно виваженою, структурованою, що значно полегшує

музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 213–214.

²²⁴ Безбородько О. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 38–50.

балетмейстерське інтерпретування, часто зрозумілішою для інтерпретування й реципієнтам.

У Програмці вистави «ДискриміНАЦІЯ» заявлено, що причиною появи ідеї створення балету стали роздуми хореографа про природу таких явищ, як дискримінація і толерантність, презирство і взаємоповага²²⁵. Подання інформації про балетмейстерський задум привідкриває завісу творчої лабораторії митця, дозволяє глядачам інтерпретувати текст вистави на свій розсуд, враховуючи чи не враховуючи авторське метатекстове повідомлення.

Створювачі балету позиціонують його як хореографічну фантазію, «що складається із низки, на перший погляд, жодним чином не пов'язаних одна з одною новел-притч, які нелінійно й максимально узагальнено розповідають про різні види дискримінації. Поєднані між собою новели-притчі неперервними рухами хореографії й внутрішнього життя, емоціями та розбіжностями невеликого людського суспільства, в якому як крапля води, схований весь Всесвіт та все Людство. Об'єднані між собою ідеями, що підтримують цінності демократичного цивілізованого світу та зосереджують увагу навколо проблематики явищ дискримінації та толерантності, зневаги та взаєморозуміння»²²⁶. Автори акцентують на постмодерністській композиційно-архітектонічній концепції твору, де панує нелінійність, високий рівень абстрагування, поєднання неперервності хореографічного тексту та розімкненості різних новел-притч, єдності епізодів та їх контрастності за характером, змістом, концентруванням хореографії та театральних прийомів тощо.

Як авторський метатекстуальний дискурс можна розглядати численні інтерв'ю балетмейстера щодо вистави «ДискриміНАЦІЯ». В одному з інтерв'ю Р. Поклітару доводить природність звернення хореографічного мистецтва до

²²⁵ ДискриміНАЦІЯ : балет на одну дію на музику Г. Ф. Генделя та В. В. Сильвестрова : програмка. Київ, 2023. С. 2.

²²⁶ ДискриміНАЦІЯ. *Kyiv Modern Ballet. Temp. Penetrar.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/41>

гостросоціальної проблематики дискримінації. В усьому світі інтерпретування гостросоціальних тем стало однією з головних ознак сучасного балету, і це не протирічить емоційній природі хореографії. Р. Поклітару зазначає: «На перший погляд, дослідження такого комплексного поняття, як дискримінація, може здатися неочевидним вибором для головної теми великої танцювальної вистави. Проте, в основі всіх проявів дискримінації лежить свідоме або несвідоме бажання зробити життя іншої людини нестерпним, це квінтесенція емоційного придушення, приниження людської особистості. Танець же, в першу чергу, емоційний за своєю природою. Тому все яскраво емоційне, нехай і з негативним забарвленням, у нашому житті є чудовим об'єктом для вивчення та роздумів шляхом створення хорео-режисерського тексту – тіла балетної вистави»²²⁷. Окрім емоційності, закладеній у природі танцю, автор наголошує й на емоційному ставленні його як митця-створювача до проявів дискримінації, не претендуючи на наукову оптику та всеосяжність, наголошуючи на суб'єктивності мистецтва, але саме у цьому й полягає його цінність: «Мое бачення проблем дискримінації, як автора лібрето, різнитиметься від жорсткого та наукового підходу соціолога. Це, скоріше, буде погляд філософа-гуманіста, який розуміючи всю складність людської природи, намагатиметься розгледіти цю проблему більше з точки зору підтримки та співчуття, заохочення до рівності, недискримінації ніж до звинувачення»²²⁸.

Ю. Бентя, загалом оцінюючи виставу, вважає, що Р. Поклітару «досліджує мовою танцю різні форми дискримінації: булінг, ейджизм, гомофобію, тиск соцмереж і масмедій, звуження приватного простору та соціальну нерівність. Розвиваючи лінію соціально ангажованого театру, “ДискриміНАЦІЯ” в постановці Раду Поклітару водночас далека від моралізаторства і прямого

²²⁷ Татаренко І. Small Talk: хореограф. Поради Поклітару про муки творчості та нову постановку «ДискриміНАЦІЯ». *Marie Claire*. 19.10.2023. URL: <https://marieclaire.ua/life/680635/>

²²⁸ Там само.

політичного висловлювання»²²⁹. Авторка, створюючи метатекст, відштовхується не лише від мистецького твору як тексту, що піддається її інтерпретуванню, а й від інших, створених раніше метатекстів, зокрема, інтерв'ю Р. Поклітару, де постановник балету оприлюднює свої міркування та творчі плани, розкриваючи різновиди дискримінації, піддані мистецькому рефлексуванню: «На жаль, дискримінація буває різною: на расовому підґрунті, на ґрунті здоров'я, віку – старий чи молодий, статі, релігії, сексуальної орієнтації, зовнішнього вигляду чи будь-якої іншої ознаки, тобто нескінченно “різноманітною”, як наше життя. Вона буває більш агресивною, а інколи завуальованою, буває прихованою... Дискримінація дуже міфічна по своїй основі, буває замаскована чимось іншим, інколи її ховають за щось правильне, навіть людяне, добре... Дискримінація – це поширена проблема, яка впливає як на окремих людей, так і на суспільство в цілому»²³⁰.

Назва вистави, друга частина якої написана великими літерами («ДискриміНАЦІЯ»), спонукає очікувати національно-орієнтованого продукту, але ознакою нації є не лише національно-патріотичні прояви, на які сподівалися деякі глядачі, а у культивуванні загальнолюдських моральних орієнтирів та цінностей, як-от толерантність, повага, взаєморозуміння, любов, життя тощо.

Л. Тарасенко говорить про необхідність тлумачення твору без ідейно-політичних нашарувань, прямих асоціацій, та перекладати «natio» як «рід людський»²³¹.

Досліджуючи глобальну проблему дискримінації на конкретних ситуаціях повсякденності, балетмейстер прагне пробудити критичне мислення кожної

²²⁹ Бентя Ю. Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 81.

²³⁰ Поліщук Т. Раду Поклітару: «Моє серце належить “Київ Модерн-балету”». 6 липня Академічний театр «Київ Модерн-балет» завершив театральний сезон. *Music-review. Ukraine*. 07.07.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/69EEC0EA44E059CFC22589E5003726D6?OpenDocument>

²³¹ Тарасенко Л. «Розмова» про толерантність. «ДискриміНАЦІЯ» – новинка від Раду Поклітару й «Київ Модерн-балету». *Music-review. Ukraine*. 25.10.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CDFA055F2C07BB37C2258A5300299B2C?OpenDocument>

людини, адже шлях до толерантного ставлення неможливий без такого мислення.

Використовуючи принцип контрастності, Р. Поклітару доходить у сценах різновидів дискримінації високого пафосу, але епізоди з кумедними янголами значно знижують градус патетики, повертають до усвідомлення умовності сценічного мистецтва, одночасно «підсвічуючи» цінність простих взаємин, справжніх емоцій. Янголи не ідеалізовані, презентують широкий спектр людських слабкостей. «...суспільно значуща тематика вистави подається з великим гумором і відсвічується у хореографічно блискучих номерах тріо Янголів, яким притаманні всі малі і великі людські слабкості», – зазначає Ю. Бентя²³².

Доволі сміливо інтерпретує образи янголів Н. Кряж, засвідчуючи, що ніщо земне для них не є далеким: «Ми часто у скрутну хвилину звертаємося до небес. А чи є небесам до нас справа? Можливо, в цей час там чергує три п'яні янголи, у яких своїх забав – чортова прірва (прости, Господи!). І ось ця свята трійця, немов шаблезуба білка з мультфільму “Льодовиковий період”, веде своє сповнене кумедних пригод життя, періодично втручаючись у грішне людське. Власне, жодна з людських історій не залишається поза увагою погляду янголів, але поганий приклад може спокусити не тільки смертного»²³³.

Творча команда постановників складається зі сценографа Олександра Білозуба, художника костюмів Дмитра Куряти, художниці зі світла Олени Антохіної, звукорежисера Олександра Курія. Варто зауважити, що у першому складі виконавців головних дійових осіб вже відбулися зміни, що, з одного боку, унеможливило сучасне інтерпретування виконавського складника початкової версії вистави, а з іншого – дозволяє поставитися до трактування тексту балету по-іншому, порівняно з минулими інтерпретаціями. На прем'єрному показі

²³² Бентя Ю. Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 83.

²³³ Кряж Н. «ДискриміНАЦІЯ». Інший погляд. *Імпровізатор*. 22.10.2023. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/656>

Янголів виконували Олексій Бусько, Катерина Курман, Олександр Павлученко, Вік – Дмитро Кондратюк, Білу ворону – Анастасія Баїрд²³⁴. Сьогодні партію Олексія Буська виконує Крістофер Пономаренко²³⁵.

Лаконічна сценографія О. Білозуба є одним з ключів та спонук до тлумачення тексту балету: з великих напівпрозорих конструкцій літер слова «дискримінація» упродовж вистави складають різні слова за принципом анаграми, і кожне слово стає ключовою думкою притчі, що демонструється у цей час. Сценографія стала матеріальним вираженням деконструктивних ходів постмодерністського мистецтва.

У пресрелізі напередодні прем'єри театр повідомив позицію постановників, серед яких і автор сценографічного оформлення О. Білозуб: «У проєкті “ДискриміНАЦІЯ” прослідковуватиметься звернення до тематики індустріалізації як нової знаково-семантичної системи й тематики новітніх форм міської комунікації. Апологетика урбанізму не лише диктує певне коло образів, тем чи сюжетів хореомалюнку, а й спонукає до інтенсивного пошуку нетрадиційних способів їхнього втілення, а відтак до кардинального оновлення всієї системи виразових засобів, що буде прослідковуватиметься не лише в сценографічному оформленні, а й естетиці костюмів»²³⁶.

Художник костюмів Дмитра Курята висловив свою позицію щодо творчого задуму. повідомивши, що одяг героїв вистави відбиває «космополітизм та урбанізацію сучасного світу в колориті костюмів, подібному до кольорів калейдоскопу великого міста – колір асфальту, бетону і цегли... У формах і силуетах костюмів, які є алюзіями на архітектурні форми міст, відображатиметься так звана метафора зовнішньої оболонки, в яку ув'язнено живу душу. Структурність і геометрія міських будівель є основою

²³⁴ ДискриміНАЦІЯ : балет на одну дію на музику Г. Ф. Генделя та В. В. Сильвестрова : програмка. Київ, 2023. С. 2.

²³⁵ ДискриміНАЦІЯ. *Kyiv Modern Ballet. Театр. Репертуар.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/41>

²³⁶ «ДискриміНАЦІЯ» – новий балет Раду Поклітару. *Музика: український інтернет-журнал.* 19.10.2023. URL: <https://mus.art.co.ua/dyskryminatsiya-novyuy-balet-radu-poklitaru/>

ритмометричної побудови костюма»²³⁷. Важливо, що автори декларують художню цілісність задуму та реалізації декораційного оформлення та костюмів, однак таке трактування не обмежує інтерпретаційний потенціал вистави, розгляду сценографії в інших категоріях сучасного мистецтва та ширше – соціокультурного контексту. Відповідно, семантика балету як тексту культури тяжіє до поліваріантності при всій визначеності позиції постановників.

Один з можливих варіантів інтерпретування сенсу початку вистави пропонує Л. Тарасенко: «На самому початку літери хаотично звалені у велику купу: завал, з-під якого вибираються люди (пронизливо актуальний образ сьогодення як символ дискримінації одного народу іншим, хоч ця тема й не розвивається у подальшому). Коли ж персонажі розставляють літери у відповідності до заголовку вистави, стає зрозуміло, що усі вони – умовні жертви різних форм дискримінації»²³⁸.

Мистецтвознавиця Ю. Бентя поглиблюючи інтерпретаційний дискурс, подає свою версію тлумачення того, що відбувається на сцені, поєднуючи традиційні дескриптивні та герменевтичні методи: «На початку вистави бачимо на сцені хаотичне нагромадження незрозумілих фігур, безколірних паралелепіпедів, під якими пульсують тіла артистів. Невдовзі з'являється “архітектор” – Вік (Дмитро Кондратюк), якому вдається перетворити первісний хаос на ряд великих літер, що формують слово “дискримінація”. “Словотворчість” триватиме до кінця вистави. Дмитро Кондратюк час від часу пересуватиме окремі літери “дискримінації”, а режисер зі світла підсвічуватиме нові слова-гасла: “дія”, “арія”, “нація”, “мрія”, “місія”, “надія”, і нарешті, на самому кінці вистави – самотнє “я”»²³⁹.

²³⁷ Там само.

²³⁸ Тарасенко Л. «Розмова» про толерантність. «ДискриміНАЦІЯ» – новинка від Ряду Поклітару й «Київ Модерн-балету». *Music-review. Ukraine*. 25.10.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CDFA055F2C07BB37C2258A5300299B2C?OpenDocument>

²³⁹ Бентя Ю. Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 83.

Архітектоніка вистави складається з тринадцяти частин, де перша «Вступ», остання «Фінал», п'яти новел-притч («Кохання», «Вік», «Божевілля», «Біла ворона», «Поводир») та шести інтермедій «Янголи» перед та після кожної новели-притчі. Переконструювання слова, що стає сценографічним та змістовим стрижнем подальшої дії, відбувається під час сцен янголів. Інтермедії янголів виконуються під музику В. Сильвестрова, примушуючи захоплюватися суголосністю сольних фортепіанних багателей з ефемерністю природи янголів.

Слова-гасла піддаються деконструюванню, з літер слова «дискримінація» конструюють нові слова (відповідно – й смисли), під час інтермедій янголів під прозору, емоційну музику В. Сильвестрова. А на тлі зконструйованого слова розкривається форма дискримінації під музику Г. Генделя (хорові, оперні, інструментальні твори). І ці різновиди дискримінації продемонстровані метафорично, що провокує до численних інтерпретацій.

П'ять новел-притч, розгортаючись не лінійно, залишають широке поле для герменевтичного аналізу. Розлогу інтерпретацію тексту балету «ДискриміНАЦІЯ» пропонує Л. Тарасенко, застосовуючи мистецтвознавчу, культурологічну, психоаналітичну, філософську, і, навіть, лінгвістичну (зважаючи на присутність слів на сцені як елементів сенсоутворення) оптику. «Зчитуючи» символічну мову епізоду «Кохання», рецензентка зазначає, що «маятник спочатку стрімголов розганяється, потім “буксує” у кількох точках: є стереотип, є відхилення і гостра негативна реакція на нього, далі – його толерування і поступове масове делегування “відхиленню” ознак нового стереотипу. Все стає з ніг на голову! Схоже, це одна з найскладніших і найгарячіших тем сьогодення, тому сценографічно їй передпосилається багатозначне і незавершене слово “дія” й потаємне “арія”, що у прямому значенні означає “повітря”. І таки так – кохання – це повітря людського життя.

Але й у розуміння арії як сольного співу є прозорий натяк: то велике щастя, коли дві арії зіллються в дует, та ще й третій зайвий не вклиниться...»²⁴⁰

У новелі «Вік» відбито проблему ейджизму, несприйняття молоддю людей старшого віку, фактично, несумісності молодості та старості. Р. Поклітару фокусує увагу глядачів на складності проблеми, не нав'язуючи її рішення, не пропонуючи шляхи виходу, що спонукає реципієнтів до міркувань, мистецьких рефлексувань та інтерпретувань. Тут, зокрема, можна говорити про формальне декларування поваги до старшого покоління загалом, але у конкретних випадках у суспільстві можна спостерігати зневагу, ігнорування, приниження як прояви дискримінації за віковою ознакою. Л. Тарасенко припускає, що зконструйована анаграма «Нація» «символізує вік як сукупність ознак роду, з пам'яттю, досвідом, традиціями, які передаються з покоління у покоління. Виконавши свою задачу, родоначальник природнім чи спонукальним шляхом залишає активну сцену життя, витіснений на узбіччя безпорадним спостерігачем»²⁴¹.

Новела-притча «Божевілья» демонструє емоційне явище втрати здорового глузду, що не пов'язане з клінічними відхиленнями. На дуку Л. Тарасенко, такий стан балетмейстером обмальований «як епідемічне емоційне явище, коли перша реакція – глузування, ба раптом щойно “нормальні” люди поступово захоплюються божевільною ідеєю і втрачають здоровий глузд, поглинуті масовим психозом. Чи може божевілья бути мрією? Чом би й ні? Коли вантаж умовностей, відповідальностей, приписів стискає кордони навколо особистості, абсолютна свобода боже-вілья може стати й мрією»²⁴².

Вічна проблема упродовж всієї історії поступу людства – несприйняття більшістю меншості, відмінної від інших – втілена у новелі «Біла ворона». І ця відмінність може бути увиразнена в поглядах, антропометричних показниках, фізичних можливостях людини тощо. «“Біла ворона” в усі часи – символ

²⁴⁰ Тарасенко Л. «Розмова» про толерантність. «ДискриміНАЦІЯ» – новинка від Радю Поклітару й «Київ Модерн-балету». *Music-review. Ukraine*. 25.10.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CDFA055F2C07BB37C2258A5300299B2C?OpenDocument>

²⁴¹ Там само.

²⁴² Там само.

діаметральної відмінності від більшості, об'єкт нападок, глузувань, але й прихованої цікавості, викликаної нерозумінням, а значить і настороженим острахом. В рішенні художника Дмитра Куряти біла ворона – яскраво-червона, а анаграма, яка їй транслюється, спочатку неочікувана, але за суттю безумовно вірна – місія! (До слова, як завжди, художник креативно створює цікаві й пізнавані костюми-образи, створює не галерею, а палітру персонажів), – викладає власний варіант інтерпретації Л. Тарасенко²⁴³.

Одна з найнебезпечніших, найруйнівніших форм дискримінації людьми у владі пересічних громадян художньо відтворена у новелі-притчі «Поводир». Проблеми авторитаризму і тоталітаризму сьогодні надзвичайно актуальні на рівні окремих країн та світу загалом. Епізод можна потрактувати не лише глобально, в контексті опозиції держава – громадяни, а й на індивідуальному рівні, коли одна людина бере владу над іншою, завдаючи болі та принижень, реалізуючи власну владу (часто – зловживаючи нею) над слабшим (фізично чи морально). Лідер, натхненник, учитель – прийнятні форми для організації людей на благі справи, але коли суспільство втрачає здатність до критичного мислення, право висловлювати власну позицію, має обмежений світогляд чи примітивне небажання брати за щось відповідальність на себе, тоді таке суспільство приречене на катастрофу та знищення.

Предметний (літерні конструкції-анаграми, костюми, грим, реквізит тощо) та пластичний (рухи, положення тіла, міміка тощо) символізм вистави є багатим ґрунтом для інтерпретацій. Одним з полісемантичних символів виступає парасоля, яка виникає у виставі як уособлення влади та удаваної захищеності, адже допоки цей символ розкритий над тобою, бо ти можновладець чи підтримуєш політику можновладця, знаходячись біля нього під парасолькою, у тебе в житті все стабільно, спокійно, надійно. Але влада може перетворюватися на «вказівний перст», наказуючи куди йти та що робити безмовному, безвільному натовпу, фактично перетворюючи людей на слухняне стадо. І за

²⁴³ Там само.

такої влади люди самі йдуть у прірву (як тут не згадати картину Пітера Брейгеля Старшого «Притча про сліпих», що відтворює в яскравих образах духовну сліпоту, безглузде слідування за лідерами, які самі не бачать істини). Чи є надія у людей за такої ситуації з владою? Чи є надія на прозоріння людей та сміливість змінити ситуацію, прозріти? Це одні з багатьох питань, на які може спонукати слово «надія», зконструйоване у цьому епізоді.

Л. Тарасенко інтерпретує цей епізод доволі категорично: «Бездумне толерування неконтрольованої влади веде суспільство до катастрофи. І “надія”, а не тверді переконання, насправді – дуже непевна опора під ногами. Коли руйнуються ілюзії, надія вмирає – останньою. А з нею зникає все, людина залишається сам на сам з собою. У будь-якій ситуації, крім смерті, залишається “Я”. Коли зникаю Я, зникає світ. Коли є Я, з’являється надія, мрія, місія...»²⁴⁴.

Серед нечисленних інтерпретувань тексту балету на сторінках масмедіа, привертає увагу публікація Н. Кряж, що менш детально, ніж Л. Тарасенко, але оригінально тлумачить символічний зміст вистави, чим доводить правомірність положень герменевтики про полісемію тексту, множинність значень та нарощування текстологічного дискурсу художнього твору. Дописувачка вважає, що авторам твору вдалося не применшуючи проблему дискримінації, полегшити її сприйняття завдяки вміло розставленим драматургічним та пластичним іронічним акцентам. Н. Кряж вважає, що постановники апелюють до особистості, запевняючи, що саме від неї багато що залежить. Відповідно, історії, відтворені у виставі, не просто яскраві епізоди зі світу фантазій чи життя інших, а ситуації, в яких позиція особистості та її ставлення до ситуації має значення. «Кохання. Стандартна картинка: чоловік і жінка. А якщо це одностатеве кохання – не всяке суспільство сприйме його на ура. Але ж суспільство може змінитися... Старість, звісно, не радість. І молодь гордовито скаче, сміючись над старістю, і жене її в дальній кут. І тільки святі можуть звернути на неї увагу... Картинки змінюються, як у калейдоскопі: когось охоплює божевілля, хтось стає білою

²⁴⁴ Там само.

вороною. Або ось поводитир веде сліпих і нерозумних, але напрямок бачить тільки він. Короткі, різноманітні, цікаві сюжети. Артисти танцюють, як дихають... Крім танцюристів на сцені живе своїм життям загадкова особистість, яка керує величезними буквами. Щось у неї є від Кая, який, втративши себе, намагався скласти з крижаних шматочків слово “Вічність”. Тільки в цьому випадку цей повелитель букв вичленовує слова зі слова “Дискримінація”»²⁴⁵.

Отже, опублікований інтерпретаційний дискурс балету «ДискриміНАЦІЯ» складається з авторських метатекстів та інтерпретувань реципієнтів. Перша група значно більша, ніж друга, що можна пояснити нетривалою присутністю вистави у репертуарі «Київ Модерн-балету», а також несформованістю хореографічної критики в Україні, її повільним розвитком.

Один з найновітніших балетів у репертуарі «Київ Модерн-балету», прем'єра якого відбулася 30 листопада 2024 року – балет на дві дії «Аліса в Задзеркаллі» за мотивами однойменної казки Льюїса Керрола, на музику українського композитора Івана Гаркуші (John Норе), лібрето, хореографія, постановка Катерини Курман²⁴⁶, ініціатор та куратор проєкту – Дмитро Кондратюк²⁴⁷. Створення в часі гарячої фази війни вітчизняного мистецького продукту на музику сучасного українського композитора важливе не лише як підтвердження стійкості та незламності українського народу, значного потенціалу його життєвих та художніх сил, а й як орієнтування на загальнолюдські цінності, високі мистецькі ідеали.

Музика написана для балету спеціально, поєднує вокал, акустичні та електронні інструменти, створює сучасне авангардне звучання. Синтез ембієнту,

²⁴⁵ Кряж Н. «ДискриміНАЦІЯ». Інший погляд. *Імпровізатор*. 22.10.2023. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/656>

²⁴⁶ Аліса в Задзеркаллі. *Kyiv Modern Ballet. Театр. Репертуар*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/44>

²⁴⁷ Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>

електроніки та інструментальної музики впливає на глядача, апелюючи до його емоцій²⁴⁸.

І. Гаркуша співпрацював з колективом «n`Era Dance Group» («Танцювальна група Нова ера», керівник – артист «Київ Модерн-балету» (до 2022 року) Владислав Детюченко), що поєднував танець контемпорарі та фізичний театр. Серед спільних проєктів – «Мій Орфей. Жан Кокто» (2019). Також І. Гаркуша разом з В. Детюченко 2022 року у Вашингтоні (США) презентували балетну виставу «Mariupol», присвячену воєнній трагедії українського міста Маріуполь²⁴⁹. Композитор також співпрацював з хореографами Тетяною Знамеровською у процесі створення проєкту «Сліди» (2023), Тетяною Тізенберг («Я є я, де, я»), Кристиною Шишкарьовою, Іриною Плотніковою, Даною Сарман (2021), Ярославом Кайнаром («DYNAMIC» – пластична вистава «Totem Dance», 2021), Даною Сарман («F.O.M.O», 2023) та ін.²⁵⁰

Для композитора «Аліса в Задзеркаллі» стала першою масштабною партитурою для професійного театру сучасного танцю. Композитор зазначає, що його мета – «занурити слухача у світи реального та уявного, підкреслити настрій персонажів і передати сюжет через багатопланові звукові ландшафти й емоційні акценти»²⁵¹.

Для створення музичної лінії кожного персонажу І. Гаркуша глибоко занурювався в психологічні особливості образів, шукав унікальний звук для відтворення внутрішнього стану героя. Такий підхід дозволив музиці стати органічною єдністю з хореографічною та образно-драматургічною палітрою

²⁴⁸ Катаєва М. У листопаді «Київ Модерн-балет» презентує сучасну версію «Аліси в Задзеркаллі». Вечірній Київ. 13.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/103647/>

²⁴⁹ Зінченко В. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. С. 47.

²⁵⁰ Іван Гаркуша (John Hope). Kyiv Modern Ballet. Наша команда. Запрошені діячі мистецтва. URL: <https://kyivmodernballet.com/our-team/a-Ivan-Harkusha>

²⁵¹ «Аліса в Задзеркаллі» – нова прем'єра театру «Київ Модерн-балет». *Музика: український інтернет-журнал*. 26.11.2024. URL: <https://mus.art.co.ua/alisa-v-zadzerkalli-nova-prem-iera-teatru-kyiv-modern-balet/>

вистави, правдиво передавати емоції кожного персонажа. На думку балетмейстерки К. Курман, «музика, яку пише Іван, – це сучасна українська електронна музика, що робить нашу постановку особливо цікавою й актуальною. Вона найбільше схожа на самих персонажів, на їхні світи та емоції. Це музика, що відображатиме те, що ми хочемо передати на сцені – і я, як автор лібрето, і Іван, як композитор»²⁵². Звернення уваги авторів на окремі аспекти вистави та популяризація їх у масмедіа сприяє не лише поширенню інформації про виставу як художній текст, а й дозволяє занурити глядачів в ширше коло феноменів, що, у свою чергу, сприяє детальнішому «прочитанню» реципієнтами тексту балету, провокує до пошуку власних тлумачень.

«У центрі сюжету – нові пригоди Аліси в незвичайному, чудернацькому, подекуди темному світі підлітка, де все навколо здається знайомим й водночас дивакуватим. Це історія, де реальність розсипається на очах, поступаючись місцем загадковому світу Задзеркалля – своєрідного лабіринту, де звичні закони втрачають силу, а фантазії оживають, набуваючи нового змісту. Тут, у світі підсвідомості, свідоме, несвідоме та надсвідоме ведуть химерний танок ніби на “велетенській шахівниці”, де кожен наступний крок – це гра розуму, емоцій та внутрішніх протистоянь», – зазначено на сайті театру²⁵³. Таке авторське транслявання змісту не обмежує фантазію реципієнта, спонукає до контекстного та позаконтекстного зчитування сенсів та змістів, генерування власних інтерпретувань, дистанційованих від авторського метатексту, яким у цьому випадку виступає лібрето.

Створювачі передбачають «текстуальну полісемію» (за П. Рікером), відкрито заявляючи про необмеженість можливих трактувань: «Балет “Аліса в Задзеркаллі” – це не просто вистава, а пригода, в якій кожен глядач знайде частинку себе. Кожна сцена – це виклик уяві, кожен рух – відображення

²⁵² Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». Вечірній Київ. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>

²⁵³ Аліса в Задзеркаллі. *Kyiv Modern Ballet. Teamp. Penepnyap.* URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/44>

внутрішніх суперечностей і бажань. Відчуйте, як Аліса, поступово віддаляючись від реальності, занурюється в лабіринти своєї підсвідомості, де на кожному кроці на неї чекають нові відкриття. Куди приведе її ця подорож? Які приховані істини вона відкриє на своєму шляху? Хто вона насправді – дівчина, що втекла від суворої реальності, чи хтось більше?»²⁵⁴ Авторський метатекст спонукає до пошуку множинних сенсів, адже він орієнтує глядачів на мистецьке рефлексування, встановлення власної оптики, інтерпретації поза авторським задумом.

Команда постановників, окрім балетмейстерки Катерини Курман, складається з художника костюмів Дмитра Куряти, сценографа Данили Василенка, художниці зі світла Олени Антохіної, звукорежисера Олександра Курія. Дійові особи та виконавці: Аліса – Софія Гусєва, Капелюшник – Мішель Фондю, Бабуся / Гусінь – Олександра Максимчук, Посіпаки – Єлизавета Дрюніна, Дмитро Завада, Іван Заєць, Круть – Крістофер Пономаренко, Верть – Олександр Павлукенко, Вчителька / Біла Королева – Ольга Діденко, Анастасія Добровольська, Червона Королева – Юлія Човган²⁵⁵. Фіксування танцівників, що виконують головні партії у балеті, важливе для розгортання інтерпретування виконавської творчості, що дуже часто залишається поза увагою журналістів, рецензентів, мистецтвознавців, які тлумачать виставу як текст культури, нарощуючи семантичне різноманіття.

Серед метатекстів створювачів – інтерв'ю, в одному з яких К. Курман розкриває власний постановочний метод: «У хореографії ми виходимо за рамки традиційних рухів і зосереджуємо увагу глядача на взаємодії тіла, простору та емоцій... У балеті “Аліса в Задзеркаллі” кожен танцювальний елемент не просто відображає дію, а служить візуальною метафорою для розкриття глибинних психологічних станів героїв»²⁵⁶. Візуальний метафоризм хореографії дозволяє

²⁵⁴ Там само.

²⁵⁵ Там само.

²⁵⁶ Катаєва М. У листопаді «Київ Модерн-балет» презентує сучасну версію «Аліси в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 13.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/103647/>

поліаспектно трактувати його формальні та змістові абриси, кожному глядачу створити власний «текст» (змістовий, емоційний тощо), доєднатися до інтерпретації балетної вистави як тексту культури.

К. Курман звертає увагу, що основний акцент у виставі зроблено на «внутрішній подорожі Аліси», її прагненні віднайти своє місце у цьому різнобарвному, багатоманітному, часом викривленому, неоднозначному світі. Аліса, в концепції балетмейстерки, «шукає заземлення», намагається віднайти точку опори, внутрішню рівновагу та спокій. Авторка через образ Аліси втілює думку про внутрішню силу особистості, її роль у формуванні власного життя, адже світ формують дії та думки людей. «Кожен із нас здатен подолати всі труднощі на своєму шляху, але спершу треба перемогти самого себе, навчитися керувати своїми страхами та знайти гармонію в цьому хаотичному світі. Це саме те, що Аліса намагається зробити у своїй подорожі, і це робить її історію такою актуальною для кожного з нас», – зауважує постановниця²⁵⁷.

Балетмейстерка створює не два (реальний та уявний), а три (реальний, уявний та дуальний) світи, що значно ускладнює сприйняття, але урізноманітнює потенційні можливості для інтерпретування: «У хореографії мені важливо показати три світи, через які проходить Аліса. Реальність тут приземлена та зрозуміла, – вона буденна. А уявний світ – це те, що мозок малює у кольорах і грайливості, створюючи фантастичних персонажів і ситуації. Дуальне середовище – це злиття реального та уявного, але з протилежним настроєм. Ніби перевернена реальність, буття й небуття водночас»²⁵⁸.

Існування персонажів на межі реального та уявного дозволяє зануритись у дуалістичну природу особистості, відтворити трансформаційні процеси, що з ними відбуваються при переході з одного положення в інше (в реальності Вчителька, а в уяві Аліси – Біла й Червона Королеви тощо).

²⁵⁷ Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». Вечірній Київ. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>

²⁵⁸ «Аліса в Задзеркаллі» – нова прем'єра театру «Київ Модерн-балет». *Музика: український інтернет-журнал*. 26.11.2024. URL: <https://mus.art.co.ua/alisa-v-zadzerkalli-nova-prem-iera-teatru-kyiv-modern-balet/>

Наскрізним для балету став образ лабіринту (лабіринти Задзеркалля як лабіринти підсвідомості, уяви, фантазії), «це метафора того, що наша свідомість часто створює складні та заплутані маршрути, через які нам потрібно пройти, щоб зрозуміти себе. Лабіринт є центральним символом усього дійства, і він відображає подорож Аліси через її внутрішні конфлікти та пошук відповіді на питання “Хто я?”»²⁵⁹. Сценографія створена за тими ж образними орієнтирами, перетворюючись на матеріальне втілення лабіринту.

Друга дія відсилає до образу «шахової дошки», де кожен персонаж веде свою «гру», а Аліса намагається перемогти у грі, у світі за власне місце та внутрішню гармонію.

Художник костюмів Д. Курята прагнув створити «синергією форми та концептуального змісту», що сприятиме підсиленню загальної ілюзорно-метафоричної атмосфери. Для митця важливим є «дослідження контрасту між буденністю й фантастикою, де класичні архетипи одягу переосмислені крізь призму сюрреалізму. Костюми поєднують сучасні модні тенденції з екстравагантними елементами, які відображають парадокси й викривлення реальності, характерні для внутрішнього світу Аліси»²⁶⁰.

Сценограф Д. Василенко, матеріалізуючи образ лабіринту, підсвідомості, ірреального світу, створив чарівну, символічну, поліфункціональну реальність з ілюзією руху потягу, будинку, школи, ілюзією деформації розміру (завдяки освітленню), зміна функціоналу лавки-трансформера додає динаміки²⁶¹.

Балет «Аліса в Задзеркаллі» є актуальним культурно-мистецьким проєктом, що засвідчив значний культуротворчий потенціал «Київ Модерн-балету» в часі війни в аспекті створення вітчизняного сценічного продукту, що акумулює та розвиває провідні світові тренди балетмейстерсько-режисерської,

²⁵⁹ Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>

²⁶⁰ «Аліса в Задзеркаллі» – нова прем'єра театру «Київ Модерн-балет». *Музика: український інтернет-журнал*. 26.11.2024. URL: <https://mus.art.co.ua/alisa-v-zadzerkalli-nova-prem-iera-teatru-kyiv-modern-balet/>

²⁶¹ Там само.

музичної, сценографічної творчості. Балетна вистава спрямована не лише на розвиток хореографічних форм, а й ширше – на масштабування в Україні сучасного театрального дискурсу. Проект є вагомим елементом культурно-мистецького середовища країни, сприяє формуванню високих мистецьких орієнтирів та піднімає впевненість у власних силах на шляху ствердження вільної, незалежної нації з актуальними мистецькими продуктами.

Сучасний балет «Аліса в Задзеркаллі» позитивно впливає на свідомість глядачів, у яких формується здатність до осмислення сучасності в оптиці мистецтва. Такі процеси важливі не лише у відстоюванні власної мистецької ідентичності, а й в євроінтеграційних процесах, де саме мистецтво відіграє вагомому суспільну роль. Вистава пропагує соціальні цінності та стимулює аудиторію до саморозвитку, фокусує увагу на особистісних проблемах співвіднесення свідомого та несвідомого, індивідуальності та натовпу, унікальності та тривіальності та ін. Твір покликаний ствердити думку про перспективність щасливого майбутнього нашої країни, одним з елементів якої є хореографічне мистецтво.

Потенційно новітні мистецькі прийоми, оригінальні драматургічні підходи у власне хореографічному полі, оригінальні та авангардні сценографічні рішення можуть стати трендами театрального простору України, стимулювати широке креативне середовище в країні. І тут важливо, що музична партитура балету створена вітчизняним композитором.

Висновки до третього розділу

У «Київ Модерн-балеті» створено такі вистави на музику українських композиторів: «Перехрестя» (2012) М. Скорика – Р. Поклітару, «Пори року» (2013) та «Видіння Рози» (2014) О. Родіна – О. Буська, «Вгору по річці» (2017) та «Вій» (2019) О. Родіна – Р. Поклітару, «ДискриміНАЦІЯ» (2023)

В. Сильвестрова (та німецького композитора Г.-Ф. Генделя) – Р. Поклітару, «Аліса в Задзеркаллі» (2024) І. Гаркуші – К. Курман.

Можна констатувати наявність інтерпретаційного дискурсу створювачів балету «Перехрестя», що ними транслюється в лібрето, інтрв'ю, прес-релізах та ін., та реципієнтів (рецензентів, науковців, пересічних глядачів тощо). Останній почасти пов'язаний із тими сенсами, що оголосили створювачі, але наявні й оригінальні інтерпретування (О. Афоніна, О. Кантор), що поглиблюють зміст і розширюють діапазон тлумачень закладених змістів та створених індивідуальною інтерпретаційною діяльністю сенсів балету як тексту культури.

Балетні вистави композитора О. Родіна, поставлені у «Київ Модерн-балеті», є благодатним ґрунтом для герменевтичного аналізу (інтерпретування), оскільки вже на рівні допрем'єрних метатекстів створювачів, власне вистав як текстів культури, а також постпрем'єрного метадискурсу (метатексти рецензентів, мистецтвознавців та ін.) вміщено нескінченний потенціал для тлумачення та «нарощування» сенсів.

Балети О. Родіна є багатошаровими текстами культури, що можна інтерпретувати на рівні контексту власне балету (техніко-технологічні та художньо-образні рішення), контексту автора (вкладені автором додаткові сенси, алюзії, ремінісценції, метафори та ін.) й контексту інтерпретатора (рівень хореографічної обізнаності та художньо-образного мислення; сучасні культурно-історичні події; біографічні віхи; рівень фаховості у тій чи іншій сфері діяльності та ін.).

Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року позначилося на всіх сферах життя українського суспільства, у тому числі й на «Київ Модерн-балеті», зупинивши його діяльність. Але вже 2023 театр відновив роботу, відмовившись від вистав, пов'язаних з культурою країни-агресора («Лускунчик», «Лебедине озеро. Нова версія», «Спляча красуня», «Пікова дама», «Палата № 6»), у репертуарі з'явилися нові твори, у тому числі й на музику українських композиторів.

Попри загальну тенденцію документалізації театрального простору, «Київ Модерн-балет» дотримується творчих принципів відтворення образів засобами символічної, метафоричної, алегоричної мови, що є природним для хореографічного мистецтва. Балетні твори у виконанні колективу продовжує бути засобом утвердження України як держави з високим рівнем розвитку мистецтва, значним потенціалом сучасної художньої діяльності, що не лише підтримує світові тренди, а формує власні, що стають загальнолюдським надбанням, поповнюючи скарбницю європейського та світового сучасного балету.

У балеті «ДискриміНАЦІЯ» використано багателі в авторському виконанні В. Сильвестрова, що дозволяє стверджувати про максимальну наближеність (єдність) початкового композиторського задуму та тексту фортепіанних творів і його виконавської інтерпретації. Попри декларування «смерті автора» (Р. Барт) сучасне мистецтво не існує без авторського імпульсу, увиразненого в початковому тексті твору, інтерпретування якого породжує «текстуальну полісемію», що може враховувати чи не враховувати авторський задум (метатекст) безпосередньо реалізований у тексті мистецького твору.

Музика, що спеціально не написана для балету (небалетна музика) відкриває безмежні можливості для художнього балетмейстерського та виконавського (артистів балету) інтерпретування. Предметний (літерні конструкції-анаграми, костюми, грим, реквізит тощо) та пластичний (рухи, положення тіла, міміка тощо) символізм вистави є благодатним ґрунтом для інтерпретацій.

Опублікований інтерпретаційний дискурс балету «ДискриміНАЦІЯ» складається з авторських метатекстів та інтерпретувань реципієнтів. Перша група значно більша, ніж друга, що можна пояснити нетривалою присутністю вистави у репертуарі «Київ Модерн-балету», а також несформованістю хореографічної критики в Україні, її повільним розвитком.

Балет «Аліса в Задзеркаллі» є актуальним культурно-мистецьким проєктом, що засвідчив значний культуротворчий потенціал «Київ Модерн-

балету» в часі війни в аспекті створення вітчизняного сценічного продукту, що акумулює та розвиває провідні світові тренди балетмейстерсько-режисерської, музичної, сценографічної творчості. Балетна вистава спрямована не лише на розвиток хореографічних форм, а й ширше – на масштабування в Україні сучасного театрального дискурсу. Проєкт є вагомим елементом культурно-мистецького середовища країни, сприяє формуванню високих мистецьких орієнтирів та піднімає впевненість у власних силах на шляху ствердження вільної, незалежної нації з актуальними мистецькими продуктами.

Сучасний балет «Аліса в Задзеркаллі» позитивно впливає на свідомість глядачів, у яких формується здатність до осмислення сучасності в оптиці мистецтва. Такі процеси важливі не лише у відстоюванні власної мистецької ідентичності, а й в євроінтеграційних процесах, де саме мистецтво відіграє вагомую суспільну роль. Вистава пропагує соціальні цінності та стимулює аудиторію до саморозвитку, фокусує увагу на особистісних проблемах співвіднесення свідомого та несвідомого, індивідуальності та натовпу, унікальності та тривіальності та ін. Твір покликаний ствердити думку про перспективність щасливого майбутнього нашої країни, одним з елементів якої є хореографічне мистецтво.

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено комплексний аналіз сучасних балетів як текстів культури на прикладі вистав на музику українських композиторів у Комунальному закладі «Театрально-видовищний заклад культури «Академічний театр «Київ Модерн-балет», за результатами якого, у відповідності до мети та поставлених завдань дисертації, зроблено такі висновки:

1. Ґрунтуючись на історіографічному аналізі, можна констатувати масштабування міждисциплінарних досліджень з проблем семантики хореографічного тексту як явища культури, розширення меж вузькофахової хореографічної проблематики, зацікавленість історико-теоретичними та практичними аспектами танцювальної культури не лише мистецтвознавцями, а й культурологами, філософами, психологами та іншими, що значно розширює науковий дискурс хореографії та свідчить про поступове подолання фахової замкненості, ізоляції хореологічної думки від інших дисциплін.

Науковий дискурс творчості «Київ Модерн-балету» в останні роки значно поживавився, але порівняно з публіцистичним, знаходиться на етапі формування. Досить умовно наукову історіографію (статті, монографії, дисертації) творчості «Київ Модерн-балету» можна розділити на групи: праці, що позиціонують колектив як масштабне культурно-мистецьке явище; праці, присвячені періодизації творчості «Київ Модерн-балету»; мистецтвознавчі дослідження окремих балетних вистав з репертуару колективу, зокрема, балетів на музику українських композиторів, білетів класичної спадщини та інших вистав.

Публіцистичні матеріали, оприлюднені у спеціалізованих культурно-мистецьких та суспільно-політичних масмедіа, що висвітлюють вистави «Київ Модерн-балету», доволі часто вдаються до транслявання інформації пресрелізів та офіційного сайту колективу, що хоча номінально й збільшує дискурсивний масив, але не збагачує його семантичний спектр, не розширює інтерпретаційну палітру. Такі публікації, попри їх формальну приналежність до

метатекстуального дискурсу, фактично не виконують функцію метатексту з тлумачення балету як тексту культури, розширення та поглиблення його змістів та сенсів, перетворюються на тиражування метатекстів створювачів вистави та думок інших реципієнтів, що вже були оприлюднені іншими медіаресурсами.

2. Доведено, що вагоме значення для практики та теорії хореографії як феномена культури має осмислення сучасних балетів крізь призму семіотики, зокрема, концепту «текст культури» як будь-якого об'єкту, що є одним зі шляхів усвідомлення історичного минулого, розгляду сьогоденного та прогнозування майбутнього розвитку культури. Інтерпретування «тексту» не передбачає лише виявлення смислів, закладених автором, а дозволяє продукувати нові сенси, адже балетний твір є відкритою системою, що взаємодіє з контекстом та іншими текстами культури минулого та сучасності.

Сучасне хореографічне мистецтво є універсальним засобом міжкультурного спілкування, оскільки його візуальна просторово-часова природа дозволяє транслювати образи поза вербальним контекстом. Сьогодні танець виступає вагомим культуротворчим чинником, значущим складником широкого спектру мистецьких та позамистецьких феноменів. У такій ситуації важливо розглядати балетні вистави як тексти культури, оскільки вони є носіями певної культурно-мистецької інформації, зафіксованої за допомогою знакової системи (ритмічно організовані у просторі рухи, положення людського тіла, міміка), інтерпретування якої дозволяє виявити місце творів у культурному дискурсі та значення для формування цього дискурсу.

Найдрібніші лексичні утворення розглядаємо як знаки, а застосовуючи семіотичні підходи, хореографічний текст – як послідовність знаків, що, регламентована внутрішньохореографічними законами і принципами, а також культурними кодами. Танцювальна лексика та мова взаємопов'язані феномени: хореографічний текст є практичним втіленням мови танцю, мова регламентує знакову систему хореографічного тексту та способи його створення. Хореографічний текст стає «матеріальною оболонкою» задуму створювачів, способом транслювання художньої образності твору, втіленням матеріального та

духовного, раціонального та емоційного як складників художньої структури танцювального твору. Водночас, інтерпретація художнього твору не ґрунтується на виявленні першоджерел задуму чи початкової концепції автора (авторів), адже сутність мистецького твору виходить далеко за межі тих ідей, які вкладає у нього створювач.

З семіотичних позицій балети як тексти культури є носіями певної інформації про самих себе (музично-хореографічна стилістика, образне наповнення, танцювальна лексика та ін.), а також про суспільство, в якому створено (відбиття етичних суспільних норм та ін.), про час створення (відбиття не лише подій сучасності, а й сучасної оптики на ті чи інші історико-культурні явища, адже ставлення до них переглядається, часом кардинально змінюється та ін.).

3. Екстраполявання семіотичних поглядів Р. Барта у площину танцювального мистецтва дозволяє стверджувати, що важливим є не сам факт існування балетного твору як консервування мистецьких ідей постановників, а дискурс (вербальний, емоційний, мистецький), що народжується у процесі створення та подальшого життя вистави, часто увиразнений у метатекстах.

Під метатекстом розуміємо зовнішню конструкцію, породжену до чи після оприлюднення основного тексту художнього твору, що не є його частиною, хоча й вступає з ним у семантичні зв'язки. В якості метатексту можна розглядати художню критику, мистецьку аналітику та інші форми дискурсу балетної вистави як тексту культури. Тлумачення, пояснення, декодування аспектів балетної вистави є своєрідним метатекстуальним дискурсом по відношенню до балету. Одночасно ці тексти (рецензії, наукові статті та ін.) є самоцінними текстами культури, оскільки увиразнюють позицію реципієнта, відбивають соціокультурні, історико-політичні, національні та інші особливості доби.

Розгляд вистав крізь призму концепту «текст культури» дозволяє усвідомити роль «Київ Модерн-балету» у творенні українського культурного простору, наслідки впливу творчості кожного митця (балетмейстерів, композиторів, артистів, художників, музикантів та ін.) на реципієнтів (глядачів),

які у процесі нескінченного інтерпретування генерують сенси, що доповнюють та нарощують вітчизняне культурне середовище, продукують самостійні тексти культури (метатексти).

Виходячи зі структури семіотики як науки та розглядаючи її складники (синтаксис, семантика, прагматика) у контексті хореографічного мистецтва, виявлено триєдність процесів семіотичного аналізу: під час перегляду твору варто звернути увагу на способи поєднання лексичних одиниць (знаків) та створення знакових систем; ураховувати, виявляти, створювати у процесі «прочитання» хореографічної постановки значення знаків та знакових систем; розуміти контекст, наміри створювачів, способи донесення змісту та інше, що впливає на загальне тлумачення твору реципієнтом. Водночас інтерпретація художнього твору не ґрунтується на виявленні першоджерел задуму чи початкової концепції автора (авторів), адже сутність мистецького твору виходить далеко за межі тих ідей, які вкладає у нього створювач.

4. Текст культури стає таким лише за умови його сприйняття, обмірковування, розтлумачення, інтерпретування, включення у мовний акт та ін. Тут увиразнена одна з основних ознак мистецтва – його соціальна природа, адже без сприйняття реципієнтом (глядачем, слухачем та ін.) художній твір ніби не існує, хоча об'єктивно створений.

При сприйнятті глядачем балетного твору відбувається своєрідний «міжтекстовий» зв'язок: між твором мистецтва як текстом культури та реципієнтом, що породжує метатекст. Глядацьке сприйняття балету як тексту культури спрямовано на осягнення багатопланового музично-хореографічно-сценографічного феномена (попри визначену онтологічну синтетичність хореографічного мистецтва, сьогодні справедливо говорити не про гомогенність, а про гетерогенність багатьох балетних творів, що не порушує органічності та не руйнує цілісності твору, а стає новою формою взаємодії у виставі різних мистецтв – музика, хореографія, образотворче, ужиткове та ін.). Осягнення поліаспектної образності хореографічної вистави, де закладено сенси та культурні знаки, що містять як загальнокультурні концепти, так і індивідуальні

посили для кожного глядача, відбувається у процесі вербального творення (словесно, письмово чи подумки) метатексту.

Сучасні балети є не лише текстами культури, спрямованими на сучасника, а й потенційно можуть розглядатися як документ доби для наступних поколінь. Одночасно такі вистави містять нескінченну кількість елементів культури попередніх епох, що демонструє цілісність історико-культурного процесу, неперервність художнього континууму.

5. На відміну від періоду до ХХ ст., коли головним завданням інтерпретування артефактів було єдино вірне витлумачення «тексту», сучасна герменевтика обстоє множинність, нескінченність інтерпретувань. Інтерпретування (герменевтичний аналіз) хореографічного тексту, досягнення його змісту та спрямованості, передбачає усвідомлення внутрішньої (елементи композиційно-архітектонічної побудови аж до найдрібніших лексичних утворень) та зовнішньої (епізоди, сцени, акти) структури хореографічного твору як тексту; жанрової специфіки, зокрема, й визначеної створювачами (при всій сучасній відносності жанрового розподілу); авторської стилістики, біографічних алюзій, приналежності митців до певної школи, напрямку, стилю та ін. Оптика інтерпретування може мати широкий діапазон – філософська, історична, соціологічна, релігійна, психоаналітична, художня, семіотична та ін., що дозволяє виявити та усвідомити значущість, змісти та сенси хореографічного твору. Таке інтерпретування не виключає продукування нових сенсів, що вже буде, у свою чергу, культурницькою діяльністю реципієнта, породженням нового тексту культури чи метатексту.

6. Постановка балетів на музику композиторів, що ідентифікують себе українцями, дозволяє говорити про додатковий контекст – створення вітчизняного мистецького продукту як національного здобутку, що посилює національно-патріотичні настрої у суспільстві; культивування цінності вітчизняного мистецтва, його специфіки та, одночасно, інтегрованість у провідні тенденції європейської та світової художньої культури.

У «Київ Модерн-балеті» наразі створено сім вистав на музику українських композиторів: «Перехрестя» (2012) М. Скорика – Р. Поклітару, «Пори року» (2013) та «Видіння Рози» (2014) О. Родіна – О. Буська, «Вгору по річці» (2017) та «Вій» (2019) О. Родіна – Р. Поклітару, «ДискриміНАЦІЯ» (2023) В. Сильвестрова (та німецького композитора Г.-Ф. Генделя) – Р. Поклітару, «Аліса в Задзеркаллі» (2024) І. Гаркуші – К. Курман.

Ці балети є багатоплановими текстами культури, що можна інтерпретувати на рівні контексту власне балету (техніко-технологічні та художньо-образні рішення), контексту автора (вкладені автором додаткові сенси, алюзії, ремінісценції, метафори та ін.) й контексту інтерпретатора (рівень хореографічної обізнаності та художньо-образного мислення; сучасні культурно-історичні події; біографічні віхи; рівень фаховості у тій чи іншій сфері діяльності та ін.). У допрем'єрних метатекстах створювачів, власне вистав як текстів культури, а також постпрем'єрного метадискурсу (метатексти рецензентів, мистецтвознавців та ін.) вміщено нескінченний потенціал для тлумачення та «нарощування» сенсів.

7. Повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року позначилося на всіх сферах життя українського суспільства, у тому числі й на «Київ Модерн-балеті», зупинивши його діяльність. Але вже 2023 театр відновив роботу, відмовившись від вистав, пов'язаних з культурою країни-агресора («Лускунчик», «Лебедине озеро. Нова версія», «Спляча красуня», «Пікова дама», «Палата № 6»), у репертуарі з'явилися нові твори, у тому числі й на музику українських композиторів. Попри загальну тенденцію документалізації театрального простору, «Київ Модерн-балет» дотримується творчих принципів відтворення образів засобами символічної, метафоричної, алегоричної мови, що є природнім для хореографічного мистецтва.

Балети на музику українських композиторів «ДискриміНАЦІЯ» та «Аліса в Задзеркаллі», створені під час гарячої фази російсько-української війни, не містять прямого відгуку на трагічні події в Україні, але стверджують цінність вітчизняного мистецтва, його значний мистецький та культуротворчий

потенціал, орієнтованість та загальнолюдські цінності, інтегрованість у європейський та світовий культурно-мистецький простір. Вистави є художніми текстами, що відбивають сьогоденні культурні патерни, покликані ствердити думку про перспективність щасливого майбутнього нашої країни, містять значний інтерпретаційний потенціал як тексти культури.

Представлене дослідження не є вичерпним в аспекті концептуалізації розгляду балетів як текстів культури, зокрема, вистав «Київ Модерн-балету» на музику українських композиторів. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – визначення методики трактування (інтерпретування) балетних вистав як текстів культури, порівняння постановочних рішень балетів українських та інших композиторів у репертуарі «Київ Модерн-балету» крізь призму культурних патернів, виявлення культуротворчого значення діяльності «Київ Модерн-балету» у вітчизняному та світовому культурному дискурсі тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліса. Балет на дві дії за мотивами казки Льюїса Керола : програмка. Київ, 2024. 4 с.
2. Аліса в Задзеркаллі. *Kyiv Modern Ballet. Teatr. Репертуар*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/44>
3. «Аліса в Задзеркаллі» – нова прем'єра театру «Київ Модерн-балет». *Музика: український інтернет-журнал*. 26.11.2024. URL: <https://mus.art.co.ua/alisa-v-zadzerkalli-nova-prem-iera-teatru-kyiv-modern-balet/>
4. Антонович Д. Українське мистецтво. *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ : Либідь, 1993. С. 237–241. URL : <http://litopys.org.ua/cultur/cult16.htm>
5. Архипова Л. Інтерпретація як умова існування в семіотичному універсумі. *Наукові записки НаУКМА*. 2000. Т. 18 : Філософія та релігієзнавство. С. 59–66.
6. Астапенко І. Поетична творчість Емми Андіївської ХХІ століття: метатекст, жанрові моделі, ідіостильові стратегії : дис... кан. філологічних наук : спец. 10.01.01 – українська література / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2018. 196 с.
7. Астрахан Н. Моделювання у літературознавстві: аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору : дис... доктора філологічних наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2014. 574 с.
8. Афоніна О. Балет «Аладдін» композитора Олександра Родіна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 61–66.
9. Афоніна О. Балет «Маленький принц» у постановці Раду Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 209–215.

10. Афоніна О. Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 76–81.

11. Афоніна О. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 111–116.

12. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : автореф. дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 36 с.

13. Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 121–126.

14. Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. 162 с.

15. Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 48–52.

16. Балабан А. У Києві відомий балетмейстер Радугу Поклітару презентує новий проєкт «ДискриміНАЦІЯ». *Інформатор*. Київ. 27.09.2023. URL: <https://kiev.informator.ua/uk/u-kyuevi-vidomyj-baletmejster-radu-poklitaru-prezentuye-novuj-proyejt-dyskryminatsiya>

17. Балакир А. Радугу Поклітару і Мирослав Скорик створили балет-триптих. *Gazeta.ua*. 18.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_radu-poklitaru-i-miroslav-skorik-stvorili-balettriptih/436592

18. Балакир А., Іваночко Т. «Я побачив конфлікт трьох систем». *Gazeta.ua*. 25.05.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_a-pobachiv-konflikt-troh-sistem/437556

19. Балет «ДискриміНАЦІЯ». *Критика*. 20.10.2023. URL: <https://krytyka.com/ua/news/balet-dyskryminatsiia>

20. Барт Р. Від твору до тексту. Пер. Ю. Гудзь. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 378–384.
21. Безбородько О. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2021. Вип. 131. С. 38–50.
22. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. 240 с.
23. Безклубенко С. Національність митця = «національність» його творів? Київ-Ніжин : видавець Лисенко М. М., 2025. 83 с.
24. Бентя Ю. Репертуарна стратегія театру «Київ Модерн-балет» після повномасштабного російського вторгнення в Україну: прем'єри балетів «Завтра», «ДискриміНАЦІЯ» і «За хвилину до Різдва». *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 80–87.
25. Бентя Ю. Театр з химерами [прем'єра вистави «Вій» театру «Київ Модерн-балет»]. *Дзеркало тижня.* 26.06.2019. URL: https://zn.ua/ukr/ART/teatr-z-himerami-315688_.html
26. Бентя Ю., Щукіна Ю. Старе і нове в сучасному українському балеті: вистави, тенденції, перспективи. *Сучасне мистецтво.* 2023. № 19. С. 9–24.
27. Бенюк О. Мистецтво як текст у філософській герменевтиці. *Філософія тексту в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 14–18.
28. Беценко Т. Герменевтичний підхід до філологічного аналізу художнього тексту: предмет, мета і завдання. *Філософія тексту в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 18–22.
29. Бігус О. Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Радуги Поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету. *Вісник Київського національного університету культури. Серія : Мистецтвознавство.* 2021. Вип. 44. С. 150–155.

30. Бондар Б. Феномен театру Київ Модерн-балет як вище авторського стилю хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 76. С. 56–59.
31. Василенко К. Українськи танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997, 281 с.
32. Вгору по річці. *Kyiv Modern Ballet. Teatr. Репертуар*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/14>
33. Вергеліс О., Саффір А. Гармонія та химерність танцювальних ліній. *Українська культура : щомісячний всеукраїнський журнал. Спецвипуск*. 2013. № 7(1014). С. 10–17.
34. Веселовська Г. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2. С. 101–108.
35. Вій. *Kyiv Modern Ballet. Teatr. Репертуар*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/32>
36. Гейзінга Й. Homo Ludens. Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
37. Герц І., Нечаєнко Т. Танець як система: спроба семіотичного аналізу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2017. Вип. 21. С. 135–140.
38. Глінка Н. Художній текст/художній твір: питання інтерпретації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 53. С. 55–57.
39. Гнатюк Е. Інтерпретація як форма текстуального досвіду. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках. [Вісник Дніпропетровського університету. Серія: філософія, соціологія, політологія]*. 2012. Т. 2, № 22. С. 60–65.
40. Гресь О. І. Балетна гоголіана в Україні (1940-і – початок 2020-х років) : дис...канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2024. 183 с.

41. Гресь О., Сорока М. Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 2. С. 136–143.
42. Григоренко В. Урбаністична «ДискриміНАЦІЯ»: у Києві Раду Поклітару представить новий балет. *Україна молода*. 18.10.2023. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3877/164/178905/>
43. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. *Герменевтика і поетика* : вибрані твори. Пер. з нім. Київ : «Юніверс», 2001. С. 7–15.
44. Демчук Р. Культурологія: тексти та контексти. *Наукові записки НаУКМА*. 2012. Вип. 127. С. 13–19.
45. ДискриміНАЦІЯ. Балет на одну дію на музику Г. Ф. Генделя та В. В. Сильвестрова : програмка. Київ, 2023. 4 с.
46. ДискриміНАЦІЯ. *Kyiv Modern Ballet. Театр. Репертуар*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/41>
47. «ДискриміНАЦІЯ» – новий балет Раду Поклітару. *Музика: український інтернет-журнал*. 19.10.2023. URL: <https://mus.art.co.ua/dyskryminatsiya-novyyu-balet-radu-poklitaru/>
48. Дмитро Кондратюк. *Kyiv Modern Ballet. Наша команда. Балет*. URL: <https://kyivmodernballet.com/our-team/a-5>
49. Дуб Г. Пливти вгору: новий балет і новий статус. *Музика*. 2017. № 3. С. 6–7.
50. Елегія воєнного часу: Ратманський, Сильвестров, Вайсберг, Примаченко. *Тришій Київ*. 29.06.2024. URL: <https://inkyiv.com.ua/2024/06/elegiya-voienного-chasu-ratmanskiy-sil/>
51. Єщенко Т. Феномен художнього тексту: комунікативний, семантичний і прагматичний аспекти : монографія. Львів : Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького, 2021. 470 с.
52. Загайкевич М. Балетна музика. *Енциклопедія сучасної України*. Редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-41214>.

53. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
54. Зінич О. Інтеграція різних образних систем у творчості Раду Поклітару (театр «Київ Модерн-балет»). *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. 4. С. 25–33.
55. Зінченко В. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору. *Четверта Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*, Київ, 5–7 листопада 2020 : тези. Київ, 2020. С. 64–67.
56. Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння рози»: інновація чи вторинність? *Київське музикознавство*. 2016. № 53. С. 129–135.
57. Зінченко В. Вбити чи любити? «Вій» від Раду Поклітару та Київ Модерн-балету. *Moderato*. 26.10.2019 URL: <https://moderato.in.ua/events/vbiti-chi-lyubiti-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kiyiv-modern-balet.html?fbclid=IwAR2pONE-eKDYpjNMtz9MEZbk8H4ulBUD-CgRpR82xlZI8uxOSyIfKySDDgs>
58. Зінченко В. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 28. С. 201–207.
59. Зінченко В. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
60. Іван Гаркуша (John Hore). *Kyiv Modern Ballet. Наша команда. Запрошені діячі мистецтва*. URL: <https://kyivmodernballet.com/our-team/a-Ivan-Harkusha>
61. Кабацій М. Київ Модерн-балет показав першу прем'єру за рік повномасштабної війни. *Українська правда*. 20.03.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/20/253432/>
62. Калюжный В. «Текст культуры» по Ю. М. Лотману. *Проблема свободи у теоретичній та практичній філософії* : матеріали X Харківських

міжнародних сквородинівських читань, Харків, 26–27.09.2003 р. В 2 ч. Харків : «Екограф», 2003. Ч. 2 . С. 212–223.

63. Кантор О. Крик Мойри. *Музика: український інтернет-журнал*. 24.04.2015. URL: <https://mus.art.co.ua/kryk-mojry/>

64. Катаєва М. «Ключовою ідеєю є внутрішня сила людини», – Катерина Курман про балет «Аліса в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 27.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105500/>

65. Катаєва М. Київ Модерн-балет презентує актуальну виставу про дискримінацію. *Вечірній Київ*. 17.10.2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89688/>

66. Катаєва М. У листопаді «Київ Модерн-балет» презентує сучасну версію «Аліси в Задзеркаллі». *Вечірній Київ*. 13.11.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/103647/>

67. «Київ Модерн-балет» за підтримки УКФ готує прем'єру балету «ДискриміНАЦІЯ». *Українформ*. 02.10.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3768723-kiiv-modernbalet-za-pidtrimki-ukf-gotue-premeru-baletu-diskriminacia.html>

68. «Київ Модерн-балет» представить у листопаді «Алісу в Задзеркаллі». *Українформ*. 10.11.2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3925646-kiiv-modernbalet-predstavit-u-listopadi-alisu-v-zadzerkalli.html>

69. Кирик Д. Знак. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 228.

70. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження : методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

71. Козакова В. Метатекст літератури як спосіб соціально-філософського осягнення буття : дис... канд. філософських наук : спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Донецький національний університет. Донецьк, 2006. 184 с.

72. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
73. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в контексті української культури. *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 19 квітня 2024, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКиМ, 2024. С. 33–35. https://drive.google.com/file/d/1YHxiMU0nbqvKTbaaPKa8imIMkW_IxmB0/view
74. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в оптиці наукової думки: історіографічні студії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 46–50. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308272>
75. Кондратюк Д. Актуальність дослідження вистав «Київ Модерн-балету» як текстів культури крізь призму музики українських композиторів. *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 21 квітня 2023, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКиМ, 2023. С. 163–164. <https://drive.google.com/file/d/1yfwt-YFyA8df0Zlx8p9sHy99i3d3zGoF/view>
76. Кондратюк Д. Балет «Перехрестя» М. Скорика – Р. Поклітару: інтерпретаційні дискурси. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі* : матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22–23 лютого 2024 р. Київ : Національний університет фізичного виховання та спорту України, 2024. С. 80–84. chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://unisport.edu.ua/sites/default/files/vseDocumenti/zbirnyk_materialiv_konfrencii_22_23_1_yutogo_pr.pdf
77. Кондратюк Д. Балети Олександра Родіна у репертуарі «Київ Модерн-балету»: культурологічна оптика. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 2. С. 408–415. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.51>
78. Кондратюк Д. Балетні вистави як тексти культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 12–13 квітня 2024 р. Київ : Видавничий центр КНУКиМ, 2024.

С. 49–51. <https://drive.google.com/file/d/1genYidmILk4fZCfohaTMUmdBQgutPOOa/view>

79. Кондратюк Д. Джаз-танець: історія становлення. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 68–82.

80. Кондратюк Д. Основні характеристики джаз-танцю. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 169–177.

81. Корецька Д. «ДискриміНАЦІЯ». Чесно про важливе. *Театрально-концертний Київ*. 27.09.2023. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/dyskryminatsiia-chesno-pro-vazhlyve>

82. Корнієнко В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 82–86.

83. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2., № 2. С. 149–157.

84. Коростельова М. Риси постмодерну в балеті «Лускунчик» П. Чайковського – Р. Поклітару. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 14–149.

85. Кримський С. Текст. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 631.

86. Кряж Н. «ДискриміНАЦІЯ». Інший погляд. *Імпровізатор*. 22.10.2023. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/656>

87. Кряж Н. Раду Поклітару: «Я створюю свій світ, бо більше нічого не вмію робити». *Kyiv daily*. 13.07.2023. URL: https://kyivdaily.com.ua/radu-poklitaru-2/?fbclid=IwAR2naas5hnlfqu0ENT3VymDDTMBVwN91b_eYc0lsPeFQSJw_v2GEOdSrDNA

88. Кузнєцова І. Інтерпретація тексту культури. *Тексти культури: дослідження, інтерпретація : зб. наук. праць*. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 315–324.
89. Кузнєцова І. Митець і Текст: пошуки етичних смислів. *Культура – текст – особистість: українські перспективи : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф., Київ, 1–2 червня 2017 р.* Київ : ІК НАМ України, 2017. С. 100–102.
90. Лазаренко Д. Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. *Нова філологія*. 2010. № 39. С. 102–110.
91. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Держ. центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, 2006. 288 с.
92. Лісовий В. Знак і значення. *Енциклопедія сучасної України*. Редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. URL: <https://esu.com.ua/article-16376>
93. Лотман Ю. Текст у тексті. Пер. Я. Прихода. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. Львів : Літопис, 1996. С. 430–441.
94. Майстренко В. Лежатиме Панночка в труні. Чи буде танцювати в ній канкан – подивимося. *Gazeta.ua*. 03.07.2019. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_lezhatime-pannochka-v-truni-ci-bude-tancyuvati-v-nij-kankan-podivimosya/910350
95. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 37–47.
96. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 212 с.

97. Моцаренко К. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 306 с.

98. Найденко Ю. Мистецтво об'єднує і надихає». Радю Поклітару – про новий балет ДискриміНАЦІЯ, театр під час війни і феномен композитора Сильвестрова. *NV Life*. 21.10.2023. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/balet-diskriminaciya-vid-kijiv-modern-balet-interv-yu-z-radu-poklitaru-foto-50362197.html>

99. (Не)свідоме мистецтво. Радю Поклітару. (Не)свідоме мистецтво. *Youtube*. 11.10.2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_J5vxVbFggk

100. Небесник А. «Київ Модерн-балет»: авторський театр і творча лабораторія. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2016. Вип. 35. С. 89–98.

101. Небесник А. Формування Київ Модерн-балету як авторського репертуарного театру. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 10. С. 301–304.

102. Олтаржевська Л. Зустрітися на «Перехресті». *Україна молода*. 18.05.2012. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2076/164/73997/>

103. Паві П. Словник театру. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 639 с.

104. Пащенко В. Мирослав Скорик та Радю Поклітару презентують 18 та 20 травня у Києві прем'єру балету «Перехрестя». *Укрінформ*. 09.05.2012. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1349092-mirolav_skorik_ta_radu_poklitaru_prezentuyut_18_ta_20_travnnya_u_kie_vi_preme_ru_baletu_perehrestya_1725724.html

105. Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 76–83.

106. Підлипська А. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтво. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 156–160.

107. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.

108. Погребняк М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30, т. 1. С. 195–204.

109. Погребняк М. Танцтеатр Радуги Поклітару: особливості естетики, класифікація авторських творів. *Студії мистецтвознавчі*. 2020. № 1/2 (69/70). С. 95–101.

110. Поліщук А., Юрковська М. Становлення, різновиди та функціонування теорії інтертекстуальності в концепції міжлітературного діалогу. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2021. Т. 1, № 13. С. 179–182.

111. Поліщук Т. Поліфонія почуттів. *День*. 18.06.2014 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/polifoniya-rochuttiv>

112. Поліщук Т. Радуга Поклітару: «Моє серце належить “Київ Модерн-балету”». 6 липня Академічний театр «Київ Модерн-балет» завершив театральний сезон. *Music-review. Ukraine*. 07.07.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/69EEC0EA44E059CFC22589E5003726D6?OpenDocument>

113. Поліщук Т. Соло для закоханих. *День*. 28.11.2013. URL: <https://day.kyiv.ua/article/den-ukrayiny/solo-dlya-zakokhanykh>

114. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с. (Пам'ятки естетичної думки).

115. Прем'єра балету «Аліса в Задзеркаллі» в листопаді. Академічний театр «Київ Модерн-балет» запрошує до казки. *Music-review. Ukraine*. 12.11.2024. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/390CF70FD59CCD68C2258BD30039F889?OpenDocument>

116. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. Пер. із фр. Київ : Дух і літера, 2002. 114 с.

117. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). Пер. В. Дондюк. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : ЛітОпис, 1996. С. 229–242.

118. Рікер П. Міт як посланець інших світів. (Розмова Річарда Керні з Полем Рікером). Переклав В. Єшкіле. *Ї.* 2003. Число 30. URL : <https://www.ji.lviv.ua/n30texts/riker.htm>

119. Родін Олександр. URL: <https://ukrainianlive.org/rodin-olexander>

120. Садовенко С. Хореографічна культура України і творчість Радун Поклітару в теоретичному дискурсі. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 2. С. 111–116.

121. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.

122. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.

123. Семенченко М. Діана Клочко: «Митці, які належать і польській, і українській культурі, – це те, що має нас об'єднувати, а не роз'єднувати». *Culture.pl.* 01.11.2023. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/diana-klochko-myttsi-yaki-nalezhat-i-polskiy-i-ukrayinskiy-kulturi-tse-te-shcho-maye-nas-obyednuvaty-a-ne-rozyednuvaty>

124. Семіотика. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 575.

125. Семіотичний аналіз явищ культури : монографія. Київ : Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.

126. Символ. *Філософський енциклопедичний словник* / Національна Академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 578–579.

127. Собуцький М. Знаки у культурі. *Культурологія : Могілянська школа* : колективна монографія. Наук. ред. та упоряд. М. Собуцький, Д. Король,

Ю. Джулай; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Каф. культурології. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 261–290.

128. Соловійова І. Культуротворча оптика у дослідженні діяльності «Київ модерн-балету». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Культурологія*. 2022. № 43. С. 68–72.

129. Станішевський Ю. Експерименти модерн-балету. *Музика*. 2008. № 1. С. 19.

130. Суспільне. Культура. Раду Поклітару про нову виставу «ДискриміНАЦІЯ» і роботу в Київ Модерн-балеті. *Youtube*. 07.11.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5aByBDKmjcg>

131. Сюта Г. Поняття текст у неklasичних мовознавчих парадигмах. *Культура слова*. 2016. Вип. 84. С. 131–142.

132. Тарасенко Л. «Розмова» про толерантність. «ДискриміНАЦІЯ» – новинка від Раду Поклітару й «Київ Модерн-балету». *Music-review. Ukraine*. 25.10.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CDFa055F2C07BB37C2258A5300299B2C?OpenDocument>

133. Тарасенко Л. Як і з чого народжується музика? *День*. 31.01.2014 URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-i-z-choho-narodzhuyetsya-muzyka>

134. Татаренко І. Small Talk: хореограф. Поради Поклітару про муки творчості та нову постановку «ДискриміНАЦІЯ». *Marie Claire*. 19.10.2023. URL: <https://marieclaire.ua/life/680635/>

135. Українська культура : щомісячний всеукраїнський журнал. Спецвипуск. 2013. № 7(1014). 80 с.

136. Фан Сінсюань. Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка : дис... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 238 с.

137. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наукових праць. Дрогобич : Посвіт, 2013. С. 537–542.

138. Хореографія балету-триптиху «Перехрестя» на музику М. М. Скорика, балетів «Лебедине озеро» П. І. Чайковського, «Жінки в ре мінорі» на музику Й. С. Баха, «Довгий різдвяний обід» на музику А. Вівальді. *Комітет національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL : <https://knpu.gov.ua/archive/horeografija-baletu-triptihu-perehrestja-na-muziku-m-m-skorika-baletiv-lebedine-ozero-p-i-chajkovskogo-zhinki-v-re-minori-na-muziku-j-s-baha-dovgij-rizdvjanij-obid-na-muziku-a-vivaldi/>

139. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*. 2018. № 3(141). С. 719–725.

140. Хоцяновська Л., Перова Г. Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 1. С. 144–151.

141. Хромова О. Аліса в Задзеркаллі» – нова прем'єра театру «Київ Модерн-балет» вже у листопаді! *WOMO*. 14.10.2024 URL: <https://womo.ua/alisa-v-zadzerkalli-nova-premyera-teatrukiyiv-modern-balet-vzhe-v-lystopadi/>

142. Цветікова А. У Києві презентують балет на одну дію «ДискриміНАЦІЯ»: де і коли можна побачити. *UNN: Українські національні новини*. 28.09.2023. URL: <https://unn.ua/news/u-kiyevi-prezentuyut-balet-na-odnu-diyu-diskriminatsiya-de-i-koli-mozhna-pobachiti>

143. Чепалов О. Танець як знакова система (проблеми семіотичного аналізу хореографічних текстів). *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн.* 2004. Вип. 1. С. 260–270.

144. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 16–27.

145. Чілікіна Н. Емоції в структурі хореографічного тексту. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 45–51.

146. Чілікіна Н. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2014. 201 с.

147. Шапаренко В. «Аліса в Задзеркаллі» від театру «Київ Модерн-балет»: історія, що не втрачає актуальності. *Kyiv Diplomatic*. 14.10.2024. URL: <https://kyivdiplomatic.com/en/news/7694>

148. Шуляков І. Тексти культури в діалоговій концепції М. Бахтіна та В. Біблера. *Культура України : Культурологія*. 2018. Вип. 60. С. 142–149.

149. Щербаков В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Т. 33. С. 282–287.

150. Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.

151. Як народжується вистава-притча «ДискриміНАЦІЯ»? *Music-review Ukraine*. 20.09.2023. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/34FD7F123EF79C40C2258A30003078EE>

152. Яким буде новий балет Радуги Поклітару «ДискриміНАЦІЯ». *Vogue.ua*. 18.10.2023. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yakim-bude-noviy-balet-radu-poklitaru-diskriminaciya-53770.html>

153. 18 і 20 травня! Прем'єра триптиха «Перехрестя». *Національна опера України. Новини*. URL :<https://opera.com.ua/news/18-i-20-travnya-premiera-triptiha-perehrestya>

154. 18 травня 2012 на сцені Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Європейський вечір в Національній опері України : буклет. Київ, 2012. 8 с.

155. Bigus O., Savchenko R., Khomiachyk I., Kondratiuk D., Danyliuk U., Yrkiv I. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*. 2022. 10(6). pp. 1284–1292. <https://doi.org/10.13189/saj.2022.100619>

156. Derrida J. *Of Grammatology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016. 560 p.

157. KYIV MODERN BALLET : [офіційний сайт]. URL: <https://kyivmodernballet.com/>
158. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. 506 s.
159. Oleg Pavlyuchenkov. Мирослав Скорик. Перехрестя. Балет. Ряду Поклітару. *Youtube*. 04.01.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=po6UjIgvuOc>
160. Ricoeur P. The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics. Evanston : Northwestern University Press, 2007. 544 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в оптиці наукової думки: історіографічні студії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 46–50. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308272>
2. Кондратюк Д. Балети Олександра Родіна у репертуарі «Київ Модерн-балету»: культурологічна оптика. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 2. С. 408–415. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.51>

*Стаття у періодичному науковому виданні,
проіндексованому у базі даних Scopus*

3. Bigus O., Savchenko R., Khomiachyk I., **Kondratiuk D.**, Danyliuk U., Yrkiv I. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*. 2022. 10(6). pp. 1284–1292. <https://doi.org/10.13189/saj.2022.100619>

Наукові праці апробаційного характеру

4. Кондратюк Д. Актуальність дослідження вистав «Київ Модерн-балету» як текстів культури крізь призму музики українських композиторів. *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 21 квітня 2023, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. С. 163–164. <https://drive.google.com/file/d/1yfw-tYFyA8df0Zlx8p9sHy99i3d3zGoF/view>
5. Кондратюк Д. Балет «Перехрестя» М. Скорика – Р. Поклітару: інтерпретаційні дискурси. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі* : матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 22–23 лютого

2024 р. Київ : Національний університет фізичного виховання та спорту України, 2024. С. 80–84.

6. Кондратюк Д. Балетні вистави як тексти культури. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 12–13 квітня 2024 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. С. 49–51.

<https://drive.google.com/file/d/1genYidmILk4fZCfohaTMUmdBQgutPOOa/view>

7. Кондратюк Д. «Київ Модерн-балет» в контексті української культури. *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 19 квітня 2024, м. Київ. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. С. 33–35.

https://drive.google.com/file/d/1YHxiMU0nbqvkTBaaPKa8imIMkW_IxmB0/view

Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації

8. Кондратюк Д. Джаз-танець: історія становлення. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 68–82.

9. Кондратюк Д. Основні характеристики джаз-танцю. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. С. 169–177.