

віденського товариства музикантів «Concertus Musicus». З цим колективом Харнонкурт здійснив численні концертні турне, а також записи творів старовинних майстрів.

Існує безліч думок і точок зору щодо шляхів розвитку професійного музичного мистецтва сьогодення, а дана стаття, на жаль, містить в собі більше запитань, аніж відповідей. Більш-менш зрозумілим є одне: на концертах старовинної музики зали не «з'яють пусткою». Люди напружено вслухаються в невибагливі, прості й благозвучні звукові сполучення, знову і знову знаходячи в цій музиці щось таке, що неможливо підмінити найсміливішими звуковими експериментами. Хочеться висловити надію на те, що концерти старовинної музики, численні дискусії, що ведуться навколо її інтерпретації, зроблять свою справу, і ми спроможемося повернути собі те, що втратили колись на невтомному шляху до загадкового нового.

Список використаних джерел:

1. Габай Ю. «Расцвет искусств». О проблемах исполнения старинной музыки // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 21-22.
2. Герасимова-Персидская Н. Монодія як символ сакрального // Труды Н. Герасимовой-Персидской. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 15. – С. 13-20.
3. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 6. – С. 6-13.
4. Ландовска В. О музыке. – М.: Радуга, 1991. – 440 с.
5. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя нім. композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля: Роман. – К.: Дніпро, 1990. – 574 с.
6. Сітенко Т. Ванда Ландовська в концертній панорамі Києва початку ХХ століття // Музика у просторі культури. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33. – С. 198-207.
7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.

Коростельова М.Д.

здобувач,

Науковий керівник: Підлипська А.М.

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор,

Київський національний університет культури і мистецтв

РІВНІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КЛАСИЧНИХ БАЛЕТІВ

Сучасний стан культури знаходиться у процесі радикальної трансформації традиційних жанрів і видів мистецтва. Театр інтерпретацій зайняв міцне місце в постмодерністському мистецтві, і, особливо, в балетному театрі, через актуалізацію класичних творів, через розвиток концепції діалогу автора з глядачем, де глядач сам домислює значну частину змісту тексту. Інтенсивність

даних процесів піднімає проблеми художньої інтерпретації та ставить питання, як співвідносяться авторський задум, художня концепція інтерпретатора та глядацька позиція. «Багатозначність і прихована невичерпність тексту визначають можливість існування нескінченної кількості інтерпретацій і відносну об'єктивність кожного індивідуального тлумачення того чи іншого твору» [3].

Природа балетного спектаклю початково передбачає інтерпретацію тексту. До спеціальних ознак художньої інтерпретації відносять наявність об'єкта інтерпретації, інтерпретатора, продукту інтерпретаторській діяльності. На всіх рівнях процесу, інтерпретація говорить не стільки про зміст висловлення, вона більшою мірою характеризує того, хто інтерпретує.

Балетмейстер, хореограф завжди, навіть при класичній постановці, реалізує власне бачення музичного тексту. Інтерпретація у балетному театрі – це елемент художньої діяльності хореографа-балетмейстера, переклад первісних смислів на іншу мову, втілення в новій системі виразних засобів, підсумок інтерпретаційної діяльності особистості. Інтерпретатор реанімує першоджерела з різними цілями. Але у кожному випадку він спочатку виступає у ролі глядача, від того, як він сприйняв класичний зразок, залежить, як воно буде представлене на сцені. Саме балетмейстер-постановник інтерпретує текст, винаходить концепт і стає проміжною ланкою між танцівниками і автором, задає ракурс сприйняття глядача.

Інтерпретація, як дешифрування авторського сенсу (герменевтика), цей напрямок представлений такими вченими, як Вільгельм Дільтей, Мартін Хайдеггер, Ханс Георг Гадамер, Поль Рікер, Ерік Дональд Хірш. Інтерпретація, як конструювання змісту читачем, ґрунтується на ідеях герменевтики і філософії таких мислителів, як Франц Brentano, Едмунд Гуссерль, вона розроблялася Романом Інгарденем, Гансом-Робертом Яуссом, Вольфгангом Ізером. Інтерпретація, як «діалектика прав» автора, читача, тексту (семіотичні теорії) розглянута у трудах Умберто Еко [1].

У постмортністському балетному театрі нове винаходить через мікшування старого, коли нові художні образи формуються з компіляції фрагментів різних епох і національних культур. Постановник знаходить право відкривати і вносити нові змісти, використати історичний досвід, відмовлятися від хрестоматійності, і тим самим епатувати глядача. Інноваційні форми проектуються на повну імпровізацію і при переробках не зберігають навіть видимість первісного задуму. Інтерпретатор актуалізує, відображує в часі класичне першоджерело, наступний тлумач вже не може не враховувати цього погляду [4].

Балет стає варіативним. До множинності трактувань веде глядачів постановник. Відповідальність і обов'язок глядача розмірковувати самостійно, складати свій спектакль з фрагментів театрального видовища. Глядачі не є просто відстороненими спостерігачами дій, що відбуваються на сцені, але виступають в ролі інтерпретаторів послань. У своїй статті «Емансипований глядач» Рансер не коментує поділ театру на класичний і сучасний, але

припускає, що постдраматичний театр дає більше можливостей для формування індивідуальної глядацької історії.

Балетний спектакль призначений для сценічного виконання, його існування на сцені обмежується часовими рамками вистави, визначеними спільними діями танцівників і глядачів в певному місці. У такому контексті балетний спектакль стає об'єктом виконавської інтерпретації. Тому змінюються вимоги до підготовки сучасних виконавців, які повинні бути універсальними танцівниками, акторами, акробатами, мімами, цирковими акторами. Такі навички виконавців розширюють можливості втілення самих сміливих постановочних задумів.

У. Еко ввів термін «гіперінтерпретація», буквально «надмірна інтерпретація», він вважав, що права інтерпретаторів виявились «дещо перебільшеними». Багато дослідників висловлюються проти нескінченності інтерпретацій, але є і інша точка зору, деякі критики допускають можливість сценічних переробок: «Через які тільки» інтерпретації «ні пройшли генії» всіх часів і народів ... Тут давно вже немає ніяких правил. І все ж, швидше інтуїтивно, ніж усвідомлено, ми відчуваємо різницю «польоту» режисера талановитого (і, що не менш важливо, «культурного») і такого, хто знає в мистецтві трохи, а тому одержимий постійною потребою вскочити на плечі будь-якому письменникові (акторові, художнику і т. д.), який мав нещастя появиться йому під ноги» [2].

Балетний спектакль народжується із взаємодії першоджерела, інтерпретатора-постановника, танцівників і публіки, це не фіксований музейний «арт-об'єкт», він є миттєвим. На відміну від живопису, скульптури, мистецька цінність спектаклю визначається сьогоднішнім. Постмодерністський балетний театр розірвав традиційні взаємовідношення глядача із класичним пишним видовищем, позбавленим сучасних смислів. Відкриття можливості розширення і поглиблення такої важливої категорії у театрі, як час, тобто актуальність, сучасність текстів, допомогло сцені подолати лінійне мислення, як постановників, виконавців, так і глядачів, виробити сучасну мову виразних засобів і можливо, заявити про народження нового постбалетного театру.

Список використаних джерел:

1. Гриненко Г. В. История философии / Г. В. Гриненко. – Москва: Юрайт-Издат, 2004. – 688 с.
2. Кречетова Р. Так ли уж «важно быть серьезным» / Р. Кречетова. // Театральная жизнь. – 1996. – № 5. – С. 28.
3. Определение термина «Интерпретация» [Электронный ресурс] // Словарь литературоведческих терминов – Режим доступа до ресурсу: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/interpretaciya/?q=458&n=86>
4. Шевнюк О. Л. Історія мистецтв / Олена Леонідівна Шевнюк. – Київ: Освіта України, 2015. – 451 с.