

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЯНИНА-ЛЕДОВСЬКА Євгенія Вікторівна

УДК 792.82:130.2] (043.5)

**КУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНИХ
ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БАЛЕТУ І. СТРАВІНСЬКОГО
«ВЕСНА СВЯЩЕННА»**

26.00.01 – теорія та історія культури
галузь знання – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Науковий керівник Чепалов Олександр Іванович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків, 2017

АНОТАЦІЯ

Янина-Ледовська Є. В. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна священна». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (034 Культурологія). – Харківська державна академія культури, Харків, 2017.

Дисертацію присвячено дослідженню культурної детермінації балету І. Стравінського «Весна священна» та його хореографічних версій у контексті проблематики творчості. Виявлено специфіку оновлення оригінального змісту в постановках різних балетмейстерів, що актуалізує балет, як креативну складову простору сучасної культури. Запропоновано типологію хореографічних інтерпретацій «Весни священної», особливості яких розкрито через культурну та особистісну специфіку трактувань балету балетмейстерами світу з оновленням чи заміною головних тем і образів новими естетично-знаковими формами. Надано визначення «Весни» як балету-передбачення, тобто постановки, яка випередила свій час і окреслила шляхи кардинально нового розвитку сучасного балетного театру та авангардного мистецтва. Удосконалено методологію дослідження балету І. Стравінського та його хореографічних інтерпретацій, що базується на культурологічному підході та принципі єдності пояснення та розуміння. Обґрунтовано, що відносно культури минулого розуміння є методологією гуманітарного знання, методом інтерпретації і основним способом засвоєння духовного досвіду попередніх поколінь через культурний діалог. Визначено хореографічну інтерпретацію, удосконалено її логіку та процедуру. Виявлено особливості новаторської пластики В. Ніжинського, основою якої є принцип «закритого» тіла, яке «зібрано всередину» для імітації первісних рухів;

перенос акценту на групові танці; абсолютна асиметрія тощо. Підкреслено значення нової ритмічної пульсації, що сприяла посиленню експресії пластичної динаміки. Проаналізовано понад сто зарубіжних версій «Весни священної». Виявлено особливості хореографічних трактувань головних тем балету: жертвопринесення, спокути й обраності. З'ясовано, що космогонічні уявлення про впорядкування первісного хаосу та оновлення світу за допомогою дівчини-жертви наявні майже в усіх постановках, навіть у тих, де був змінений просторово-часовий континуум і дія відбувається не в минулому, як в оригінальному творі, а в теперішні часи або в далекому постапокаліптичному світі. Водночас, зі зміною часового континууму виявлені зміни смислових та пластичних акцентів у танці: передусім, зміни з космогонічних на особистісні та соціально-психологічні, а також новації в трактуваннях образу Обраниці, яка часто набуває рис сучасної дівчини чи юнака. Зазначено, що результати переосмислення балету І. Стравінського зумовлені культурними змінами сучасного макро- та мікросвіту, необхідністю продукування нових смислів відповідно до нинішніх соціокультурних реалій. Виявлено особливості хореографічних версій «Весни священної» другої пол. XX – поч. XXI ст. Обґрунтовано, що модерна хореографія В. Ніжинського, побудована на повторі комбінацій у мові тіла, відповідає ідеї постмодерністської структурності. Сучасні інтерпретатори також вибудовують свої постановки, монтуючи блоки рухів зі звичайних повторюваних комбінацій, які притаманні музиці І. Стравінського. Виявлено, що окремі постановники використовують постмодерністські ідеї інтертекстуальності, подвійного кодування та звернення до різних моделей культури. Доведено, що уніфікована пластика В. Ніжинського поєднує різні танцювальні техніки та стилі, зокрема contemporary dance. З'ясовано, що всі балетмейстри використовують хоровод як символ кола, що означає «світ свій» у бінарній опозиції слов'янської міфології «світ свій – світ чужий». Проте, на відміну від оригіналу, в окремих постановках хоровод означає вибір жертви та приреченість Обраниці на смерть, при цьому коло часто

трансформовано або стилізовано. Проаналізовано нові сценографічні рішення в сучасних інтерпретаціях «Весни священної», зокрема в дусі постурбаністичної естетики або таких, де на сцені використовуються природні матеріали: земля, вода, пісок тощо. Досліджено реконструкції первісної постановки «Весни», які здійснили М. Ходсон та К. Арчер, а згодом Д. Браун, та розкрито причини створення цих реконструкцій. Акцентовано на тенденції втрати пам'яті, «соціальної амнезії», яка спостерігалася в Європі у 20 рр. ХХ ст. Ця тенденція вплинула і на репертуарну політику С. Дягілева, тому антрепренер відмовився від більшості ранніх вистав, які ставилися для «Російських сезонів», зокрема від «Весни священної», з метою кардинального оновлення репертуару. Обґрунтовано особливості російських хореографічних постановок «Весни» ідеологічними та політичними заборонами в радянській культурі. Підкреслено, що тенденція послаблення цензури в СРСР сприяла постановці першої версії «Весни» Н. Касаткіною і В. Василєвим на сцені Большого театру. Осмислено концептосферу національних хореографічних постановок. Констатовано, що версії А. Рубіної, Г. Ковтуна та Р. Поклітару – це ідейні та пластичні варіанти можливих шляхів пошуку місця сучасної людини в суспільстві, є агресивним.

Ключові слова: культура, культурна детермінація, балет-передбачення, модерн, модернізм, постмодернізм, хореографічна інтерпретація, язичництво, жертвопринесення, концептосцера, мова тіла, contemporary dance.

ANNOTATION

Yanina-Ledovska E. V. Cultural Conditionality of Choreographic Interpretations of The Ballet The Rite of Spring by I. Stravinsky. - Qualification thesis as manuscript copyright.

Thesis for a Candidate Degree in Art History Studies: (Ph.D.) Special Field 26.00.01 – Theory and History of Culture (034 Culturology). – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2017.

The thesis is concerned with the research of cultural determination of The Rite of Spring ballet by I. Stravinsky and its choreographic versions in a context of creativity problems. The author reveals the particularities of the original content renewal in performances of various ballet masters that actualizes the ballet as a creative component of modern culture space. The author offers a typology of The Rite of Spring choreographic interpretations. Their particularities are revealed through cultural and personal specifics of the ballet interpretations by choreographers all over the world where the main themes and images are renewed or substituted with new esthetically valued forms. The author proposes to identify The Rite as ballet-prevision. It means that the performance is ahead of its time and have outlined the dramatically new ways of modern ballet theater and avant-garde art. Investigation methodology of the I. Stravinsky's ballet and its choreographic interpretations is improved. This methodology is based on culturological approach and explanation and comprehension unity principle. The thesis justifies the comprehension concerning past of culture is a humanitarian knowledge methodology and an interpretation method and the main way of mastering a past generations spiritual experience through cultural dialog. The author offers a choreographic interpretation definition and improves its logic and procedure. The thesis reveals the particularities of V. Nijinsky's innovative plastic based on principle of «closed body» «picked inside» for primeval movements imitation as well as on emphasis shift onto group dances and on absolute asymmetry etc. New rhythmic pulsation strengthening plastic dynamics expression is emphasized. More than one hundred foreign performance versions of The Rite of Spring ballet are analyzed. Particularities of choreographic interpretations of the ballet main themes: sacrifice, redemption and choosiness are found out. The author ascertains that cosmogonic beliefs in primordial chaos regulating and word renewing by means of

a girl-sacrifice are present almost in all performance versions including those where space-time continuum was changed and actions take place not in the past as in original composition, but at present time or in a far post apocalyptic world. While time continuum is changed shifts of semantic and plastic emphasis in a dance are found out: first of all cosmogonic emphasis are replaced for personal and socio-psychological ones as well as new interpretations of the Chosen image often acquires features of a modern girl or young man. The author notes, that the I. Stravinsky's ballet rethinking results are caused by cultural changes of modern macro and micro world and need to produce new senses corresponded to present social and cultural realities. The particularities of The Rite of Spring choreographic versions created during the second half of XX – on the beginning of XXI centuries are found out. The author substantiates that modern choreography by V. Nijinsky based on repeating body language combinations corresponds to postmodern structuralism idea. Also modern interpreters build their performances using movement blocks of ordinary repeating combinations usually associated with I. Stravinsky's music. The author reveals some choreographers use postmodern ideas of intertextuality, double coding and appealing for different culture models. The thesis proves that unified plastics by V. Nijinsky combines different dance techniques and styles including contemporary dance. The author clarified all ballet masters use dance in a ring as symbol of the circle meaning «own world» in binary opposition of Slavic mythology «own world – alien world». However in contrast to the original version some performances presume that a dance in a ring means sacrifice choosing and the Chosen's doom to death while a ring often transformed or stylized. The author analyzes new scenic solutions in The Rite of Spring modern interpretations in particular ones performed in spirit of post urban esthetics or ones where the natural materials are in use on stage: ground, water, sand etc. The thesis examines reconstructions of The Rite original stagings created by M. Hodson and K. Archer and later one by D. Broun and clears reasons for those reconstructions to be created. The author emphasizes tendency of memory loss, «social amnesia», which was noticed in Europe in the 1920s. This tendency had also forced

S. Diaghilev to dramatically renew repertoire policy thus to abandon almost all early performances staged for Russian Seasons including *The Rite of Spring*. The peculiarities of Russian choreographic performances of *The Rite* are substantiated by ideological and political bans in soviet culture. The author stresses tendency of censorship relaxation in USSR promoted putting *The Rite* first version by N. Kasatkina and V. Vasilyov on the Bolshoi Theatre stage. Conceptosphere of national choreographic performances is comprehended. The author underlines the versions by A. Rubina, G. Kovtun and R. Poclitaru as possible ideological and plastic ways for modern human to search for its place in society which is mostly aggressive.

Keywords: culture, cultural determination, ballet-prevision, modern, modernism, postmodernism, choreographic interpretation, paganism, oblation, conceptosphere, body language, contemporary dance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії / Є. В. Янина-Ледовська // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец.: зб. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2010. — № 1. — С. 247–249.

2. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва / Є. В. Янина-Ледовська // Культура України: зб. наук. пр. — Харків: ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 216–222.

3. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття / Є. В. Янина-Ледовська // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2014. — Вип. 2. — С. 72–76.

4. Янина-Ледовська Є. В. Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998-2013) / Є. В. Янина-Ледовська // Культура України: зб. наук. пр. — Харків: ХДАК, 2014. — Вип. 46. — С. 211–219.

5. Янина-Ледовская Е. В. Балет «Весна священная». Версия Радуги Поклитару / Янина-Ледовская Евгения Викторовна // Вестник славянских культур: научно-информационный журнал входит в перечень утвержденных ВАК РФ изданий для публикации трудов соискателей ученых степеней. — Москва, 2014. — № 3 (33). — С. 219–226.

6. Янина-Ледовська Є. В. Високий зліт Слобожанського ансамблю: [Великий Слобожанський ансамбль пісні і танцю під кер. Б. М. Колногузенка] / Євгенія Янина-Ледовська // Танец в Україні и мире. — 2013. — № 1(5) — С. 36–37.

7. Янина-Ледовская Е. В. Принципы контактной импровизации / Е. В. Янина-Ледовская // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2008 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2008. — С. 191–192.

8. Янина-Ледовська Є. В. Піна Бауш – видатна постать у хореографічному мистецтві постмодерну / Є. В. Янина-Ледовська // Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій: матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф., 23-24 груд. 2009 р. / М-во культури і туризму України, Київ. нац. ун-т культури і мистец. — Київ, 2009. — Ч. 2. — С. 304–306.

9. Янина-Ледовська Є. В. Хореографічний образ в українському балетному театрі / Є. В. Янина-Ледовська // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квіт. 2009 р.: до 80-річчя Харківської державної академії культури / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. — Харків, 2009. — С. 163.

10. Янина-Ледовська Є. В. Вільний митець Радуги Поклитару / Є. В. Янина-Ледовська // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. У 2 ч.: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квіт.

2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. — Харків, 2010. — Ч. 2. — С. 37–38.

11. Янина-Ледовська Є. В. Інтерпретація народного танцю в сучасному хореографічному мистецтві України / Є. В. Янина-Ледовська // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін. — Харків, 2010. — С. 59–60.

12. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії і України / Є. В. Янина-Ледовська // Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 27-28 трав. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец., Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України. — Київ, 2010. — С. 269–271.

13. Янина-Ледовська Є. В. Балетна творчість А. Ф. Шекери – особлива філософія танцю та вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва України ХХ століття / Є. В. Янина-Ледовська // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 17-18 листоп. 2011 р. / М-во культури України, Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. — Луганськ, 2011. — С. 152–153.

14. Янина-Ледовська Є. В. Класифікація стилів та напрямків сучасного хореографічного мистецтва / Є. В. Янина-Ледовська // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8-9 груд. 2011 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін. — Харків, 2011. — С. 45–47.

15. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку синтезу народної і сучасної хореографії у ХХ - ХХІ столітті / Є. В. Янина-Ледовська // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва :

матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 6-7 груд. 2010 р. / М-во освіти, науки, молоді і спорту України, Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, Харк. держ. акад. культури [та ін.]. — Полтава, 2011. — С. 76–77.

16. Янина-Ледовська Є. В. Роль феномену «хореодрама» у сучасному мистецтві / Є. В. Янина-Ледовська // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України: III Всеукр. наук.-практ. конф.: тези доп. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2011. — С. 124–128.

17. Янина-Ледовська Є. В. Стан та перспективи розвитку сучасної хореографії в Україні / Є. В. Янина-Ледовська // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2012 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. обл. держ. адмін. — Харків, 2012. — С. 181–182.

18. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського: принципи класифікації хореографічних трактувань / Є. В. Янина-Ледовська // Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 11-12 квіт. 2014 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ін-т мистецтв. — Київ, 2014. — С. 155–160.

ЗМІСТ

| | |
|--|------------|
| ВСТУП | 13 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ | |
| 1.1. Культурологічний вимір хореографічних інтерпретацій «Весни священної»..... | 22 |
| 1.2. Методологія дослідження..... | 42 |
| 1.3. Спеціальні методи дослідження балету І. Стравінського та його хореографічних інтерпретацій..... | 57 |
| 1.4. Типологія хореографічних постановок балету..... | 72 |
| Висновки до розділу 1..... | 77 |
| РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ПОТЕНЦІАЛУ БАЛЕТУ І. СТРАВІНСЬКОГО «ВЕСНА СВЯШЕННА» | |
| 2.1. Історико-культурні передумови та художні наслідки створення балету..... | 80 |
| 2.2. «Весна священна» як твір-передбачення в контексті духовних пошуків поч. ХХ ст..... | 103 |
| 2.3. Теми жертвопринесення, спокути та обранництва в зарубіжних хореографічних інтерпретаціях ХХ–ХХІ ст..... | 114 |
| Висновки до розділу 2..... | 125 |
| РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БАЛЕТУ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ – ПОЧ. ХХІ ст. | |
| 3.1. Відновлення оригіналу «Весни священної» і її новітні зарубіжні варіанти..... | 129 |
| 3.2. Особливості хореографічних версій балету І. Стравінського в | |

| | |
|--|------------|
| російському художньому просторі..... | 147 |
| 3.3. Український досвід хореографічних трактувань «Весни священної»..... | 161 |
| Висновки до розділу 3..... | 169 |
| | |
| ВИСНОВКИ..... | 172 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 179 |
| ДОДАТОК..... | 201 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. За даними бази «Stravinsky and the Global Danse», нині налічується понад 200 хореографічних інтерпретацій балету Ігоря Стравінського «Весна священна». Це – найбільша кількість трактувань первісної партитури, що створено донині, зокрема й українськими балетмейстерами – Г. Ковтуном, А. Рубіною та Р. Поклітару. Автори балету – І. Стравінський, М. Реріх і В. Ніжинський – втілили сучасні принципи міфотворчості та фольклорної поетики, художньо переосмислили язичницьку традицію та сприяли активному розвитку майже всіх художніх практик протягом ХХ – ХХІ ст. Саме тому балет «Весна священна» потребує його осмислення в контексті проблематики культурної творчості як діалогу між творенням нового й актуалізацією попередніх художніх досягнень.

Революційний балет не отримав адекватної оцінки свого часу. Проте найпотужніший творчий потенціал «Весни священної» викликав активний інтерес багатьох балетмейстерів різних країн світу, що свідчить про прагнення зрозуміти та переосмислити зміст першоджерела з його прихованими певними ознаками сучасної епохи, ціннісні сенси та семіотичну систему. Використовуючи можливості пластичної мови та численні засоби художньої виразності, майстри хореографії шукали основи буття людини в умовах змін світоглядних цінностей нинішнього світу і створювали нові змісти, ціннісно-сміслові орієнтири та знаки.

Зважаючи на культурно-символічний зміст балету, що став каталізатором модерної хореографічної культури аж до нинішнього часу, набуває актуальності визначення культуротворчого сенсу балету «Весна священна» та її хореографічних інтерпретацій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота відповідає комплексній темі науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер

0109U000511) і науковому напрямку «Проблеми історії та теорії культури» кафедри культурології та медіа-комунікацій на період 2016-2020 рр., затвердженому рішенням Вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 р.).

Мета і задачі дослідження. *Мета* дисертації – обґрунтувати вплив культурних змін протягом ХХ – поч. ХХІ ст. на особливості трактувань первісного змісту балету І. Стравінського «Весна священна» в його хореографічних інтерпретаціях.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність вирішення таких наукових завдань:

- обґрунтувати культурну детермінацію створення балету І. Стравінського «Весна священна»;
- удосконалити методологію дослідження хореографічних версій балету «Весна священна»;
- виявити культурний зміст «Весни священної» і її художній потенціал;
- дослідити взаємозв'язки між головними темами й образами первісного балету та його хореографічними версіями;
- обґрунтувати провісницьку місію «Весни священної», яка визначила перспективи розвитку сучасного балетного театру і мистецького авангарду;
- порівняти зарубіжні хореографічні інтерпретації балету І. Стравінського для виявлення спільного та відмінного в трактуванні тем жертвопринесення, спокути й обранництва;
- з'ясувати культурну обумовленість особливостей хореографічних версій первісного твору в російському художньому просторі 2-ої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.;
- визначити специфіку хореографічних інтерпретацій «Весни священної» провідних українських балетмейстерів.

Об'єкт дослідження – балет Ігоря Стравінського «Весна священна» та його хореографічні інтерпретації.

Предмет дослідження – вплив культурних змін протягом ХХ – ХХІ ст. на особливості трактувань первісного змісту балету в його хореографічних інтерпретаціях.

Джерельною базою дисертації є свідчення самого І. Стравінського [201, 202], М. Реріха [179-180], С. Григор'єва [60], композитора А. Онеггера [155], спогади сестри В. Ніжинського – Броніслави [153] – та дружини Ромоли [154], які розширили уявлення щодо виникнення задуму «Весни священної», деталей її постановки та прем'єрних показів. У мемуарах балетмейстерів Дж. Баланчина [10], М. Бежара [15], Ф. Лопухова [126-128], Г. Контрерас [57], Л. Мясіна [149], С. Вальц [27], Р. Поклітару [164] містяться відомості про окремі авторські варіанти балету та виконавців. У російськомовному перекладі книги Р. Бакла [9] відтворена найповніша біографія В. Ніжинського з використанням свідчень сучасників балетмейстера та наведено факти щодо його постановки «Весни священної». Тому цю роботу розглядаємо як джерело.

Особливості творчості Ігоря Стравінського, музичного стилю, а також спадкові зв'язки із сучасними театральними течіями та музичними напрямками досліджено в критичних статтях Б. Асаф'єва [5], монографіях М. Друскіна [71], А. Демченко [65]. Науковці проаналізували і «російські» партитури композитора, зокрема «Весни священної». Еволюційну творчу специфіку І. Стравінського та його музичну стилістику ґрунтовно дослідив Б. М. Ярустовський [254], котрий розглядав їх з еволюційної точки зору – «географічних» змін у долі композитора: російського, швейцарського, паризького та американського періодів його життя.

Раннім балетам І. Стравінського та зв'язкам його творчості з живописом і літературою початку ХХ ст. присвячена монографія І. Я. Вершиніної [33], яка однією з перших дослідила історію створення й стилістику ідейно-образного кола перших балетів композитора – «Жар-птиці», «Петрушки» та «Весни священної» у їх зв'язках з російськими національними традиціями.

Історичні особливості постановки та прем'єрних презентацій «Весни» в антрепризі С. Дягілева висвітлено в монографії Г. Линна [52], концепції видання П. Гершензона та А. Іпполітова «Століття Весни священної – вік модернізму» [30], статтях В. Котихова [110], В. Смирнова [195] тощо.

Теоретиками балетного театру досліджено тенденції його розвитку у світовому художньому просторі й особливості діяльності хореографів, які створювали балет І. Стравінського або були причетними до його сценічного життя (М. Брайловська [25], І. Герасимова [54], П. Карп [94-95], В. Красовська [111-116], Р. Косачева [107], Є. Суриц [203], Г. Лебедева [122], М. Мейлах [140], М. Михайлов [145], Н. Рославлева [184], О. Чепалов [219-220] тощо).

У наукових працях балетознавця О. Кирпиченкової проаналізовано сценічну історію «Весни священної» та варіанти прочитання музики І. Стравінського М. Бежаром, Е. Смирновим, Н. Касаткіною та В. Васильєвим у балетному театрі [97]. У статті «"ВІЧНА ВЕСНА" (про різноманіття інтерпретаційних можливостей твору Стравінського)» [98] досліджено стильові і драматургічні особливості окремих хореографічних інтерпретацій «Весни» ХХ – початку ХХІ ст. і виявлено причини надзвичайної затребуваності твору, але з позицій мистецтвознавства.

Відомості про різні постановки балету І. Стравінського, балетмейстерів і виконавців, які протягом ХХ – поч. ХХІ ст. переосмислювали оригінальний твір, містяться в монографіях В. Гаєвського [48], А. Демидова [64], Н. Зозуліної [83], І. Мільто [144], О. Узун [208]; у наукових і науково-популярних статтях О. Вергеліс [31], Т. Єрохіної і В. Дрогобецького [75]; спеціальних журналах (Л. Барикіна [12], В. Ігнатова [85-86], О. Макарова [134], О. Соломинська [196], В. Савінцева [188], Т. Ратобильська [178]; відгуках про нові прем'єри «Весни» (Т. Арсеньєва [4], А. Веселовська [34], А. Галайда [2, 50], А. Гордєєва [58], Р. Вохрамєєва [44], Т. Кузнецова [117], Т. Поліщук [165-166], Є. Морєва [146]) та в електронних джерелах (В. Ванслов [28], О. Кирьязев [99], Н. Сікорська [150], Н. Попова [168])

тощо). Детальни літературу за темою дисертації проаналізовано в підрозділах.

Отже, ступінь розробленості теми дослідження у вітчизняній та зарубіжній науці не можна вважати вичерпною. Огляд наукової літератури уможливорює висновок про відсутність визначення поняття «хореографічна інтерпретація», її змісту, логіки та процедури. Донині балет «Весна священна» та його окремі трактування проаналізовані виключно в мистецтвознавчому аспекті. Проте культурологічний дискурс дозволяє з'ясувати культуротворчу сутність балету І. Стравінського, виявити його потужний потенціал для хореографічних інтерпретацій і дослідити зміни в трактуваннях оригінальних змістів, які зумовлені культурною детермінацією.

Методи дослідження. Під час аналізу балету І. Стравінського «Весна священна» та його хореографічних варіантів використано культурологічний підхід у контексті звернення до інтегральних функцій наукового дискурсу на перетині філософії, історії, антропології, мовознавства, етнографії, мистецтвознавства, психології мистецтва. На цій основі виявлена багаторівнева культурна інформація, яку містять оригінальний балет і його хореографічні варіанти; досліджено процеси оновлення культурного змісту першотвору в хореографічних версіях; вивчено особливості художніх і авторських стилів, мови тіла та засобів художнього відтворення, детерміновані культурними змінами.

Дослідження базується на єдності розуміння і пояснення двох взаємопов'язаних процедур герменевтики. Стосовно культури минулого, розуміння, з одного боку, є методологією гуманітарного знання [45, 181, 216], а з іншого, – методом інтерпретації [67] і основним способом засвоєння духовного досвіду попередніх поколінь через тлумачення та діалог. Такий погляд дозволяє розуміти будь-який твір і як продукт суб'єктивної свідомості, і як результат культурного знання епохи.

Основою дослідницького інструментарію є діалектичний, герменевтичний і системний підходи, за допомогою яких відповідно

обґрунтовано: причинно-наслідкові зв'язки між культурною динамікою ХХ – ХХІ ст., первинним текстом балету та його численними інтерпретаціями, як соціокультурними маніфестаціями авторської художньої творчості; оригінал балету І. Стравінського та його хореографічні версії, як породження нових смислів з позицій діалогу культур [46, 47, 181, 183]; хореографічні версії балету з інтегративними ознаками музичного, театрального, сценічного та хореографічного мистецтв, що належать М. Бежару, Р. Обадьї (Франція); В. Васильєву (Росія), С. Вальц, П. Бауш (Німеччина); Г. Контрерас (Мексика); А. Рубіній, Р. Поклітару, Г. Ковтуну (Україна) тощо. Між собою вони пов'язані загальнокультурними, просторово-часовими, світоглядними, інформаційними, комунікативними, художніми та стильовими відношеннями.

Комплекс дослідницьких методів доповнює методологію базових підходів: кроскультурний аналіз, використаний для вивчення національних й універсальних особливостей трактування ідеї і головних тем первісного твору, як актуальних складових сучасної світової хореографії, що вможливорює взаємодію між людьми різних культур, переконань і вірувань; семіотичний – для дослідження провідних символів язичницьких весняних обрядів, які мають суттєве значення для балету І. Стравінського, осмислення знакових комплексів хореографічних інтерпретацій, які містять знання їх авторів про дійсність і втілені в індивідуальних картинах світу; компаративний аналіз – для порівняння оригіналу балету з його хореографічними версіями з метою виявлення їх особливостей, які зумовлені культурною специфікою; порівняльно-історичний – для виявлення динаміки розвитку хореографічних інтерпретацій «Весни священної» протягом ХХ – ХХІ ст., їх генетичної спорідненості, спільного та відмінного між ними, що обумовлено розвитком художньої і пластичної культури, тощо.

Спеціальні методи – концептуальний аналіз музичної партитури [60], теорія «лабанотування» [275], графічна система вивчення форм рухів (Movement Evaluation Graphics), виявлення семантичного виміру (mode of

representation) [283] та ін. застосовувалися для дослідження ідейно-образного змісту першотвору, специфіки хореографічної мови оригіналу та його інтерпретацій, кінезисно-естетичних комунікативних аспектів у сценічному просторі, просторових значень знаків тіла тощо.

Теоретичною основою є праці С. Анфілової [3], Л. Блок [19], В. Гаєвського [48-49], С. Григор'єва [60], О. Демченка [65], М. Друскіна [71], І. Єсаулова [76-79], Н. Зозуліної [83-84], П. Карпа [94-95], О. Кірпіченкової [97-98], І. Когана [101], Р. Косачевої [107], В. Красовської [111-116], Г. Лебедєвої [122], А. Меланьїна [141], М. Михайлова [145], Н. Рославлевої [184], Ю. Слонімського [194], О. Чепалова [220-220], Б. Ярустовського [251] та інших дослідників хореографічного мистецтва, а також суміжних наукових галузей, зокрема Б. Асаф'єва [5], М. Еліаде [73], М. Кагана [92-93], А. Коринфського [106], Л. Леві-Брюля [123-124], К. Леві-Строса [125], Ю. Лотмана [129-132], С. Махліної [137], В. Медушевського [138], О. Потебні [172], В. Проппа [175], Б. Рібакова [187], В. Шейка [224-226] тощо.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що на основі культурологічного підходу здійснено комплексне дослідження культуротворчого потенціалу балету І. Стравінського «Весна священна» та його хореографічних варіантів.

Уперше:

- обгрунтовано культурну детермінацію створення балету І. Стравінського «Весна священна» та його хореографічних варіантів;
- запропоновано типологію хореографічних інтерпретацій балету «Весна священна»;
- визначено балет І. Стравінського як твір-передбачення, що окреслив перспективи розвитку сучасного балетного театру та мистецького авангарду;
- осмислено концептосферу українських хореографічних версій «Весни священної» (А. Рубіної, Г. Ковтуна, Р. Поклітару);

удосконалено:

- методологію дослідження хореографічних інтерпретацій балету;
- зміст, розуміння, логіку та процедуру хореографічної інтерпретації;
набуло подальшого розвитку:
- методика аналізу культурних смислів твору в його постмодерністських трактуваннях;
- дослідження змін у стилістиці нового танцю, його біоритмічних засад, різних аспектів руху тощо;
- визначення особливостей використання сучасних засобів художньої виразності у створенні тематично-образного змісту балету «Весна священна».

Практичне значення одержаних результатів полягає в узагальненні й упорядкуванні значного матеріалу щодо розширення уявлень про хореографічні інтерпретації балету І. Стравінського «Весна священна». Отримані результати можна використовувати в навчальному процесі під час розробки навчальних курсів з теорії та історії культури, світового хореографічного мистецтва, а також у практичній діяльності балетмейстерів; у процесі підготовки навчальних посібників і методичних розробок для студентів ВНЗ культури та мистецтв. У дисертації визначено теоретичні основи для подальших досліджень хореографічних версій «Весни священної» в галузі мистецтвознавства та культурології.

Апробація результатів дисертації відбувалася на: всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій» (м. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 2009); всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2008, 2009); конференції молодих науковців «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2010, 2011, 2012); всеукраїнській науково-практичній конференції «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (м. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і

мистецтва, 2010); II всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення (м. Луганськ, Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2011); міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2011); II всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, 2011); III всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України» (м. Херсон, Херсонський державний університет, 2011); всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах» (м. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 2014).

Основні положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедр хореографії Інституту мистецтв Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв та сучасної хореографії Харківської державної академії культури.

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження викладено у 18 наукових публікаціях, серед них: 4 статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 – у науковому фаховому виданні зарубіжної країни, 1 – в іншому виданні, 12 – тези доповідей у збірниках матеріалів зарубіжних, міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях

Структура дисертації зумовлена специфікою об'єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел – 284 позицій, зокрема 30 – іноземними мовами (на 27 сторінках). Загальний обсяг дисертації – 203 сторінок. Обсяг основного тексту дисертації – 8, 5 авторських аркушів

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Культурологічний вимір хореографічних інтерпретацій «Весни священної»

На сучасному етапі проблема розуміння, інтерпретації художніх явищ інших культур ускладнює сприйняття сенсу первісного задуму твору. Культурологічне знання вирішує це питання розширенням методологічних підстав для дослідження хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна священна» й уможливорює їх аналіз з точки зору детермінації культурою за умови дотримання принципу єдності пояснення і розуміння, де розуміння як результат пізнання та база відносин людини до результатів культурної творчості передує поясненню та спрямовує його, а пояснення коригує процеси розуміння.

Відповідно, вирішення поставлених нами завдань і аналіз відомих хореографічних варіантів балету «Весна священна» неможливі без уточнення основних змістових понять наукового апарату дослідження: «розуміння», «герменевтика», «інтерпретація», «художня інтерпретація», «хореографічна інтерпретація». Отже, звернемося до виявлення загальної сутності означених термінів, що дозволить вибудувати логіку дослідження за принципом від загального до конкретного і розглянути хореографічні версії «Весни священної» в культурологічному аспекті.

Розуміння у філософії – це універсальна операція мислення, оцінка об'єкта (тексту, поведінки тощо) на основі певного зразка, стандарту, норми, принципу [211]. Воно передбачає засвоєння нового змісту і долучення до системи усталених ідей і уявлень, завжди й одночасно є основою, й результатом пізнання. З одного боку, розуміння – це здатність проникнути в сенс явища (у цьому разі – художнього твору), засвоїти й усвідомити його, а з іншого – збагнути духовний світ іншої людини (автора) та співпереживати

його почуттям і думкам. Тобто зрозуміти – означає засвоїти сенс і пережити той духовний стан, що випробував художник у процесі творчого акту.

Фрідріх Шлейермахер як автор ідеї герменевтичного кола вважав розуміння складовою процесу пізнання, яке реалізується в розумовій діяльності та її продуктах. У процесі перекладу Платона на німецьку мову він зіткнувся з необхідністю точно розуміти та передавати зміст оригіналу. Тому розробив «правила розуміння» письмових документів, що не специфіковані в залежності від типу тексту. Мова, за Ф. Шлейермахером, розглядається як творчий акт митця, а його висловлювання набуває художню форму та стає художнім твором, тобто єдиним цілим організмом. Зрозуміти твір – значить зрозуміти потаємний авторський задум [229, с. 202].

При розумінні твору частина розуміється через ціле, а ціле через частину. При послідовному переході від першої частини до другої, від другої до третьої і т. д. розуміння цілого змінюється. Остаточне розуміння тексту конструюється в процесі читання його окремих частин. У свою чергу, нове розуміння цілого впливає на розуміння вже прочитаного та сприяє переосмисленню попереднього матеріалу. Цю ситуацію філософ називав уявним колом, маючи на увазі діалектику розуміння цілого через послідовне прочитання окремого. Зрозуміти окрему думку і весь твір загалом можна, виходячи з усієї сукупності життєвих відносин автора тексту: «Багатство мови й історія часу автора надані як ціле. Грунтуючись на ньому, твір автора має розумітися як окреме... Всяке повноцінне знання знаходиться в цьому уявному колі так, що кожне особливе може бути зрозуміле з загального, частиною якого воно є, й навпаки. Кожне знання є науковим, якщо воно отримано в такий спосіб» [229, с. 145].

Ф. Шлейермахер використовував термін «активне розуміння», в якому зробив акцент на осмисленні мовної форми в конкретному соціально-історичному контексті, тобто, на розумінні її новизни. Активне розуміння передбачає реконструкцію того, що сприймається, і є найважливішим моментом розуміння. У порівнянні з активним, пасивне розуміння (в

традиційній герменевтиці) – це відрив від практики мовного спілкування, від реальної сфери соціальних відносин і взаємодій.

Філософ розрізняв об'єктивну та суб'єктивну сторони розуміння. Кожна з них передбачає історичне і дивінаторне (пророче) тлумачення. Тобто існують чотири способи тлумачення твору, які утворюють нерозривну єдність і перебувають у постійній взаємодії: об'єктивно історичний, об'єктивно дивінаторний, суб'єктивно історичний і суб'єктивно дивінаторний. «Мистецтво тлумачення може розвивати свої правила тільки з позитивної формули, яка є історична і дивінаторна, об'єктивна та суб'єктивна реконструкція даної мови. Об'єктивне розуміння має своїм предметом мову як факт мови. Підхід до дослідження цієї сторони твору здійснюється через знання мови. Успіх супроводжує того, хто вивчив мову так, як говорили автор і його сучасники» [229, с. 203].

Об'єктивно історичне й об'єктивно дивінаторне розуміння становлять в сукупності граматичну інтерпретацію, суб'єктивно історичне і суб'єктивно дивінаторне – так звану психологічну (за Ф. Шлейермахером). Суб'єктивна сторона розуміння спрямована на дослідження автору тексту, його мислення, внутрішнє і зовнішнє життя.

Ф. Шлейермахер висунув принцип «кращого розуміння» тексту та його автора, ніж сам автор розумів себе і своє власне творіння. В цьому принципі В. Дільтей, Фр. Бласс, Г.-Г. Гадамер та ін. вбачали раціональне зерно та інтерпретували його наступним чином: людина, яка живе в певному суспільстві, багато чого в своїй діяльності сприймає та виконує несвідомо. Тому дослідник зобов'язаний скрупульозно вивчити, в тому числі, й те, що для автора тексту було несвідомим.

Відштовхуючись від положення про універсальність феномену розуміння в культурному житті людини, Ф. Шлейермахер бачив призначення герменевтики в розумінні чужої індивідуальності та її втілення в тексті. Для подолання проблеми неадекватного пізнання мови і духовного життя автора,

на думку філософа, герменевтика є мистецтвом, при якому граматична і психологічна інтерпретація тексту збігаються з оригіналом.

Ф. Шлегель трактував розуміння як реконструювання мислення іншого аж до найдрібніших відтінків своєрідності його цілого. На його думку, будь-який твір, будь-який дух є зрозумілим, якщо можуть бути реконструйовані його розвиток і його структура [227].

Вільгельм Дільтей, який заклав основу для розвитку методології гуманітарного пізнання, трактував розуміння, по-перше, як «процес розпізнавання внутрішнього по знаках, які даються нам почуттями ззовні» [67, с. 235], по-друге, як репродукцію, відтворення відбитих у творах культури «життєвиявлень» (об'єктивації життя) і, по-третє, як метод «вживання» дослідника в світ іншої людини, твору або цілої історичної епохи. Акт розуміння – це інтуїтивне схоплення («у всякому розумінні є щось ірраціональне») [67, с. 235].

Стосовно культури минулого розуміння виступає як метод інтерпретації, який В. Дільтей назвав герменевтикою – тлумаченням окремих явищ, як моментів цілісного душевно-духовного життя, що реконструюється. «Митецьке розуміння життєвих проявів, які тривало фіксуються, ми називаємо екзегезою або інтерпретацією» [67, с. 242]. Він бачив специфіку всіх методологічних прийомів у науках про дух у переважному використанні інтерпретаційних методів дослідження: «Розуміння і тлумачення, – стверджував В. Дільтей, – це метод, який використовується науками про дух. Всі функції об'єднуються в розумінні. Розуміння і тлумачення містять у собі всі істини наук про дух» [67, с. 141].

Тобто, проблемою теорії пізнання є аналіз розуміння, «в природі якого закладена «можливість загальнозначущої інтерпретації» [67, с. 252]. Герменевтика «повинна теоретично обґрунтовувати загальність інтерпретації», що захистить історичне пізнання «перед обличчям постійних набігів романтичного свавілля та скептичної суб'єктивності» [67, с. 254].

Вихідним положенням В. Дільтея було наступне: природу ми пояснюємо, а духовне життя розуміємо. Тому він розширив сферу застосування герменевтичних прийомів: вся культурна дійсність може бути уподібненою тексту і може бути витлумаченою. Вивчати реальність варто починати не з самої реальності, а з того, як ця реальність представлена у свідомості, в які духовні форми ця реальність втілилася.

Вищою умовою можливості розуміння текстів для Дільтея є гомогенна (однорідна) структура «суспільно-історичного світу». Той, хто розуміє – така ж частина духовно-історичної дійсності, як і те, що розуміється: «Тільки те, що створено духом, дух в змозі зрозуміти» [67, с. 254]. Філософ запровадив категорію «об'єктивного духу». Використовуючи сучасну мову, можна сказати, що саме на цю сферу культурної об'єктивації і направлена переважна увага дільтеєвської «психології, що розуміє». Процес розуміння об'єктивації припускає вторинне конструювання того духовного світу, в якому жив автор.

Вища форма розуміння реалізується у відносинах творець – творіння. Саме в цих відносинах проявляється переживання, надраціональний взаємозв'язок життя. «У великих творах духовне звільняється від зв'язку зі своїм творцем – поетом, художником, письменником, тому саме тут ми здатні досягти сфери, де кінчається омана» [67, с. 255]. Розуміння передбачає не тільки співпереживання (суб'єктивне), а й об'єктивну реконструкцію того культурно-історичного світу, в якому виник певний текст.

Вільгельм Дільтей виділив наступні моменти процесу розуміння:

а) його предметом є «завжди одиничне» (твір, особистість, деяка подія життя) у своїй єдності загальнолюдського та індивідуального;

б) інтерес до окремого є далеким від інтересів і прагматики, тому його розуміння є самоцінним;

в) розуміння окремого об'єднує в собі два принципи: зовнішній і внутрішній принципи індивідуалізації [67, с. 260].

Вища форма розуміння здійснює себе в процедурі «перенесення-себе-на-місце-іншого», в якій відбувається повторне переживання. Саме тут життєва єдність є активною, вона «творить»: «Цільність душі стає дієвою в розумінні... є повторним переживанням... це творчість, що здійснюється по ходу розвитку подій» [67, с. 260]. Тобто, у своєму активному творчому характері розуміння відкриває перед людиною широке царство можливостей, які не існують в детермінації його реального життя. Ця думка В. Дільтея є надзвичайно важливою для нашого дослідження.

Мартін Хайдеггер у роботі «Буття і час» розглядав розуміння як спосіб буття («людське буття є з самого початку буттям, що розуміє»). Саме завдяки цій обставині людина має змогу схоплювати світ на допредикативному рівні. Тлумачення, як вважав філософ, спочатку закладено в людському розумінні буття. Тому називав його «герменевтикою фактичності». З цього випливають два принципові наслідки: онтологічний характер герменевтичного кола та основоположне значення феномену історичності. «Історичність, – писав М. Хайдеггер, – має на увазі буттєвий пристрій “події” присутності як такого, на основі якого вперше можливо щось подібне “світової історії”» [216, с. 20]. Людина не «виводиться» з минулого. Вона може відкрити традицію, зберігати її і слідувати їй. Вона входить в «запитування» та стає буттєвим способом історіографічного дослідження.

Тобто, М. Хайдеггер пропонує мислити історію не як довершене минуле, а як незавершений рух, в якому перебуває людина. У розумінні розгортається ставлення до історично визначеного світу як простору можливостей. Воно завжди пов'язане з культурними умовами. Вихід за межі власної ситуації, її «трансцендування» робить можливим розуміння іншої історико-культурної ситуації. У процесі встановлення відношення з нею знаходиться власне розуміння – саморозуміння.

В культурно-історичній традиції Г.-Г. Гадамер виділив три основні способи ставлення людини до світу: «естетичне», «історичне» і «мовне» (ім

відповідають три основні розділи роботи) [45]. У першому філософ зазначає: «Мистецтво колишніх часів доходить до нас через фільтр сучасності, живої традиції, що зберігає і перетворює» [45, с. 323]. Традиція, за Гадамером, «не просто збереження, а передача, перекладення. Вона припускає, що ніщо не залишається незмінним, законсервованим, а панує прагнення зрозуміти і висловити старе по-новому» [45, с. 318]. Тексти минулого слід розглядати не тільки з історичної позиції, як продукт певних соціально-культурних обставин, але й зрозуміти, як унікальне породження індивідуальності.

Тобто, для розуміння недостатньо переміщення інтерпретатора в «горизонт» автора, необхідно «переплавлення» їх горизонтів. Це можливо, на думку Г.-Г. Гадамера, тільки завдяки мові як особливій реальності. В ній здійснюється розуміння людиною світу, її саморозуміння і взаєморозуміння між людьми.

Філософ розмірковував про діалогічну структуру розуміння, що передбачає питально-відповідну форму: зрозуміти текст – означає зрозуміти питання, яке текстом ставиться, а не нав'язувати йому іншого сенсу. Як і М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер трактує розуміння в онтологічному аспекті – як спосіб існування для людини, яка пізнає, діє та оцінює, тобто творить світ культури. В свою чергу, розуміння є основою ставлення людини до створених нею же культурних текстів [45]. Розуміння це – подія і момент події традиції одночасно, так як у «діалозі», яким є традиція, нікому не дано сказати останнє слово. «Завдання в тому, щоб дати буття тому, що маємо. Але... не тільки повторити те, що вже відомо. Не в формі повторного переживання, а через саму зустріч з тим, що було» [45, с. 319].

Таким чином, будь-який акт інтерпретації твору визначається попередньою традицією і сам, у свою чергу, утворює ланку в нескінченному ланцюзі традиції. Таке тлумачення – діалог інтерпретатора з текстами минулих епох і положення про історично-дієву свідомість Г.-Г. Гадамера – є найпродуктивнішими для художньої практики. Досвід мистецтва, яке філософ розглядав з точки зору автономного джерела «досвіду істини»,

свідчить про гадамерівське «відтворення» заново, особливо в аспекті інтертекстуальності в культурі постмодернізму, коли акцент зміщується з «репродуктивної» сторони тлумачення на його «продуктивний» аспект.

У Поля Рікера теорія операцій розуміння в їх співвідношенні з інтерпретацією текстів визначена як герменевтика: «Під послідовністю я маю на увазі наступне: якщо тлумаченням називати сукупність прийомів, застосовуваних безпосередньо до певних текстів, то герменевтика буде дисципліною другого порядку, яка застосовується до загальних правил тлумачення» [183]. Тобто, з точки зору філософа, термін «герменевтика» означає послідовне здійснення інтерпретації.

М. М. Бахтін вважав розуміння важливою частиною загального діалогу культур. Він висунув ідею про приховані смислові явища та цінності, які існують у культурному контексті епохи і не актуалізуються протягом історичного життя цієї культури. Дослідник обґрунтував пізнавальне значення категорії позаперебування («вненаходимости») розуміючого, який задає важливі для нього питання «чужій» культурі». На думку М. М. Бахтіна, в галузі культури позаперебування – наймогутніший важіль розуміння, який забезпечує не тільки зустріч двох культур, але й їх розвиток і взаємозбагачення. Одночасно виникнення процесів розуміння перетворює всю світову культуру у відкриту цілісність для кожної людини.

М. М. Бахтін поділив процес розуміння на чотири акти та підкреслив, що в дійсному конкретному розумінні вони є нерозривними. Це – психофізіологічне сприйняття знаку; його впізнавання; розуміння значення знаку в певному контексті; активне діалогічне розуміння художнього твору, який завжди побудований на діалогічному спілкуванні [14, с. 381].

Ю. М. Лотман, як М. М. Бахтін і В. С. Библер, вважав, що діалог не тільки можливий, а й необхідний. Свідомість без комунікації неможлива [120]. Тому він розвивав цю ідею, але переважно в культурологічно-сеmiotичному ключі. Для діалогу необхідно, щоб одна з культур могла «побудувати» свій внутрішній конструкт чужої культури, з яким вона

безпосередньо спілкується. На думку Ю. М. Лотмана, «байдуже, чи бачить ця культура у «варварі» рятівника або ворога, носія здорових моральних якостей або розбещеного канібала, вона має справу з конструктом, що побудований як її власне перевернуте віддзеркалення» [130, с. 191]. Проте між підходами Лотмана і Бахтіна є різниця: якщо перший акцентував свою увагу на діалогічному обміні текстами, то другий мав на увазі діалог культур взагалі. За Ю. М. Лотманом, справжня сутність тексту може розкритися тільки на межі двох свідомостей, тільки в діалозі автора та читача. В цьому випадку відбувається зустріч двох текстів: готового і того, що створюється [130, с. 191].

Поль Рікер визначив розуміння як мистецтво з'ясування значення знаків, які передаються однією свідомістю і сприймаються іншими через зовнішнє вираження (жести, пози, мову). Тому він пропонує трактувати герменевтику як метод тлумачення і приділяє велику увагу проблемі часу та його ролі в інтерпретації, яка є місцем зчеплення двох часів (минулого і сьогодення). У роботі «Конфлікт інтерпретацій: Нариси про герменевтику» П. Рікер зазначає, що з одного боку, інтерпретація включає в себе традицію: людина інтерпретує не загальною, а робить це для того, щоб прояснити, продовжити і, таким чином, життєво затвердити традицію, до якої людина належить. З іншого боку, інтерпретація сама відбувається у часі, в сьогоденні, відмінному від часу традиції. І той, і інший час належать один одному, вони взаємопов'язані [183]. Щоб зрозуміти цю діалектику часів, необхідно звернутися до третього, глибинного, часу, що забезпечує багатство сенсу і робить можливим взаємне збагачення двох інших часів. Це час самого сенсу, що має відношення до семантичної конструкції символу.

На думку П. Рікера, головним завданням інтерпретації є розкриття смислових структур, якими є символи. Їхньою особливістю є подвійний зміст: семантична структура символу утворена так, що він має сенс за допомогою іншого сенсу. Буквальний сенс в ньому відсилає до алегоричного, екзистенційного, духовного сенсу. Тобто, символ потребує

інтерпретації і говоріння. Між цією здатністю символу і тимчасовим навантаженням наявне сутнісне ставлення, що робить можливою комунікацію [183].

На відміну від структуралізму, який обмежується проблематикою семіології (знаки розглядаються як елементи системи) і не виходить на рівень семантики, герменевтика, на думку П. Рікера, вирішує цю проблему. Як «семантика багатозначних висловів», вона володіє незаперечною перевагою навіть перед аналітичною філософією, яка намагається перебудувати живу мову відповідно до тієї чи іншої ідеальної моделі. Тому вищою метою універсальної герменевтики, по П. Рікеру, є возз'єднання втраченої єдності людської мови шляхом синтезу досягнень різних окремих типів інтерпретації [183].

М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер і П. Рікер, розвиваючи герменевтику, як науку про виявлення та тлумачення сенсу тексту, перетворили її на філософське вчення. Онтологічний сенс розуміння як способу буття людини надав герменевтиці онтологічного сенсу. Вона набула статусу методологічної бази гуманітарного знання й основного способу розуміння культурних текстів. Саме вона вказує шлях, за допомогою якого духовний досвід попередніх поколінь через співбесіду, тлумачення та діалог стають надбанням сучасної людини і суспільства.

Щодо інтерпретації, то вона є основою розуміння будь-яких культурних текстів і фундаментальним методом роботи з ними, як знаковими системами. За висловлюванням Ф. Ніцше, немає фактів, є тільки інтерпретації. Як форма дискурсу і цілісна функціональна структура, текст завжди відкритий для безлічі буквальних, вторинних, прихованих і т. д. смислів, які існують в культурі. За М. Бахтіним, це – первинна даність гуманітарних дисциплін: «Гуманітарна думка народжується як думка про чужі думки, волевиявлення, маніфестації, вирази, знаки, за якими стоять боги (одкровення), що проявляють себе, або люди (закони володарів, заповіді предків, безіменні вислови і загадки тощо)» [13]. На думку М. Бахтіна,

інтерпретація це – «подія життя тексту», його справжня сутність, яка розвивається на межі двох суб'єктів. Це зустріч двох текстів – готового і створюваного реагуючого тексту, отже, зустріч двох суб'єктів, двох авторів [13]. До речі, ще Шлейермахер вважав інтерпретацію діалогом інтерпретатора з автором: автор будує висловлювання, кодує сенс; реципієнт його реконструює та розшифровує [229].

В «Енциклопедії культурології» наводиться декілька визначень інтерпретації і одне з них таке: це – тлумачення текстів, операції, що зчитують зміст і мають конкретний сенс доцільності щодо вивчення в семантиці та епістемології розуміння. Ці операції позначаються двома термінами – розумінням (мистецтво розуміння значення знаків, які передаються однією свідомістю іншій) і інтерпретацією (тлумачення знаків і текстів, зафіксованих у письмовому вигляді).

У філософському контексті не тільки тексти, а й світ відкритий для нескінченних інтерпретацій. Людина конструює дійсність, оцінює, відчуває її та одночасно інтерпретує. Враховуючи, що між світом, який постійно змінюється, стійкими («зрозумілими») схемами та логікою залишається «зазор», – завжди є нові смисли. Отже не тільки тексти, а й сама дійсність відкрита для інтерпретацій.

Концепцію інтерпретації в аксіологічному аспекті розвивав М. Вебер і застосовував її у своїх роботах про культуру [29]. Інтерпретація твору, який має пізнавальну цінність, підвищує інтелектуальний, естетичний і етичний рівні дослідника, має такий самий вплив, як і оригінал. Тому «історія», на думку М. Вебера, постає як «мистецтво». Тлумачення об'єктів культури в процесі використання ціннісного аналізу дозволяє розглядати їх як самі по собі «цінності», незалежно від історичного, каузального значення.

Зразком інтерпретації оригінальних філологічних та філософських текстів Анаксимандра, Декарта, Канта тощо в онтологічному аспекті є творчість М. Хайдеггера, який взяв за основу принцип «розуміти автора краще, ніж він розумів себе сам». З його точки зору, мова не є продуктом

суб'єктивної діяльності свідомості. Вона – «дім буття». Філософ вивів герменевтичну інтерпретацію за межі аналізу текстів у сферу «екзистенціальної предструктури розуміння». Він розрізняв первинне дорефлексивне розуміння, від якого неможливо звільнитися (предрозуміння), і вторинне розуміння, що виникає на рефлексивному рівні (філософська або філологічна інтерпретація). Вторинна інтерпретація присутня у первинному предрозумінні, бо всяке тлумачення, яке сприяє розумінню, вже має розуміння витлумачувати.

Цю думку розвивав Г.-Г. Гадамер. Він стверджував, що «законні забобони», що відображають історичну традицію, формують вихідну спрямованість нашого сприйняття і включають в «звершення традицій». Це є необхідною передумовою для інтерпретації. Зрозуміти чужий досвід можна, лише зіставивши його зі своїм власним, тобто саме в якості іншого досвіду. Інтерпретатор не зможе звільнитися від власної ситуації і перевтілитися в іншу суб'єктивність. Більш коректним описом процедури розуміння має бути «злиття» культурного світу інтерпретатора і тексту. Але Г.-Г. Гадамер підкреслював, що воно ніколи не буває повним. Між ними завжди існує дистанція. Тому герменевтичне зусилля може бути продуктивним тільки в разі застосування змісту тексту до змісту інтелектуального та культурного досвіду того, хто цей текст інтерпретує [46, с. 102].

За Г.-Г. Гадамером, мова є універсальним середовищем, в якому відклалися «схематизми досвіду». Завдяки інтерпретації саме тут здійснюється розуміння. Тимчасова дистанція між текстом та тлумачем розглядається не як перешкода, а як перевага позиції, з якої можна задавати нові смисли авторському тексту.

Таким чином, у процесі свого історичного розвитку інтерпретація зазнала змін. Філософський аспект її розуміння розширив межі інтерпретації. Із методу роботи з текстами вона перетворилася на фундаментальний спосіб людського буття – в – світі.

Проблема множини інтерпретацій, яка, в свою чергу, спричинила проблему істини, цікавила П. Рікера. Гіпотетична множина інтерпретації ставила під сумнів істину як проблему методу. Тому П. Рікер запропонував трактування інтерпретації, яке поєднало істину і метод, реалізувало єдність семантичного, рефлексивного та екзистенціального аспектів інтерпретації. Філософ вважав, що множинність і навіть конфлікт інтерпретацій не є недоліком. Це – перевага розуміння, що виражає суть інтерпретації. Для будь-якої з них розуміння передбачає пояснення тією мірою, в якій пояснення розвиває розуміння [182].

Схожу думку розвивав Ж. Дерріда в статті «Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук» [66], епіграфом до котрої взяв слова М. Монтеня: «Тлумачення тлумачень – справа більш важлива, ніж тлумачення речей». Ж. Дерріда наводить два способи тлумачення. Перший передбачає прагнення розшифрувати «якусь істину або початок, який не підвладний ні грі, ні порядку знаку, коли сама необхідність щось витлумачувати сприймається як симптом вигнання» [66, с. 419]. Другий спосіб ігнорує початок, стверджує гру та намагається встати по той бік людини та гуманізму. Обидва способи тлумачення є одночасними і належать галузі гуманітарних наук.

Ерік Хірш – представник герменевтичної школи критики в США – запропонував теорію обґрунтування інтерпретації і поставив такі питання:

- якщо значення тексту змінюється не тільки для читача, але навіть для самого автора, то чи можна вважати, що «вигнання» авторського значення тексту – нормативний принцип інтерпретації?
- якщо текстуальне значення може змінюватися в будь-якому відношенні, то як відрізнити обґрунтовану, вірну інтерпретацію від помилкової?
- можна вважати, що не має значення сенс, який вкладає автор, а має значення тільки зміст його тексту? [211].

Остання проблема особливо важка для вирішення тому, що сам автор іноді не знає, що він мав на увазі у своєму конкретному тексті. Отож Е. Хірш посилається на відому цитату І. Канта з «Критики чистого розуму»: «Ми іноді розуміємо автора краще, ніж він сам себе, якщо він недостатньо точно визначив поняття». На думку Е. Хірша, розуміння та інтерпретація «культурних сутностей» минулого й сучасного є конструюванням тією чи іншою мірою. Отже, ніколи не може бути повної впевненості в тому, що ці тексти розуміються та інтерпретуються правильно. Вони завжди залишаються відкритими.

За В. П. Візгіним, інтерпретація є наданням чіткого сенсу тексту, що «мовчить» без тлумачення [38, с. 329]. Він виділив три рівні осмислення і три класи інтерпретації тексту, які розрізняються методологічними особливостями: систематичну (розуміння тексту як елемента системи авторських текстів, його єдиної концепції); зовнішню й внутрішню історичну інтерпретацію (що враховує контекст, умови, еволюцію авторських текстів, їх зв'язок з іншими авторськими текстами; схематичну інтерпретацію, яка спирається на «позатекстові реалії», на події практики та значення, пов'язані з культурними інститутами. В. П. Візгін вважав, що синтез трьох рівнів осмислення й класів інтерпретації відображає генезис та історію знання і може бути основою методики та «техніки» інтерпретації, як логічної реконструкції конкретного гуманітарного тексту.

Умберто Еко розумів інтерпретацію в двох аспектах: у вузькому семіотичному сенсі (як процес інтерпретації знаку, в якому немає ні первинної, ні кінцевої інтерпретанти (термін Ч. С. Пірса), й у широкому сенсі (як нескінченно цікавий процес-подія, яка відбувається між «текстом» і його інтерпретатором) [234, с. 12]. У. Еко досліджував семіозис (інтерпретацію), як послідовність інтерпретантів – нових знаків, які виникають у свідомості людини, та їх аналіз, як результат колективної інтерпретації. Тобто, в процесі досвіду спілкування з зовнішнім світом суб'єкт намагається зрозуміти все, що він отримує, та формує ланцюг інтерпретантів. Проте процеси

інтерпретації світу здійснюються постійно й, особливо, в моменти зустрічі з незнайомими та незрозумілими об'єктами. Вони втілюються у форму «прозріння», яка насправді виступає актом інтерпретації й оскаржує культурні системи, що є передвстановленими.

Таким чином, проблема кордонів інтерпретації, що цікавила У. Еко, стосується меж розуміння, які визначені культурою, та її домінуючими текстами. І тут, на його думку, виникає проблема буття, яку У. Еко називає текстуальною проблемою. Це – межа свободи мови. Тому розуміння проблеми буття обумовлене, але й обмежене можливостями мови (опису), а, отже, й інтерпретацій буття, які визначені мовою.

Інтерпретація є багаторівневим процесом: перша інтерпретація (автор, який безпосередньо належить культурі, що досліджується), друга (інтерпретатор, який досліджує оригінальний текст), третя (інша інтерпретація) тощо. Але в цьому випадку викликає сумнів верифікація інтерпретації, яка багато в чому залежить від інтерпретатора, який здатен досліджувати іншу культуру. Саме цей фактор може стати приводом для критичного ставлення до проблеми інтерпретації, як, наприклад, у Сьюзен Сонтаг – відомої епатажної американської письменниці. У своєму есе «Проти інтерпретації» [197] вона негативно висловилася щодо трактувань у мистецтві. На її думку, твір має бути не інтерпретованим, а оригінальним тому, що мистецтво не потребує виправдання інтерпретатора.

У когнітивних науках *інтерпретація* розуміється як процес, результат і установка в їх єдності й одночасності. Процедура інтерпретації включає висування та верифікацію гіпотез про сенси висловлювання або тексту загалом, що припускає так звані «об'єкти очікування»: текст інтерпретації, внутрішній світ автора (за оцінкою інтерпретатора), подання інтерпретатора про свій внутрішній світ і про уявлення автора про внутрішній світ інтерпретатора. Для інтерпретації важливими є особистісні та міжособистісні аспекти: взаємодія між автором та інтерпретатором, різними інтерпретаторами одного тексту, а також між намірами та гіпотезами про

наміри автора й інтерпретатора. Наміри інтерпретатора регулюють хід інтерпретації і позначаються на її глибині і завершеності.

Таким чином, інтерпретація народжується не на основі сприйняття, а із культурного досвіду інтерпретатора та згодом відіграє свою роль у сприйнятті інших об'єктів. Тобто, культура задає способи сприйняття світу, яким передує робота когнітивного і лінгвістичного апарату.

У наукових закордонних працях кін. ХХ – поч. ХХІ ст. інтерпретація широко досліджується в різних областях наукового знання: теорії інтерпретації (Б. В. Григор'єв), семіотиці (Н. Брайсен, М. Холлі), текстології (В. Наер), сучасному перекладознавстві (Д. Псурцев, К. Богатирьова, Н. Воронова), лінгвокультурологічному аналізі (А. Лебедев), оформленні просторового середовища (Т. Кашкабаш) і архітектурі (О. Масловская), археології (С. Іванова), історіографії (І. Шмідт), історичних реконструкціях (М. Гузикова) тощо.

У вітчизняній науці найбільша кількість досліджень інтерпретації здійснюється в українській філології (Н. Зайдлер, Н. Кузнецова, В. Рибалкін, Н. Васильєва, А. Терехова, В. Сулима, О. Таран, К. Богатирьова), у сфері точних наук (В. Петрухін, О. Петровський, Т. Малютіна тощо). Окремі науковці розробляють теорію інтерпретації (Т. О. Берестецька), використовують інтерпретаційний підхід у філософії (Ю. О. Лобода), соціології (А. Білоусова), психології (В. Медінцев), педагогіці (В. Ногаєва, В. Крицькій, О. Ляшенко) тощо.

Художня інтерпретація, як складова творчої природи художньої культури, дозволяє актуалізувати твори мистецької спадщини. Якщо вони не залучені в систему використання їх людиною, то твори існують, але не живуть (М. С. Гумільов). Цю саму думку висловив Г.-Г. Гадамер: «Мистецтво колишніх часів доходить до нас через фільтр сучасності, живої традиції, що зберігає та перетворює її» [45, с. 322]. У своїй основній праці «Істина і метод» [47] і збірці статей «Актуальність прекрасного» [45] він продемонстрував прикладний характер герменевтики «як практики

інтерпретації». На думку Г.-Г. Гадамера, складно зрозуміти об'єкт або текст (у широкому значенні) без попереднього розуміння того, що є традиційним у рамках сучасної для автора культури. Духовний світ художника глибше та ширше його окремого тексту, що розуміється реципієнтом у відповідності до його ерудицією й уявленнями про світ. Адекватно збагнути авторський задум майже неможливо: те, що розуміється, інтерпретується в процесі розуміння. Саме інтерпретатор переусвідомлює та переживає оригінальний текст у залежності від власної ерудиції і знання культурного досвіду. Якщо художні твори не залучені в систему використання їх людиною, то вони існують, але не живуть (М. С. Гумільов).

Розуміння первісного тексту припускає інваріантну програму сенсоутворення, яка закладена у художньому творі: «Мистецтво нашого часу ставить нас перед завданням гармонійного об'єднання двох суперечливих, розбіжних тенденцій: ілюзії історичності й ілюзії прогресивності. Перша – це «осліплення культурною традицією, відповідно до якої тільки освячене нею є дійсно значимим» [45, с. 315]. Друга – «ілюзія сучасності живиться культурно-критичним «осліпленням» людей, які переконані, що кожен день починається нова епоха, і претендують на повне засвоєння традиції. Проте істинним рішенням цієї проблеми, що задана мистецтвом, полягає саме в одночасності минулого та сучасного [45, с. 315].

Серед досліджень художньої інтерпретації кінця ХХ – початку ХХІ ст. відзначимо монографію Є. Гуренко «Проблеми художньої інтерпретації» [62], в якій проаналізовано співвідношення художньої інтерпретації, виконання і продукту виконавської діяльності, обґрунтована її художньо-інтерпретаційна природа, виявлені соціальні функції і форми, механізм художньої інтерпретації, визначені поняття «твір виконавського мистецтва», «виконавський ідеал», «художньо-виконавський метод».

Окремі дослідники пропонують свої визначення художньої інтерпретації. О. С. Колесник, наприклад, розглядає її як процес і результат створення версії оригіналу або власного художнього твору на основі

творчого переосмислення нехудожніх явищ чи «первинного» твору мистецтва й витворення нового художнього артефакту [102]. Таке формулювання є досить коректним. Проте, на наш погляд, тут не вистачає актуалізації оригіналу в інших культурних умовах і специфіки кінцевого продукту трактування, який завжди обумовлений соціокультурними змінами.

О. Д. Ляшенко уточнює сферу визначення художньої інтерпретації – музика, література та живопис. На її думку, це – художньо-творча діяльність, що включає сприймання твору (початкове ознайомлення) – осмислення (створення одного з варіантів продукту первинної творчої діяльності митця) та відтворення його під час вербального або (й) виконавського спілкування з аудиторією [133]. Однак, це більше нагадує основні етапи процедури інтерпретації, ніж її визначення. Відсутність ідеї діалогічності, взаємозв'язків між інтерпретатором, автором оригіналу, первісним твором і культурним досвідом того, хто трактує цей текст, значною мірою збіднює зміст мистецької інтерпретації і її кінцевого продукту.

На наш погляд, *художня інтерпретація* це – трактування твору первинної мистецької діяльності в творчому процесі виконавства або його переусвідомлення в умовах нової культурної ситуації і створення нового продукту. Метою інтерпретації є розуміння задуму художника, який належить до свого культурного часу, осягнення змісту первісного твору та його актуалізація в мінливих культурних умовах. Тобто, в основі принципу спілкування інтерпретатора з оригінальним текстом, який передбачає дослідження світу таким, яким його сприймав художник, є діалог культур.

У музикознавстві науковий пошук інтерпретаційних можливостей охоплює музичну методологію (В. Москаленко), вивчення механізму трактування музичного твору та структури процесу виконавської діяльності (А. Кудряшов), зміст музичного процесу (Б. Асаф'єв, Є. Гуренко, Л. Касьяненко, Н. Ломоносов), специфічні художні (Ф. Бузоні, Г. Коган, Г. Нейгауз) і технологічні (Л. Рабінович, О. Сидорова, Н. Лупак, І. Малишев) процеси, в межах яких виконавець репродукує задум композитора.

Дослідження проблем інтерпретації в образотворчому мистецтві здійснюється в області типології та специфіки трактувань творів живопису і вербальних текстів (К. П'ятковська, Пін Пінфань, П. Невська, Т. Хорошавіна, Ю. Синицина, Є. Кондратьєва), у тому числі українських художників за формальними (колір, колорит, форма, техніка, композиція та ін.) і змістовними (жанр, сюжет) критеріями (К. Ляшев). У сфері хорознавства вивчався аспект театралізації хорових творів, як метод художньої інтерпретації (Ю. Мостова).

Серед небагатьох досліджень хореографічних інтерпретацій відзначимо дисертацію О. Гризунової [63], що захищена у 2017 р., і присвячена трактуванням балетних партитур І. Стравінського «радянського періоду» – «Жар-птиці», «Петрушки» і «Весни священної». Об'єкт нашого дослідження проаналізований з позицій експресіоністського трактування язичницького жертвопринесення та трансформації програмної основи «Весни священної» у двох окремих підрозділах, але виключно у мистецтвознавчому аспекті.

В інших дослідженнях вивчалися питання інтерпретації взаємовідношень музики та хореографії у рамках балетного спектаклю (С. Наборщікова [152], Л. Комарова [103]), лексичної природи музично-хореографічного синтезу (Ю. Абдоков [1]), впливу «Весни» на розвиток хореографічної лексики танцю модерн і трактування фольклорного матеріалу (фолк-модерн) у контексті масової культури ХХ – поч. ХХІ ст. (Л. Жуйкова, М. Привалова [80]). Відзначимо, що витoki цієї тенденції закладено саме у балет І. Стравінського (див. 2.2. даної дисертації).

Отже, огляд літератури за темою дисертації уможлиблює висновок про відсутність визначення поняття «хореографічна інтерпретація», її зміст, логіку та процедуру. Донині «Весна священна» та її окремі трактування аналізувалися у мистецтвознавчому аспекті. Проте культурологічний підхід дозволяє зрозуміти причини революційної специфіки твору І. Стравінського та його впливу на розвиток сучасного балетного театру, виявити потужній

потенціал «Весни» для її численних хореографічних інтерпретацій і дослідити культурну детермінацію змін оригінальних смислів балету в його нових варіантах.

Щодо змісту поняття «хореографічна інтерпретація», то розуміння танцювальних творів минулих років, як і інших художніх текстів, що «відчужені від свого первинного сенсу», завжди вбудовано в певну культурну традицію. Їх переосмислення обумовлене культурною детермінацією, яка вимагає нового прочитання та засвоєння балетмейстерської спадщини. Про це писав Б. Пастернак, який наводив приклад з творами В. Шекспіра, що «рясніють зверненнями до історії, паралелями із стародавніх літератур і міфологічними іменами і назвами. Для того, щоб їх зрозуміти тепер з довідником в руках, потрібно класичну освіту. А нам кажуть, що середній лондонський глядач того часу, дивлячись «Гамлета» або «Ліра», ковтав на льоту ці класицизми, які миготіли щохвилини, та успішно їх сприймав» [160, с. 185].

За висловлюванням А. Франса, розуміти твір мистецтва – значить, заново створювати його у своєму внутрішньому світі. Це – вторинний творчий процес. Але, якщо один і той же твір інтерпретують декілька балетмейстерів (як у нашому випадку), народжуються різні варіанти оригіналу. В цьому контексті хореографічну інтерпретацію можна розглядати як культурний акт, у процесі якого освоюється культурна спадщина, створюються нові художні форми або нові твори в результаті переосмислення первісного змісту оригіналу.

Тобто, хореографічна інтерпретація це – со-творчість інтерпретатора і автора першотвору, кінцевий результат якої визначається майстерністю та загальною культурою балетмейстера, що сприймає, розуміє та переусвідомлює оригінал з урахуванням особливостей часу його народження. В творчому процесі трактування оригінальний текст аналізується і як мовне явище, і як продукт конкретної культури.

З цього приводу писав М. М. Бахтін: «Якщо розуміти текст широко – як всякий зв'язний знаковий комплекс, то мистецтвознавство... має справу з текстами (творами мистецтва). Думки про думках, переживання переживань, слова про словах, тексти про текстах» [13].

Отже, *хореографічна інтерпретація* – це творче переосмислення балетмейстером первісного твору, перетворення його тематично-образного ряду в процесі виконавства або переусвідомлення та створення нового авторського варіанту, що збагачується новими смислами в умовах іншої культурної ситуації.

Логіка процесу хореографічної інтерпретації є такою: аналіз історико-культурної ситуації часу створення оригіналу – вивчення обставин життя і творчості першого автору – дослідження особливостей його світогляду та духовного світу – уявлення про коло художніх образів, засобів художньої виразності та ін. – актуалізація твору, що інтерпретується.

Таким чином, культурологічний аналіз балету І. Стравінського уможливорює освоєння його змісту, що обумовлений історико-культурними умовами народження, виявлення культуротворчого потенціалу «Весни» для її хореографічних інтерпретацій і дослідження особливостей трактовок тематично-образного кола балетмейстерами різних регіонів світу. Такий підхід дозволить розробити типологію хореографічних інтерпретацій балету.

1.2. Методологія дослідження

Результатом активної взаємодії людини та культури в світі, що змінюється, є нові актуальні тексти, закріплені в художніх практиках. Критичне сприйняття й осмислення образів минулого, як сукупності культурних текстів, має практичну значимість: через те, що є конкретно явленим, особистість входить у великий «смысловий» світ культури, розуміє й освоює механізми взаємодії різних систем і кодів культури.

У процесі дослідження хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна священна» ми відштовхувалися від загальної сутності, яка виділена та зафіксована у формах мислення, і використовували ідеї і методи філософії як методологічну основу культурології.

Діалектика як метод пізнання світу є фундаментальним науковим принципом дослідження дійсності в усіх її проявах. Саме діалектичний підхід дозволив обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки між культурною динамікою ХХ – ХХІ ст., оригіналом балету та його численними інтерпретаціями. Це дозволило в цілісності вивчати соціокультурні маніфестації авторської художньої творчості. Завдяки діалектичному підходу виявлено головне протиріччя в сучасній художній практиці між змістом (культурно значимої інформації, що містить мистецький твір) і формою втілення (неоднозначністю способів і засобів художньої виразності). Для вирішення цього протиріччя необхідно було дослідити культурний зміст первісного балету та його художній потенціал для створення нових варіантів «Весни священної».

Проблеми розуміння та інтерпретації культурних текстів – фундаментальних концептів пізнавального акту – є центральною проблемою методології гуманітарних наук. Тому залучення герменевтики як методології, теорії і мистецтва розуміння сенсу первісного балету «Весна священна» та її хореографічних інтерпретацій дозволило вивчати онтологічні структури людського існування, базисні моменти комунікації з іншими культурами, людьми та їх ставлення до дійсності; будь-які знаково-символічні системи, створені балетмейстерами протягом ХХ – поч. ХХІ ст.; розглядати ставлення інтерпретаторів до традиції (за Г.-Г. Гадамером) як творчий діалог.

У процесі герменевтичного аналізу дотримувалися наступні методологічні вимоги.

1. Діалогічність. Враховуючи, що герменевтика використовує основоположну метафору культури як «живого організму», ставитися до неї необхідно, як до суб'єкту, і пізнавати тільки діалогічно (М. М. Бахтін).

2. Установка на інтерпретацію як основний спосіб наділення сенсом текстів культури. Герменевтична інтерпретація – це завжди «конструкція», в якій вивчення контексту виникнення та існування досліджуваного тексту неможливо відокремити від індивідуального погляду інтерпретатора. В результаті відкриваються нові значення тексту, а його сенс «осучаснюється». Отже, інтерпретацій тексту може бути декілька.

3. Контекстуальність. На зміст тексту впливають культурна середа, пріоритет художнього мислення, спосіб життя автора, його суб'єктивні установки і культурні стереотипи. Тому вивчення контексту є важливою складовою герменевтичного аналізу, підсумком якого є концепція сенсу культурного тексту, яку формулює дослідник.

4. Необхідність динамічної складової в герменевтичних практиках передбачає, що живий організм культури вивчається й описується з урахуванням його становлення, розвитку та руху. Сенс культурного тексту також не є константою, він має динамічний характер з точки зору історичної мінливості та множинності його інтерпретацій.

З різновидів герменевтики застосовано: переклад (англ. – Interpreter), реконструкцію (як культурно-історичне відтворення сенсу першоджерела і подальших постановок балету) та діалог у рамках концепції діалогу культур (архаїчної – модернової – постмодернової). Зміст всіх хореографічних постановок «Весни священної» аналізувався з урахуванням культурної динаміки. Відзначимо, що діалог культур, як породження нових смислів, переважав у філософії ХХ ст. (Х.- Г. Гадамер, Ю. Хабермас, П. Рікер тощо). Тому він є необхідним для аналізу хореографічних інтерпретацій балету протягом ХХ – поч. ХХІ ст.

У процесі вирішення проблеми використовувалися основні принципи і методи герменевтичного аналізу: діалогічності гуманітарного мислення;

діалектичної взаємодії частини і цілого при розумінні художніх інтерпретацій текстів; залежності розуміння від знання особливостей культурних умов, в яких жив і творив автор твору, його внутрішнього і зовнішнього життя; принцип співтворчості (конгеніальності) автора та інтерпретатора; метод перекладу інтерпретатором несвідомого шару з життя автора в план знання; метод побудови інтерпретуючих гіпотез, що ґрунтуються на попередньому розумінні.

Зважаючи на інтегративну сферу культурологічного знання, яка акумулює методи теоретичних і емпіричних досліджень різних наукових напрямів, використовуємо культурологічний метод, який уможлиблює аналіз балету І. Стравінського «Весна священна» та його хореографічних версій з точки зору детермінації культурою. На думку К. В. Кислюка, цей метод має постати як метод соціокультурної детермінації, визначення відповідних особливостей як провідних у поясненні будь-яких досліджуваних явищ, у тому числі й мистецтвознавчих [100, с. 135]. Таким чином, культурологічний метод дозволяє виявити культурну інформацію, яку містить оригінальна «Весна» та її варіанти. На цієї основі з'ясувати процеси оновлення балету І. Стравінського і вивчити особливості його актуалізації, як складової креативного простору культури ХХ – поч. ХХІ ст.

У культурологічних дослідженнях проблема інтерпретації розглядається з різних підходів – феноменологічного, гносеологічного, аксіологічного, онтологічного, культурно-історичного, соціологічного тощо. Тобто, методологічною основою дисертації є синтез філософського, культурологічного, соціологічного, когнітивного, психологічного та художнього аспектів різних хореографічних інтерпретацій балету. Такий шлях дає можливість осмислити всі варіанти балету, що існують у динаміці культурних змін ХХ – поч. ХХІ ст. не в межах вузько дисциплінарного підходу – сучасної хореографічної культури, а шляхом звернення до інтегральних функцій наукового дискурсу. Таким чином, культурологічний

підхід передбачає комплекс системоутворюючих принципів, які дозволяють проаналізувати існуючі хореографічні інтерпретації «Весни священної».

Принцип історизму є методологічною базою для діалогу культур як міжкультурного взаєморозуміння. Об'єднуючим початком для всіх культур є «людське (гуманістичне) і людяне (моральне)». За М. М. Бахтіним, взаєморозуміння народів, націй і культур забезпечує складну єдність всіх людських культур. Але, разом з тим, передбачає наявність особливого для кожної культури [13]. Якщо балет І. Стравінського був створений у добу модерну (1912-1913 рр.), то за 100 років від прем'єри «Весни священної» відбулося близько 200 хореографічних інтерпретацій твору, в яких творчо втілювалися основні ідеї модерністського і постмодерністського мистецтва.

Тому малося на увазі, що будь-який культурний текст знаходиться в діалогічних відносинах з іншими текстами і припускає відповідь, яка може з'явитися через значний історичний відрізок часу як активне розуміння, та збагатити цей текст новими відтінками значення. Обидва (або більше) таких текстів, які віддалені один від одного в часі та просторі, виявляють діалогічні відносини при їх смисловому зіставленні.

Антропоцентричний принцип передбачає безперервний зв'язок культурних явищ з людиною, її світорозумінням, діяльністю, творчістю і рефлексією. Культура персоніфікується в конкретній людині, що створює предметний світ культури, та є реальним носієм культурно-історичного процесу (М. М. Бахтін).

Аксіологічний принцип спирається на уявлення про культуру як систему цінностей, які детермінують ставлення людини до світу та між людьми. Специфіка цінностей як компонентів культури полягає в тому, що вони виражають людський вимір культури, втілюють у собі ставлення до форм людського буття. Тобто культура є особливим оформленням природи і самої людини, що має ціннісний сенс.

Інформаційний принцип має генетичну складову культури, в якій вона фіксується, зберігається, існує й передається в різних формах, у тому числі в

культурних текстах. У них фіксуються загальні, специфічні та особистісні особливості конкретного історико-культурного соціуму і культури загалом. Культура існує і розвивається завдяки інформації, яка забезпечує збір, зберігання, переробку та поширення відомостей про культурні явища.

Когнітивний принцип є методологічною базою для наук, які вивчають динаміку співвідношення з суспільством. У нашому випадку це – хореографічні інтерпретації балету І. Стравінського, в яких у нових культурних умовах творчо втілюються головні теми твору. Проте постановки балетмейстерів містять їх творчий досвід, хореографічні, сценографічні та технологічні досягнення часу в різних суспільних середовищах.

Вивчення когнітивного процесу розпізнавання образів (знаків), які характеризують змістову складову або емоцію, є необхідним для художньої комунікації. З одного боку, інтерпретатор є представником конкретного соціуму, етносу, мовною особою, комунікантом в історичному та сучасному аспектах. З іншого боку, в центрі балету знаходиться людина з її вчинками, ставленням до інших персонажів, думками, почуттями та особливостями пластичних інтонацій. Тобто художній текст самого балету «Весна священна» осмислюється як складний знаковий комплекс, який виражає знання автора про дійсність, що втілені в його творі у вигляді індивідуальної картини світу.

У межах культурологічного підходу саме первинний балет розглядається як артефакт культури, в якому відображено особливості культурного простору епохи, світогляд авторів, стильова специфіка твору, своєрідність художніх образів, засобів художньої виразності тощо.

Для кожної культури характерна своя модель взаємовідносин зі світом. Оскільки художні знання є приналежністю людської особистості, вони мають певний історичний, культурний, в тому числі соціальний, просторово-часовий контекст. Тому особливості комунікації художників різних культурних ареалів з первісним текстом «Весни священної», творчими стилями перших авторів, художніми концептами їх і свого часу, сучасними

досягненнями хореографічної культури та ін. досліджувалися з використанням соціологічного підходу. При цьому враховувалися процеси та явища в системі соціальних зв'язків, їхнього співвідношення з соціальним цілим.

Системний як загальний метод дослідження культури в цілому й окремих її форм орієнтував на вивчення різних хореографічних інтерпретацій балету, які пов'язані між собою численними відношеннями (світоглядними, загальнокультурними, інформаційними, комунікативними, просторово-часовими, художніми, стильовими та ін.). Взаємозв'язок і взаємодія з балетом І. Стравінського призвели до виникнення нових хореографічних варіантів цього твору з інтегративними ознаками театрального, сценічного, інструментального, хореографічного мистецтв, які належать видатним балетмейстерам: Р. Петі, М. Бежару, Р. Обад'я (Франція); В. Васильєву (Росія), С. Вальц, П. Бауш (Німеччина); Дж. Ноймайєру (амер. і нім. балетмейстеру); Г. Контрерас (Мексика); А. Рубінії, Р. Поклітару, Г. Ковтуну (Україна) тощо.

Метод системного аналізу дозволив проаналізувати балет І. Стравінського «Весна священна» як систему, що складається із взаємозалежних складових. Кожна з них має свою мету, функції та структуру. Це, насамперед, світоглядні засади І. Стравінського (композитора), М. Реріха (лібретиста та художника вистави), В. Ніжинського (хореографа та танцівника); специфіка їх мистецьких стилів; особливості модерного мистецтва поч. ХХ ст.; синтез язичницької сакральності «Весни» з містичними теоріями та практиками початку ХХ ст. тощо. Всі перераховані чинники впливають на кожний новий хореографічний варіант балету та осучаснюють його новими ідеями щодо змістового наповнення, виразально-пластичних засобів естетики модернізму та постмодернізму, сценічного, костюмерного мистецтва тощо.

Використання семіотичного методу, який ґрунтується на інформаційно-семіотичному розумінні культури, дозволило розглядати інтерпретації балету

як світ символів, знаків і комунікаційних процесів, що потребують розуміння. Тому семіотичний аналіз у контексті нашого дослідження передбачає з'ясування культурних смислів балету І. Стравінського «Весна священна» та його нових хореографічних варіантів, які є результатом творчого переосмислення первинного твору в просторі сучасної культури.

Під культурними смислами ми розуміємо ціннісно-сміслові аспекти інтерпретацій балету, інформаційні, емоційні та експресивні значення, які об'єктивуються у відповідних інтерпретаціях як знаках існування. Вони, набуваючи додаткових смислів і значень, перетворюються на символи та складають поліфонічні знаково-символічні комплекси, що інтерпретуються як «музичні», «театральні» та «хореографічні тексти». Загальні семіотичні закономірності полягають у тому, що опозиції основних елементів семіотичних систем, наприклад, у хореографічній культурі рухів, переміщень в просторі сцени, поз, жестів та ін. – виявляють диференціальні ознаки, характерні для даної системи.

Семіотичний аналіз використовувався для дослідження провідних символів язичницьких весняних обрядів, які мають смислове значення для балету І. Стравінського. Це – солярні символи (млинці, хороводи), що візуально окреслюють коло, уособленням якого є сонце. Символіка кола, яка є однією з головних у постановці В. Ніжинського, присутня в жанрі хороводу, в особливостях композиційної структури деяких номерів балету («Ходіння по колах»), у втіленні язичницького ритуалу та навіть на рівні мелодійних утворень: «...музика не рухається та навіть не перевалюється, а тільки крутиться, як колесо навколо осі» [4, с.180]. Колоподібна символіка відбивається і в формоутворенні за типом рондо в завершальному номері балету («Великий священний танець»).

Семіотичний аналіз мови мистецтва повинен поєднуватися із соціально-психологічним аналізом процесів художнього сприйняття. Саме цей метод надав можливості розглянути рухи танцівників, які мають соціокультурні значення і смисли та виконують певні функції. В рамках

цього методу розглянуто хореографічні інтерпретації балету «Весна священна», які побудовані за аналогією з процесами людської комунікації. Знакові рухи тіла (мова тіла) не обмежені лише фіксацією сигналів. Найважливішим тут є розуміння мови тіла, яка надає можливості для кращої самосвідомості, а соматичне навчання збагачує мову тіла [222].

Тобто питання стилістики й значення рухів також досліджувалися з використанням семіотики. Для аналізу форм рухів ми використовували графічну систему К. Ріка та К. Єшке як словник для опису рухів будь-якого виду. Автори виходять з того, що рух це – не процес, зорієнтований на генерування значень, а семантика є другорядним ефектом руху і визначає процес, а не його мотивацію.

Знаки тіла, як і знаки в драматичному тексті, у внутрішній комунікативній системі, тобто в межах «фіктивного світу» сцени (рівень гри), можуть мати інше значення, ніж у комунікації між сценою та глядацькою залюю (театральний рівень).

Зазначимо, що аналіз танцювального твору в жодному разі не вичерпувався вивченням і тлумаченням знаків тіла. Поряд з рухом інші театральні символи відіграють важливу роль. Залежно від формування доміант вистави, музика, костюми та декорації виконують особливі функції у продукуванні сенсів балету та його інтерпретацій.

Компаративний аналіз використовувався для порівняння «Весни священної» з його численними хореографічними версіями для виявлення їх особливостей, які зумовлені культурною специфікою. Як метод дослідження хореографічних інтерпретацій оригінального балету компаративний аналіз дозволив уявно розчленувати їх на складові елементи, які в оригіналі балету є визначальними: наявність язичницької традиції і символіки; прийому реміфологізації як авторської стратегії інтерпретації міфу й універсального культурного принципу; присутність ідейних конфліктів, космогонічних уявлень про впорядкування первісного хаосу за допомогою дівчини-жертви;

уявлення про взаємодію двох першопочатків; трансформація обряду жертвопринесення, образу Обраниці, Великого священного танцю тощо.

Кожна із виділених складових аналізувалася окремо у межах єдиного творчого задуму з формулюванням опису та пояснення подібностей і відмінностей. При цьому враховувалися культурні умови, в яких створювалася та чи інша хореографічна інтерпретація. Враховуючи, що компаративний аналіз, як і інші наукові методи дослідження, має типову організацію та послідовність, були виділені три етапи:

- формування основних критеріїв, що порівнювалися: використання основних тем балету, оригінальної музики чи інтертексту; сценічних образів; хореографічних прийомів В. Ніжинського, особливостей використання групового танцю; вибір хореографічного напрямку (напрямів), кінетики людського тіла, його мови та тілесного ритму; малюнка кордебалету, виражальних можливостей сценографії і т. д.;

- визначення системи компаративних індикаторів на основі встановлених критеріїв: культурний досвід балетмейстера, наявність постановчого досвіду, професійний напрям, особливості художнього тексту (кола образів і символів, засобів художньої виразності та ін.), що обумовлюють особливості індивідуального трактування «Весни священної»;

- опис і пояснення хореографічних інтерпретацій, що порівнювалися.

Крос-культурний аналіз найкращих інтерпретацій балету видатних балетмейстерів Західної і Східної Європи, Північної і Південної Америки, Азії дозволив вивчати їх як актуальні та універсальні складові сучасної світової хореографічної культури. Всі ці інтерпретації аналізувалися з урахуванням особливостей національних і універсальної моделей світу, специфіки трактування головних тем «Весни священної»: жертвопринесення, спокути та обраності, що уможлиблює активізацію взаємодії оригінального твору з його сучасними хореографічними інтерпретаціями. Саме вони сприяють кращому сприйняттю та розумінню балету представниками різних культур.

Історичний підхід був використаний для дослідження культурних ситуацій модерну та постмодерну. Інноваційним моментом такого підходу є актуалізація історичної тематики, яка зумовлена характером епохи модерн (часу створення балету І. Стравінського) та самою специфікою модерністського художнього процесу. Вирішальна роль тут належить авторам балету, їх художньому мисленню, стилістичним нормам та структурно-технологічним ресурсам, які обумовлені специфікою конкретного культурно-історичного етапу. Так званий «історичний колорит» твору при уважному розгляді виявляється суто зовнішньою оболонкою, за якою ховаються сучасні характери та прояви. Таким чином, історична тематика служить особливим художнім інструментом втілення образів сучасності, що дозволяє інтерпретаторам актуалізувати внутрішній сенс оригінального твору.

Одним із методів історичного підходу є порівняльно-історичний, який дозволив виявити схоже і відмінне у постановках «Весни священної» в різних культурах, генетичну спорідненість, загальне й специфічне в їхньому розвитку. Тобто, вивчення хореографічних інтерпретацій та специфічних закономірностей їх історико-культурного розвитку допоміг переконатися, що зміна танцювально-естетичних тенденцій і норм пластичної культури відбувається в тісному зв'язку з загальним ходом розвитку художньої культури. В результаті були виявлені внутрішні взаємозв'язки між образами оригіналу та його інтерпретацій; виявлено подібності та відмінності між хореографічною культурою В. Ніжинського та сучасних балетмейстерів Франції, Німеччини, Мексиці, України тощо. Це дозволило визначити класифікаційно-типологічні ознаки сучасних постановок «Весни священної» та їх відповідність індивідуальній інтерпретації оригінальних хореографічних образів.

Для опису, аналізу й уточнення понятійного апарату дослідження використовувався метод термінологічного аналізу. Він дозволив вивчити історію термінів і позначувані ними поняття, розробити й уточнити зміст та

обсяг понять, встановити взаємозв'язок і субординацію, їх місце в понятійному апараті дослідження. Його основними дефініціями є «розуміння», «герменевтика», «інтерпретація», «художня інтерпретація» (ці терміни проаналізовано в 1.1), «хореографічна інтерпретація», «оригінал балету», «профетичність», «мова тіла».

«Хореографічна інтерпретація» – це версія хореографії В. Ніжинського.

Термін «оригінал» (від лат. *originalis* – первісний) означає справжній, авторський балет «Весна священна» І. Стравінського, В. Ніжинського та М. Реріха (1913 р.). Щоб не повторювати повну назву твору із зазначенням всіх його авторів, будемо використовувати поняття «оригінал», «оригінал балету», «оригінальний твір».

«Профетичність» розглядаємо, як місію провісництва, як творчу здатність художників-пророків передбачати майбутнє. Сутність творів таких митців (у тому числі М. Реріха та В. Ніжинського) є результатом художнього осяяння, яке ставало зрозумілим через певний час і сприяло розширенню обріїв внутрішнього світу людини. В цьому сенсі процес створення мистецького зразку та його сприйняття глядачем або слухачем розглядається з точки зору енерго-інформаційного обміну між двома світами: духовним – джерелом натхнення майстра і повсякденним – людським.

«Мова тіла» розуміється як система закодованих сигналів, в яких тілесні вирази та міміка обличчя замінюють ціннісно-сміслові словесні висловлювання і об'єктивуються у відповідних хореографічних рухах. На думку Н. О. Чілікіної, саме вони, набуваючи додаткових смислів і значень, перетворюються у символи та складають поліфонічні знаково-символічні комплекси, що інтерпретуються як «хореографічні тексти» [222, с. 43]. Ставлення різних світових культур до простору та характеру кодових знаків у спілкуванні відрізняється одне від одного, але мова тіла зрозуміла в усіх країнах світу, тому, що культура є головним чинником, який визначає зміст мови тіла та особливе відношення до території.

При написанні роботи використовувалися різні методи аналізу та синтезу. Прямий емпіричний застосовувався при ознайомленні з предметом дослідження. На цьому етапі ми виділили головні складові процесу інтерпретації: культурний контекст епохи, художні стилі модернізму та постмодернізму, в межах яких здійснені інтерпретації балету; специфіку авторської творчості; розуміння художнього твору як елемента системи авторського тексту; відомі інтерпретації, їх еволюцію та взаємозв'язок; методики та «техніки» інтерпретації як логічні реконструкції першотвору. Кожен значущий елемент розглядався незалежно від інших, а їх взаємодія надала кумулятивного ефекту. При цьому проводилась фіксація даних, що були зовні. Це дозволило поверхнево ознайомитися з явищем.

Зворотній або елементарно-теоретичний аналіз і синтез використовувалися для вивчення суті інтерпретації мистецького твору як явища. Тут операції аналізу та синтезу базувалися на деяких теоретичних міркуваннях та причинно-наслідкових зв'язках особливостей історико-культурної ситуації, загальної людської творчості, індивідуальної художньої практики та авторської специфіки.

Структурно-генетичний аналіз і синтез надав можливості поглиблено вивчити ці причинно-наслідкові зв'язки та виділити головні складові інтерпретації, що мають суттєве значення для оновлення змісту балету.

Метод вивчення літературно-історичних джерел і культурних текстів використовувався в процесі опрацювання філософських і культурологічних першоджерел, оригінального твору І. Стравінського та його хореографічних інтерпретацій, які сприймалися нами як самостійні та змістовні явища. За допомогою першоджерел і літератури проаналізовано культурно-історичний досвід модерну та постмодерну, особливості художніх стилів модернізму та постмодернізму, культурний простір індивідуального та професійного буття балетмейстерів, зміст їх теоретичної, художньої і практичної діяльності.

Метод текстології допоміг відібрати та проаналізувати найвідоміші хореографічні інтерпретації балету «Весна священна», які розглядалися як

мистецьки тексти. Проаналізовано способи «мовного» вираження хореографічного тексту, які обирає балетмейстер відповідно до свого комунікативного наміру, і використовує для передачі змістової інформації. Хореографічний текст, що створено за асоціацією з граматичними формами вербальної мови, визначається змістом і формою повідомлення та існує немовби незалежно від творця тексту. Він набуває певного прагматичного потенціалу та можливості комунікативного впливу на глядача.

Під час аналізу інтерпретацій балету, що мають явні ознаки постмодернізму (Г. Контрерас, Р. Обадья, Т. Оплеск і Р. Номмік, Дж. Ноймайер, С. Ошома, М. Ходсон, Р. Поклітару, А. Рубіна тощо), використовувалися основні ідеї теорії інтертекстуальності про різновиди і функціональну роль «чужого» тексту [176]. Це дозволило дослідити простір авторської культури, який розглядався в аспекті взаємоорієнтації та взаємодії міфологічного, образотворчого, літературного, музичного та хореографічного текстів. Кожен із них може бути прочитаний як продукт трансформації інших текстів. Саме інтертекстуальна природа тексту культури загалом надає можливості для його множинних інтерпретацій.

Тобто, будь-який текст (при широкому його тлумаченні) являє собою складне переплетення різних стилів, явних і прихованих цитат, опосередкувань. Тому, під час аналізу сучасних постановок балету ми враховували наступні типи інтертекстуальних відносин, які властиві для художніх творів: безпосередні текстуальні зв'язки з оригіналом і відомими творами; ремінісценції, які сприймаються через контекст; алюзії, тобто натяки на асоціації та паралелі з іншими художніми текстами. У цьому контексті хореографічні інтерпретації розглядалися як нові твори. Їх аналіз показав, що кожен хореограф-постановник має право підбирати будь-яку музику, яка не обов'язково написана для конкретного балету, і відповідно до своїх інтенцій народжує власний варіант, як, наприклад, Раду Поклітару. У сучасному театрі танцю це досить поширене явище.

Частково наукові методи використовувалися як інструмент тлумачення змісту музичного та танцювального текстів. Це надало можливості визначити художню та культурно-історичну цінність сучасних інтерпретацій, що задіють особливі способи сенсоутворення. Тобто до сфери нашої уваги потрапили питання взаємодії музичної і сценічно-хореографічної практики. Досліджуваний матеріал дозволив виявити проблеми синтезу та взаємодії музичних і пластичних втілень головної ідеї балету.

Жанрово-стилістичний аналіз художнього твору допоміг виявити сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру митців, використання художніх засобів виразності.

Контекстуальний аналіз передбачав наявність певного контексту, в якому твір аналізувався: особливості історико-культурної епохи, художнього напряму, світобачення окремого митця, специфіка його художнього мислення і авторського стилю.

Іконологічний метод інтерпретації сприяв виявленню всього історично зумовленого образно-символічного змісту оригіналу балету та його хореографічних версій.

Синхронний аналіз в обраному історичному проміжку часу поч. ХХ ст. передбачав порівняльне дослідження чоловічої та жіночої танцювальної поведінки, які є характерними для язичницької та європейської культури. При цьому, «фотографічно» фіксувалися окремі моменти вистави, аналізувалося їх співвідношення з символікою тіла.

Концептуальний аналіз (О. Демченко [65]) допоміг виявити ідейно-образний зміст балету «Весна священна». Виявилось, що всі його складові (від історико-культурних до технологічних) підкоряються його розкриттю. Тобто, метою цього методу є не засоби вражальності, а сама вражальність – ідея, концепція, образ, характер, які виникають на основі використання певних засобів. При цьому здійснюється сходження від специфічно музичного та хореографічного до культурологічного узагальнень, а через них – до загальнолюдської проблематики. Отже, йдеться про розуміння музики та

хореографії як художніх свідчень своєї епохи, що відтворюють образ світу та людини своїми специфічними засобами.

Деструкційний аналіз використовувався при вивченні композиційних особливостей окремих частин «Весни священної» і, особливо тих, що побудовані на використанні язичницького обряду весняного жертвопринесення. Внаслідок цього вдалося встановити, що деформація його структури підкреслена порушенням форми майже в кожному номері твору, що проявляється в різкому, раптовому усіканні розділів. Відсутність повноцінних закінчених форм демонструє ефект ніби навмисного руйнування. Це помітно в структурі архетипу кола, який є одним з провідних у партитурі балету.

1.3. Спеціальні методи дослідження балету І. Стравінського та його хореографічних інтерпретацій

Поряд з загальнонауковими методами дослідження балету «Весна священна» та її хореографічних інтерпретацій використані спеціальні методи та методики, які з'явилися на межі ХХ – ХХІ ст.

Досвід вивчення змісту балету І. Стравінського, в який були закладені концептуальні основи музичного мислення поч. ХХ ст., викладено у книзі-нарисі О. Демченко [65]. Сутністю цього методу є виявлення ідейно-образного змісту твору, всі складові якого (від загальноісторичних відомостей до технологічних аспектів) підкоряються його розкриттю.

Підкреслюючи важливість концептуального осмислення музичного матеріалу, О. Демченко відзначає два важливих моменти: позамузичний та музичний зміст у цих творах, де є авторська програма у вигляді заголовку або літературного тексту, що пов'язаний із сюжетом. Йдеться про їх співвідношення в ситуаціях, коли музика найчастіше зберігає певну автономію та створює ґрунт для різних інтерпретацій джерела. Але між позамузичним рядом і власне музичним змістом немає знаку рівності.

Останній є визначальним для І. Стравінського, який розумів музику як самостійний вид мистецтва. «Позамузичні складові (програма, сюжет, текст, сцена, авторські коментарі) враховуються тільки, як прийдешні і тільки тією мірою, наскільки вони сприяють розумінню та додатковій аргументації того, що виявлено під час аналізу музичної вражальності» [101, с. 4].

Такий підхід, на наш погляд, є переконливим. Тому при аналізі «Весни священної» зробимо спробу практичного застосування викладених вище принципів. Враховуючи, що «Весна священна» є основоположним художньо-історичним документом епохи модерн, в якому зафіксовано корінний перелом у всіх сферах буття, вважаємо за необхідне осмислення витоків його культурно-історичної концепції на початку ХХІ ст.

Від дня прем'єри балету жанрова та стильова природа танцю суттєво змінилася. Вже перша постановка балету В. Ніжинським була спростуванням академічних норм танцювального мистецтва аналогічно композиторським досвідам І. Стравінського й А. Шенберга. В. Кандинський, М. Ларионов, П. Пікасо, К. Малевич, та ін. експериментували в пошуках нових мистецьких смислів, а філософи та гуманітарії переглядали світоглядні основи.

До проблеми сприйняття навколишнього світу первісною людиною зверталися Л. Леві-Брюль [124], К. Леві-Строс [125], М. Еліаде [73]. Для архаїчного типу мислення, за М. Еліаде, можливість відродження світу є вірогідною тільки після його повного знищення та подальшого відновлення з порожнього субстрату. Порятунком від страху перед історією архаїчний тип знаходить в архетипах, а також космогонічних міфах і обрядах [73, с. 120]. Якщо сучасне людство знайшло можливість порятунку у вірі, то людина з архаїчним складом мислення скасовує історію за допомогою відтворення космогонічного акту.

О. Подшивалова, наприклад, переконана в необхідності розширювати методологічні підходи для вивчення космогонічних архетипів у балеті та визначення їх значущості для мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. [163]. Дослідниця пропонує акцентувати увагу на весні як космогонічному

символу, що присутній у творах О. Глазунова, К. Дебюссі, П. Чайковського, К. Орфа, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, а також поетів, до текстів яких зверталися композитори межі ХІХ – ХХ ст.

Тема весни, яка є основною в балеті «Весна священна», досить широко представлена у фольклористиці. Тут детально розбираються обряди та ритуали щодо цієї пори року з властивими їм персоналіями й атрибутикою.

З народженням модернізму почалися спроби перебудови світу, пошуки нових способів і форм художньої творчості, що призвело до світоглядних переворотів. Модерністи активно експериментували з художніми мовами, зображально-виразними прийомами в усіх видах мистецтва. Для композиторів рубіжного періоду модерністська естетика висувала на перший план проблему архетипів, яка є однією з головних і для «Весни священної».

Загалом весні відповідають архетипічні візуальні символи: колір (найчастіше білий, зелений) і вода. Вісниками весни є деякі птахи. Найчастіше це – солов'ї і жайворонки. Пташине щебетання, шерех дерев, що розпускаються, та ін. є архетипами, що пов'язані з фоносемантикою. У контексті річного циклу, який співвідноситься з добовими фазами, весна – це ранок. Подібні весняні архетипи як метафори зустрічаються й в асоціативній низці багатьох поетичних образів.

Міфоритуальними символами весни є солярні. Це традиційні млинці та хороводи, що візуально окреслюють колоподібну геометричну фігуру. Тому одним із провідних символів весняних обрядів є коло, уособленням якого було сонце з його особливою силою. В цілому, архетипічне сприйняття весни дає позитивну картину бачення цього образу. Фоносфера (загальна звукова атмосфера) та символіка кола є основними архетипами весни у балеті І. Стравінського. Каринність весняної природи, що пробуджується, властива першій частині балету, особливо, Вступу, який задає настрій усьому твору. Б. Асаф'єв називав цей оркестровий вступ «симфонією весняного зростання» [5, с. 180], а в уявленні І. Стравінського, «кожен інструмент тут, як брунька на корі вікового ствола» [201, с. 245].

Символіка кола проявляється в жанрі хороводу, який втілює ігрові моменти ритуалу, та в особливостях композиційної структури деяких номерів балету: «Весняні хороводи», «Ходіння по колах». Колоподібна символіка в «Весні священній» відбивається і в формі рондо, в якій написаний завершальний номер балету – «Великий священний танець».

Подібність форми кола здійснюється й на рівні мелодійних утворень. На думку Б. Асаф'єва, «музика не рухається і навіть не перевалюється, а тільки крутиться, як колесо навколо осі» [5, с. 180]. Кожна тема є невеликою за діапазоном. Мелодія постійно повертається до свого початку. Але при чіткості та логічності віддзеркалення архетипічних символів весни, виявляється, що віддзеркалення ритуалу в балеті пов'язане з явищами, які можна віднести до порушення початкової моделі, що ініціює її парадоксальне трактування. Це позначилося і в музичному матеріалі, і в його формоутворенні.

Аналіз «Весни священної» дозволив виявити деякі невідповідності із загальнонауковим розумінням структури архетипу. Наприклад, І. Стравінський парадоксально трактує архетип кола, структура якого деформується за рахунок несподіваних порушень у формоутворенні. В балеті колоподібні структури виходять розімкненими. Можливо, причина виникнення подібних парадоксів криється в інших архетипах.

Вочевидь, музично-художній зміст «Весни священної» набагато ширше, об'ємніше і багатозначніше того, що закладено у сюжетній канві. Але умовність фабули тут не є випадковою. На відміну від детально розробленого лібрето попереднього балету «Петрушка», у «Весні» воно наведено лише пунктиром – тільки в найзагальніших назвах сцен, частин і твору загалом. Вже в цьому вгадується прагнення до узагальненого трактування образів.

Свого роду доказом від протилежного може служити той факт, що майже вся історія первісної «Весни священної» є історією невдач, як музично-театральної постановки і, навпаки, історією триумфів її виконання,

як концертної композиції. Тобто, для створення насправді симфонічної концепції з художніми узагальненнями, які виводять за рамки програмних заголовків, цілком логічними є зорові та інші немuzичні ефекти партитури, що сприяли творчій уяві автора.

Ці узагальнення пов'язані передусім з розкриттям комплексу агресивності як первинної суті ХХ ст. Оскільки її прояви неможливі поза активною дією, аналіз цього комплексу слід розпочати з розгляду образів енергії і динамічної стихії загалом.

Саме тому головним чинником для «Весни священної» є *ритм*, який, на думку О. Демченко [65], у цій партитурі зазвичай набуває значення провідного елемента музичної вражальності. Його здатність до самостійної вражальності визначається винятковою інтенсивністю й яскраво вираженою своєрідністю, насамперед, за рахунок синкоп. Разом з активним вживанням синкопи в звичному тлумаченні, композитор використовує синкопуючий метр і віртуозно оперує надчастою зміною розмірів. Це надає звуковому потокові надзвичайної імпульсивності, яка завдяки використанню синкоп на тлі регулярного руху в хореографічних композиціях часто втілює поривання некерованих сил і передає образ цілеспрямованої енергії, направленої у певне русло. Це – найефективніший засіб для передачі особливої пружності звучання в «Весні священній», а поліметричні взаємодії посилюють та створюють акцентно-фонічну багат шаровість.

Такий *апофеоз ритму* безпосередньо передається енергією жести, руху, динамічної дії загалом, що й зумовило вибір І. Стравінським жанру свого твору. Зовнішніми стимулами для балету слугували передбачувані танець, міміка, пантоміма, як найприродніше вираження рухового початку. Закон цієї партитури – це «максимум дієвості і мінімум статичності, лірики, медитативності, що допускаються тільки в якості відтіняючих моментів. Звідси безумовна домінанта стрімких темпів» [65, с. 7].

Ще одним чинником у створенні багатьох сучасних хореографічних інтерпретацій «Весни священної», де образ енергії з'являється з найбільшою

інтенсивністю, є *урбаністичний стиль* і його атрибути. Безпосередній свідок початку індустріальної ери, коли у вжиток впроваджувалися нові технічні винаходи, І. Стравінський інтуїтивно прагнув до втілення урбаністичного потенціалу засобами музичної виразності. Замість гнучкості та живого дихання – прямолінійність і схематизм, замість романтизму і мрійливості – спрямованість проти гуманізму. Ця передумова повною мірою реалізується в процесі розгортання: трансформація енергії взагалі – перехід до агресивної атаки шляхом нагнітання силового натиску, експансії і батальності.

Яскраво виражена *експансивність* забезпечується зазвичай тим, що у результаті різкої, уривчастої, форсованої артикуляції звуковидобування стає агресивним. Прагнення передати енергію потужного удару призводить до надзвичайного посилення ролі ударних інструментів і визначає «ударну» функцію іншого інструментарію. Як відзначає О. Демченко, «ударні часом беруть на себе функцію “батога”, що підхльостує інші групи та викликають “струс” іншої оркестрової маси (апогей подібного ефекту досягається у фіналі балету)» [65, с. 14]. Акцентування урбаністичної енергії пов’язане з демонстрацією жорсткого механічного руху, з чіткістю «залізного» ритму. Особливістю цього акцентування є привнесення «металевого» забарвлення, відтворення ефекту скреготу, брязкоту, що відтворюють сучасні балетмейстери в своїх інтерпретаціях балету.

Батальна образність отримала у «Весні священній» нетривіальне тлумачення. Ігор Стравінський майстерно використав войовничу сигнальність, як в простому, так і в ускладненому вигляді, але завжди пронизливо і часто з «металевим» призвуком. Вона доповнена ритмо-інтонаційними утвореннями, які нагадують команду, владний окрик (у хореографії це викликає зразки різкої жестикуляції і вольові виголошування). Але маршевість, як складова батального образу, в цій партитурі відсутня. Її замінює важко тупочучий крок.

До вже розглянутих динамічних і характерних чинників, які є основою для хореографічних інтерпретацій партитури оригіналу, О. Демченко додає

«комплекс агресивності» [65, с. 18]. За визначенням дослідника, це – *скіфсько-варварський початок*, який у своєму крайньому вираженні підводиться до вандалістських проявів. *Культ художнього примітиву* є першим з ознак варварської природи «Весни священної»: «у центр твору поставлена маса як істота, тобто множина як знеособлений людський потік. Звідси виключення індивідуального, а з ним і будь-якого психологізму. Невипадкове панування ущільненої музичної фактури, яка передає відчуття масового початку. Невипадково, за спостереженнями сучасників, у хореографії першої постановки переважали не па, а жести, причому масові, примножені» [65, с. 19].

Ця обставина відповідала задуму І. Стравінського: «Вигадуючи “Весну священну”, я уявляв собі сценічну сторону твору як низку зовсім простих ритмічних рухів, виконуються великими групами танцюристів» [202, с. 92]. Тому інтонаційний контур є удавано огрубленим, незграбним, різким; інструментальна звучність перетворюється в оркестрову гучність. Таке відбувається не лише внаслідок загальної форсованої артикуляції, але і тембрової палітри, яка допомагає акцентувати крайні регістри: від гранично високих до гранично низьких.

Подібне трактування оркестру є одним з проявів плакатного загострення, властивого всім компонентам «варварської» виражальності «Весни священної». Якщо аналізувати характер інтонаційно-жанрових форм, то тут має перевагу *не танець* у звичній формі і далі *не танок*, а *вितанцювання*. *Не хід*, а *тупочуче переступання*, *не м'які заклики*, а *несамовиті горлові кличі, вигуки, крики*.

Представлена в такій якості вражальність опиняється вже в області натуралізму, а часом і відвертого фізіологізму. Саме до фізіологічної дії часто тяжіє ритм – через свою самоцінність та оголеність, про що йшлося вище. Фізіологізм з'являється у сфері інтонаційно-жанрових структур, в яких відбувається зімкнення з відкрито анималістськими проявами. Мається на увазі відтворення рику, реву, мукання. Правомірність подібних асоціацій

підтверджує художня практика, пов'язана з даним твором. У. Дісней, озвучуючи мультиплікаційний фільм «Фантазія», використовував музику «Весни священної» в епізоді, де зображувалася сутичка тиранозавра крейдяного періоду зі стегозавром юрського періоду (див. про це докладніше в аналізі інтерпретації балету Д. Пандурськи та М. Шемякіна).

У подібних сторінках «Весни священної» з граничною оголеністю з'являється *удаваний антиестетизм*, що означає скидання на рівень інстинктів (у тому числі інстинкту стадності), життя темного, такого, що знайшло віддзеркалення у виникненні такої особливої модерністської течії поч. ХХ ст., як фовізм. Близький фовізму й експресіонізму за емоційним напруженням, цей «дикий» аспект твору І. Стравінського неодноразово фіксувався його зарубіжними сучасниками (К. Дебюссі, М. Равель) і російськими співвітчизниками (В. Каратигин, Б. Асаф'єв).

Відзначимо, що в партитурі «Весни священної», на наш погляд, часті з'єднання примитивістських і фовістських тенденцій надають музиці характеру посиленого «чоловічого начала» та войовничого настрою. В контексті варварської образності, вони породжують так званий «скіфський» ефект. В якості типових ознак дослідники справедливо відзначають риси могутньої, але по-варварськи грубої сили, буйної ритміки, динамічної вибуховості [218, с. 19]. Таким чином, панування чоловічого начала провокує у танцюристів різкий, наказовий жест. У ряді епізодів така енергія нерідко сприймається як потужна гра м'язових мас.

Переконаливим аргументом на користь сказаного є наступний факт. Майже всі «жіночі» сцени, починаючи з «Весняних ворожінь» (чи «Танців чепурух»), насправді, наповнені таким же буянням чоловічої сили, яка підкреслює войовничий настрій, як звукову матеріалізацію скіфської культури. О. Демченко підкреслює демонстрацію сил, що нагадує експансію «скіфства». Це войовниче ігрище, яке здатне захопити стихійним буйством, вогняним темпераментом, що насторожує хижим азартом, лютим збудженням («Гра викрадення» і «Гра двох міст»). Це – кровожерливий клич-

виклик з тріумфуючим знуцанням, який заснований на гучних, «горлових» вигуках («Воляння до прабатьків»), або загрозливий набат. Це – важко тупочучий хід, що свого найповнішого вираження знаходить в передкульмінаційних сценах обох частин балету («Хід Старого – Мудрого» і «Дійство стариків – людських праотців»). Саме тут відтворено ходу, що поступово розростається [65]. Психологічне сприйняття насунання розраховане на динаміку від прихованої тривоги до почуття приреченості перед фатально-страхітливою громадою.

Але безперечним досягненням автора «Весни священної» є не лише замальовки підступів до скіфської агресивності, але і її безпосередні прояви. Цій тематиці присвячено багато вузлових розділів партитури, які мають драматургічне значення. Механізми варварського експансіонізму І. Стравінський розкриває в трьох основних розподілах – лайка-ганьба, виверження агресивної стихії і несамовите розтоптування [65, с. 28].

На думку Б. Ярустовського, музика відтворює «дії по-варварськи первісної, нецивілізованої маси, яка не зупиняється в ім'я своїх цілей перед жорстокістю і вбивством» [251, с. 65]. Це очевидно в кульмінаційних сценах, де несамовитість доводиться до розлючення, біснування, коли те, що відбувається, починає нагадувати розгул орди, яка фанатично крушить і розтоптує все на своєму шляху. Такими сценами є фінали обох частин «Витанцювання землі», «Великого священного танцю», а також «Величання обраної».

Сучасні постановки «Весни священної» підтверджують, що скіфсько-варварський початок (включаючи вандалістські прояви) є актуальним і нині. Б. Ярустовський, наприклад, який досліджував музику балету, відзначає: «Первісний вигляд дійових осіб, зрозуміло, був лише зовнішньою оболонкою. У «Весні священній» відбилися урбаністичні ритми, нове відчуття людини ХХ ст.» [251, с. 65]. Композиторові вдалося рельєфно змалювати варварську підоснову сучасної агресивності: вибуховість і імпульсивність, що ховаються за екстатичністю та нервозністю; виняткова

неврівноваженість психічного складу; поєднання естетичного примітиву з витонченим інтелектуальним опрацюванням матеріалу; панування знеособленої стихії і наявність рис суб'єктивного свавілля.

Тобто, за О. Демченко, безперечним індикатором сучасного походження «Весни священної» є урбаністична основа. Вслід за автором цивілізаційної теорії А. Тойнбі, бачимо схрещування варваристики з новітнім техніцизмом, так званим «механічним неоварварством», що характеризується грою «сталевих» м'язів і вбиванням «залізного» кулака» [65, с. 35]. Музичну «атомістику» Б. Асаф'єв вдало порівнював з «клітинами», значення яких таке велике, що вони перетворюються «на чи не головний конструктивний елемент музики Стравінського» [5, с. 200].

Всі вище зазначені динамічні і характерні чинники оригінальної «Весни священної» стали основою для безлічі хореографічних інтерпретацій балету. В хореографічному вираженні стихійних сил це – бурхливі рухові реакції, особлива розкріпаченість, яка переростає в культ неприборканих пристрастей і визначає екстатичність як таку. Спрямовуючись до крайніх форм, вона нерідко переростає у відкриту оргіастичність. Ці властивості використовували багато хореографів, які звертались до партитури Стравінського, у тому числі й В. Ніжинський.

Відомо, що для його постановки характерною була надзвичайна збудженість, яка доходила до судом, конвульсивності, різких зламів тіла. Це викликано поштовхами ритму та пронизуючими звуковими ефектами оркестру. Шалені рухи означали повне підпорядкування інстинктам, які наближали людину до звіра та дозволяли окремим дослідникам стверджувати: «сама людина – звір, істота, яка є некерованою, духовно сліпою, обтяженою стадними спонуканнями і має в розпорядженні колосальний запас природних сил і що виявляється здатною на вандалістські акти» [65, с. 32].

Відомий теоретик театру К. Бальме вважає, що «аналіз театрального танцю, нехай то буде класичний балет чи сучасний театр руху, почасти

можна здійснювати в межах тієї же методики, як і драматичний та музичний театри, що практично чи програмно спираються на драматичні форми» [11, с. 165]. Тому вивчення сучасних видів хореографії передбачає основні знання про історико-культурні зміни й тенденції розвитку в галузях історії жанру, функції автора і жанрової естетики.

Рамки розділу не дають змоги докладніше зупинитися на питаннях історії і естетики танцю. Тому, коротко охарактеризуємо основні моменти, а, насамперед, взаємозв'язок з іншими театральними формами, які слід враховувати під час аналізу окремих хореографічних творів, тенденцій чи творчості окремих балетмейстерів.

Від початку ХХ ст. розвиток виражального чи вільного танцю сприяв широкому розповсюдженню аукторіальної функції (розповіді від автора, а не героя). До появи цього танцю існував розподіл завдань. Лібретист готував сценарій і реалізовував його почасти в тісній співпраці з хореографом. Для лібрето писали окрему музику, або використовували наявну. Хореограф виконував суто аукторіальну функцію, перекладаючи перебіг дійства з мови і музики на знаки тіла. Цей текст тілесних рухів від ХVІІІ ст. викладали на письмі, тому його можна репродукувати. Такий поділ аукторіальної функції важливий для аналізу через те, що романтичне поняття жанру в сенсі первинного творця складно визначити.

Виразальний танець спростив цю проблему: аукторіальна функція разом із музичною композицією зосередилися в одній особі. Представниць вільного танцю, таких як Айседора Дункан, Лой Фуллер, Рут Сен-Дені та багатьох інших, вже називають авторами танцю.

Танцювально-естетичні тенденції часто пов'язані з іншими мистецькими напрямками. У ХХ ст. танець у театрі щораз більше стає автономною і диверсифікованою мистецькою формою. Інновації авторок танцю, що згадані вище, та Російський балет, який тісно співпрацював з художниками й композиторами, зумовили остаточне вивільнення театру танцю з інституціонального зв'язку з оперою. Від 1900 р. театр танцю

розуміють як основну, генеративну, мистецьку форму, що відіграла важливу роль в авангардних течіях минулого сторіччя.

Аналітичний підхід до театру танцю суттєво залежить від естетичної домінанти твору. Наприклад, такі елементи, як дія і дійова особа можуть бути вагомими для аналізу тоді, коли можна відшукати дієгетичну структуру, тобто дію, нехай і в рудиментарній формі. Але тільки-но танець стає первинно самореференційним (як, наприклад, постмодерний танець), зникає й потреба у вивченні цих елементів. Увагу переносять на питання стилістики тіла: його моторні можливості та використання наявного простору. «Поняття танцювального твору в аналізі виявляється в особливий спосіб, – уточнює К. Бальме. «Якщо у разі з творами драматичного й музичного театрів виходять з постанови вже наявної текстуальної основи, яка сама має автономний статус твору, то у випадку з танцювальним твором це питання є найкомплекснішим і найваріативнішим, а саме:

1) Партитура, лібрето й хореографія занотовані письмово і утворюють єдність. Це стосується більшості балетів з класичного репертуару, які і нині інсценізують у незмінній формі.

2) Як текстуальну основу розглядають тільки партитуру, яка через нову хореографію набуває статусу твору. Це стосується «Весни священної» І. Стравінського, що існує в кількох відомих хореографічних редакціях (В. Ніжинського, Л. М'ясіна, М. Вігман, К. МакМіллана, М. Бежара, П. Бауш тощо). Жодна з них не є канонічною. Такі твори вже *per definitionem* інтертекстуальні, оскільки вони передбачають критичне ставлення до музичної основи і, можливо, до якоїсь із попередніх постановок.

3) У центрі уваги перебуває хореографія як новий твір. Хореограф підбирає музику, яка не обов'язково була написана для реалізації в танці, і відповідно до інтенції твору створює власний твір. У сучасному театрі танцю це досить поширене явище» [11, с. 157].

Перелічені жанрові дефініції театру танцю визначають процедуру аналізу. Дослідження класичного балету, який, наприклад, побудований на

оригінальній хореографії Маріуса Петіпа, здебільшого буде зосереджений на виконавській майстерності головних танцівників і кордебалету, а також на витончених варіаціях відомої хореографії. Другому типові приблизно відповідає взаємодія між твором і постановкою, що властиво для драматичного й музичного театрів. Навіть якщо твір експліцитно й не побудований на наявній основі, її існування як інтертекстуального референційного моменту можна припускати. Залежно від формування доміант твору аналіз буде зосереджуватися на відношеннях між рухом, сценографією, костюмами тощо й встановлюватиме їхню взаємодію. Якщо йдеться про якийсь новий твір, аналіз потрібно здійснювати, якомога більше зосереджуючись на творі. Висхідними пунктами можуть бути інші твори того ж хореографа або матеріал (якщо маємо справу з типовим малюнком танцю).

Незалежно від типу твору в хореографічній інтерпретації мусить бути присутній аналіз форм рухів. Якщо нотування перебігу рухів вважати формою аналізу, то танець у театрі завжди займався аналізом рухів у найширшому сенсі. З XV ст. до нас дійшли способи нотування, які для хореографів і танцівників були своєрідними пам'ятками. Але лише у XX ст. з'явилися методи наукового аналізу, які можна застосовувати й до творів драматичного театру, але з відповідною модифікацією.

Вивчення хореографічних інтерпретацій потребує вивчення форм рухів. Цьому сприяв графічний метод (англ. Movement Evaluation Graphics), розроблений Кері Ріком і Клавдією Єшке. Він побудований на засадничому визначенні руху, який є процесом зміни нестійкого відношення ваги тіла до земного тяжіння і виявляється в тому, що тіло чи його частини змінюють місце свого розташування [259]. Тобто автори виходять з того, що рух як процес, зорієнтований на генерування значень. Але семантичний вимір в цій системі відсутній. Тут семантика є другорядним ефектом руху. Вона визначає тільки «процес руху, а не його мотивацію» [259]. Тому графічний метод К. Ріка та К. Єшке – це, насамперед, точний словник для опису рухів будь-якого виду.

Теорія «лабанотування» [172], розроблена німецьким хореографом і дослідником рухів тіла Рудольфом фон Лабаном, окремі положення якої сприяли врахуванню кінезисно-естетичних комунікативних аспектів у сценічному просторі Newlove Jean. Laban for Actors. Розташування, орієнтування, використання сцени і кінесфери (оточення тіла, що можна досягнути кінцівками, не змінюючи при цьому місця свого розташування) розуміється як просторова якість знаків тіла. Чотири категорії руху – енергія, простір, вага тіла і час – відповідають динамічній якості знаків тіла й описують насамперед імпульс руху. Але за допомогою методу лабанотування можна вивчати тільки рух тіла в просторі та неможливо охопити його семантичний вимір. Проте під час дослідження хореографічних інтерпретацій потрібен саме аналіз семантичних аспектів.

Це зробила С'юзан Лі Фостер, яка запровадила поняття способу виявлення семантичного виміру (mode of representation) [283]. Використовуючи сучасну семіотику та постструктуралістську критику, вона проаналізувала хореографічні твори своїх сучасників і їх попередників (починаючи з балетів епохи Відродження). Робота С'юзан «Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance» [283] стала першим системним підходом для теорії сучасної хореографії на рівні створення змістів і значень. Дослідниця виділила чотири фундаментальні способи семантичних рівнів, на яких знаки тіла можуть продукувати значення: імітативний, показовий, метафорично виражальний і рефлексивний.

1. Імітативний спосіб ґрунтується на узгодженості виконаних рухів з демонстрацією дії. Рух – це іконічний вияв дії, що зіграна або станцьована дійовою особою.

2. Показовий – наголошує на тих чи інших особливостях знаків тіла. Тут часто йдеться про повторення, або про інші форми виокремлення, які зумовлюють фокусування на значенні, а відтак і його створенні.

3. Метафоричний – передбачає побудову символічного рівня значень. Окремі рухи чи дії через вивільнення із звичної щоденної семантики набувають нового виміру значення.

4. Рефлексивний спосіб виявляється тоді, коли рухи чи якийсь окремий рух виступає референтом дії, виконаної тілом [283].

Але жодна вистава не обмежується одним із названих способів виявлення, хоча щонайменше один із цих принципів може бути доміантним. Тобто в процесі семантичного аналізу необхідно встановити, на якому рівні реалізуються знаки тіла: внутрішньої чи зовнішньої комунікативної системи. Знаки тіла в межах «фіктивного світу» сцени (рівень гри чи внутрішня комунікативна система) можуть мати інші значення, ніж у комунікації між сценою і глядацькою залюю (театральний рівень чи зовнішня комунікативна система).

Незалежно від методу, аналіз танцювального твору в жодному разі не вичерпується вивченням і тлумаченням знаків тіла. Поряд з рухом інші театральні знаки можуть теж відігравати основну роль. Залежно від формування доміант вистави музика, а також костюми й декорації можуть виконувати важливі функції у продукуванні значень.

Вищевикладене дозволяє приступити до аналізу хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського і дослідити взаємодію змістових і конструктивних елементів оригінального твору та його численних варіантів. Комбінування, монтаж, зчеплення, нанизування на єдиний ритмічний стрижень і т. д. здійснюється у хореографічних інтерпретаціях із майстерною органічністю, істотним чинником досягнення якої є принцип «природної» діалектики: у безперервній мінливості, безупинному русі, переміщенні, що має емоційно-образне відображення у музичній партитурі та хореографії.

1.4. Типологія хореографічних постановок балету

У словнику танцю модерн, що вийшов у 1998 р., Рамзай Барт посилається на те, що з часів прем'єри балету в трактовці В. Ніжинського (1913 р.) більш ніж 50 хореографів використовували партитуру І. Стравінського. Інші дослідники початку ХХІ ст. посилаються вже на 200 трактувань [118, с. 43], а деякі навіть на 400, але не мають документальних підтверджень. Авторці дисертації вдалося ідентифікувати та знайти практичне підтвердження більш ніж 100 інтерпретаціям «Весни священної», переважна частина яких народжувалася за межами України.

Безліч хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського вимагає певного впорядкування. Тому використовуватимемо типологію і як процес (типологізацію), і як результат. Тобто, аналіз і порівняння хореографічних постановок, що належать до різних культурних ареалів, допоможе виявити, спільні та відмінні ознаки й певні закономірності.

До часу першої постановки балету «Весна священна» В. Ніжинський був відомий переважно, як класичний танцівник. Проте він використав новітню концепцію доісторичних російських обрядів, заснованих на жертовності, хоча остання порушувала сталу ціннісну шкалу зразків класичного балету [243, с. 155]. Постановку Ніжинського оцінили через багато років. Мілісент Ходсон, американський хореограф і фахівець в галузі реконструкції балетів, разом з художником Кеннетом Арчером відновила балет в 1987 р. в трупі «Джоффри Бале». Відтоді він йде у багатьох країнах.

Версія Леоніда М'ясіна, поставлена у Нью-Йорку та Філадельфії у 1930 р., показова тим, що на роль Обраниці (тобто священної жертви, яка танцює до смерті) була запрошена Марта Грехем – лідерка нового напрямку, що був культовим в Америці першої половини ХХ ст. Суттєво, що саме після цієї постановки М. Грехем почала створювати власні твори, надихаючись американськими обрядами та національною тематикою. Перший з таких має назву «Примітивні містерії» (1931 р.) та складається з хороводів і стрибків у

дусі «Весни священної». Свій варіант цього балету вперше з мішаним складом виконавців – афроамериканці, латиноамериканці та корінні американці) – запропонував Леслі Хортон (1937 р., Голівуд Боул). Ця інтерпретація спричинила полярно протилежні відгуки в пресі.

Мері Вігман досягла вражаючого ефекту постановки «Весни священної» на Берлінському фестивалі в 1957 р. Зі своїми соратниками з Берлінської опери вона використовувала виражальні прийоми довоєнного німецького танцю з технічною вправністю балетної техніки. Це суперечило усталеним уявленням того часу в Німеччині, де віддавали перевагу інтернаціональним засадам танцю замість власних, народжених в процесі еволюції німецького танцю. Але тут були й розбіжності між підходом до виконання групових танців та роллю Обраниці (Дора Хойер).

Хореографічна інтерпретація Піни Бауш – «Жертва весни», поставлена 18 років потому, була народжена в інших політичних та соціальних умовах. Головний акцент П. Бауш робила на понятті натовпу, тоді як Вігман наполягала на шляхетності й жертвовності Обраниці [243, с 156]. Авторка концепції вважала головними винуватцями загибелі Обраниці чоловіків, що відповідало принципам фемінізму. Подібну ідею обрала для відтворення «Весни священної» й 90-річна Марта Грехем у 1984 р.

Моріс Бежар (1959 р.), Джон Ноймайєр (1972 р.) та Ханс Ван Манен (1974 р.) використовували оригінальну партитуру для створення модерних концепцій, тобто інструменту для використання ритуальних форм первинного мистецтва та ідеології примітивізму [243, с 156]. Пол Тейлор (Нью Йорк, 1980 р.) у своїй постмодерній компіляції змішав прийоми «чорного фільму» в дусі військово-гангстерських пригод Хінг Ліанг (1997 р.) Гуандонгської компанії танцю у Китаї.

Сабуро Тешігавара танцював під соло фортепіано у власній версії «Весни» під назвою «Весна у дах-дах-ско-дах-дах» у той час, як трактування Майкла Кларка (2007 р.), що мало підзаголовок «сучасний шедевр» було відверто провокативним і підкорялося «панковій» естетиці [243, с. 157].

У 1997 р. Маріїнський театр показав радикальну постановку Євгена Панфілова тільки на чоловічий склад трупі, з комп'ютерними проекціями та модерністською агресивною пластикою. Окремі фрагменти виглядали незвично й ефектно, як, наприклад, синхронний, геометрично організований танець з табуретами. Але балет Панфілова, який вибудовувався на контрастах кольору, побутових і театральних костюмів, класичної хореографії і contemporary dance, руху і статичності, бігу і ходи не мав успіху. Ірраціональна дія енергійного чоловічого співтовариства і самотнього Обранця була незрозумілою [243, с. 157].

У 2006 р. театр випустив ще одну кардинальну версію Михайла Шемякіна. Він відштовхувався від несамопитої напруженості музики і створив казку про життя комах. Хореограф Донвена Пандурські драматизувала дитячу історію за допомогою теми варварства Павука-володаря. Він гіпнотизував свої жертви – ельфів, жуків, мурашок, метеликів, і вони підкорялися його волі. Лише Сильфу вдавалося його знищити. Життя під павутиною є метафорою постмодерністської сучасності [243, с. 157]

З багатьох інтерпретацій російських митців назвімо балет Н. Касаткіної і В. Васильова (1965 р., Великий театр Росії; 1969 р., Малют у Ленінграді), який повертав глядачів до первинного задуму. Першими у російському просторі хореографи зважилися на постановку балету І. Стравінського, який активно йшов у всьому світі. У цієї версії з'явилися нові персонажі: Пастух, який був закоханий в Обраницю і не бажав миритися з жорстокістю обряду, та Біснувата, яка обирала жертву. У фіналі балету Пастух, що збунтувався, встромлював ніж в око ідола. Експресивна хореографія була близька поезії Стравінського, ідеї первісного фанатизму [243, с. 157].

Існує чимало інтерпретацій, де центральним персонажем і жертвою є чоловік. На думку американського хореографа Глена Тетлі (Мюнхен, 1974 р.), юнакам певної орієнтації непросто виживати і пристосовуватися до гетеро-орієнтованого суспільства. Юнака в балеті танцював Михайло Барішніков (АВТ, 1977 р.). Мексиканка Глорія

Контрерас (Мехіко, 1994 р.) розповіла історію Юнака, який усвідомив себе особою, що не побажала підкорятися загальній думці. Потужна енергетика масових сцен посилювала протистояння індивідуума і натовпу [243, с. 158].

У 2003 р. фінський хореограф Таро Саарінен («Полювання») поставив моноспектакль на себе як історію природної істоти, на яку полює шалений світ. У виставі було використано потужну світлову техніку, яка створювала ілюзію нападу на головного героя.

Як потік хворої свідомості в душі Д. Джойса і філософії крайнього суб'єктивізму, сприймається перша частина спектаклю Уве Шольца (Лейпціг, 2002 р.). Герой-танцівник під акомпанемент двох роялів проживає жахи свого буття, які виникають на екрані. У другій частині, яка не пов'язана з першою, величезний кордебалет у складі 48 жінок у купальниках і чоловіків у плавках демонстрував весняне пробудження тваринних інстинктів та рослинних трансформацій почасти у наслідування балету М. Бежара. З першою хореографічною версією балету В. Ніжинського (1913 р.) постановку У. Шольца поєднує використання ритмопластичних елементів за теорією Жака-Далькроза [243, с. 158]. Відчуття музики Стравінського й особливо її ритмічної структури у У. Шольца загалом є винятково чуйним. Особливо це стосується пластичної поліфонії рухів кінцівок у окремих груп виконавців, які демонструють «рослинні» перетворення весни. А також динамічне протистояння двох «напівхорів», майже за законами античної трагедії.

У США та Німеччині, де більше ста років тому зародився танець модерн, постановок «Весни священної» особливо багато. Не обійшли її увагою і дві великі танцівниці-модерністки: М. Вігман (Берлін, 1957 р.), чий спектакль пізніше реконструюватимуть, і М. Грехем (Нью-Йорк, 1984 р.), що танцювала Обраницю в постановці Л. М'ясіна у 90-ті роки та демонструвала жертвовність в ім'я порятунку і продовження людського роду. Дж. Ноймайер (Франкфурт, 1972 р.) представив свою інтерпретацію «Весни священної» в «Le Sacre», як картину Апокаліпсису та загибелі людства, що загрузло в

гріхах і війнах. Цей балет був присвячений кумирові Дж. Ноймайєра – В. Ніжинському [243, с. 158].

Сучасні хореографи насичують балет найнесподіванішим змістом, часто використовуючи музику як тло. Матс Ек (Стокгольм, 1984 р.) у сімейну історію самураїв про статевий конфлікт додав діалог культур Сходу і Заходу [243, с. 158]. Звернувшись до японської філософії, він намагався передати те, що зрозуміти не можна: дочка, силою видана заміж, вбивала своїх батьків. Свого часу синтез східного і західного танцю зробив Кенет Макміллан (Лондон, 1962 р.) для постановки в естетиці примітивізму. Він взяв за основу популярні побутові танці (твіст, рок-н-рол, джайв) і з'єднав їх з культовими танцями країн Південно-Східній Азії. Примітивні ритми органічно поєднувалися з рухами сучасних танців [251].

Африканську версію «Весни» поставив француз Еді Маалем. Це – дикий танок чотирнадцяти чорних артистів у білому просторі. Емануель Гат (2004 р.) трансформував язичницький ритуал у чуттєву диявольську сальсу. У Хав'єра Роя (2007 р.) танцівник-диригент оживляв музику зітханнями та гримасами. Такими зображальними прийомами, як правило, і вичерпувався зміст балетів.

У 2002 р. відбулася незвичайна постановка під керівництвом композитора П'єра Булеза у кінному театрі «Зінгаро» (Франція) – одному з найунікальніших театрів світу. Тут на арені в піску змішувалися люди й коні, танцівники та наїзники. Біг коней по колу і танець юнака в центрі кола обертав сили могутньої природної стихії.

Однією з цікавих і вдалих інтерпретацій залишається спектакль Р. Обад'я в балетній трупі «Москва» (2003 р.). У ньому все є об'ємним і універсальним: несамовитий танець про бездушний світ, заворожуючі геометричні фігури танцівників на підлозі та на стіні уособлюють жертвовність як абстрактне і філософське поняття.

Аналіз хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського довів, що їх неможна віднести цілком до певної традиції або стилю у зв'язку із

багатозначністю трактування та корективами постмодерністської естетики [251]. Зміст таких балетів пов'язаний з переосмисленням нового світу початку ХХІ ст. В них переважають теми жорстокості та самотності, спостерігається тенденція до оновлення хореографічної мови.

Тому на основі типологізації всіх хореографічних інтерпретацій «Весни священної» пропонуємо таку їх типологію:

- реконструкції (М. Ходсон – К. Арчер і Д. Браун), авторські варіанти (М. Грехем, Н. Касаткіна – В. Васильєв), в яких дотримані оригінальна хореографія В. Ніжинського, зміст лібрето та принципи сценографії М. Реріха;
- модерні концепції для використання ритуальних форм первинного мистецтва та ідеології примітивізму (М. Бежар, М. Вігман, Дж. Ноймайєр, Х. Манен, А. Рубіна, Г. Ковтун, М. Делан, П. Зуска);
- відтворення інших історико-культурних реалій буття (Л. Хортон, Р. Обад'я, Р. Гарсія та М. Мюзак, М. Ек, Е. Смирнов);
- соціальні модифікації, у тому числі феміністичні трактування (П. Бауш, Є. Панфілов, Г. Тетлі, А. Фоніадакіс, М. Грем);
- перетворення ідеї жертвопринесення в умовах сучасної культури (М. Вігман, К. Ікеда, А. Фоніадакіс, Л. Хортон, М. Ек, У. Шольц тощо);
- постмодерністські трактування із повною зміною сюжетної лінії (Г. Контрерас, Т. Оплеск і Р. Номмік, С. Ошіма, Д. Пандурські, Х. Ліанг, Х. Рой, Р. Поклітару, Е. Маалем, Е. Гат, Ж. К. Галотта, М. Ек) [243, с. 160].

Висновки до розділу 1. Результати досліджень, представлені у першому розділі дисертаційної роботи, є підставою для наступних висновків:

Завдяки спираю на культурологічний підхід на перетині філософії, історії, антропології, мовознавства, етнографії, мистецтвознавства, психології мистецтва виявлено специфіку оновлення первісних смислів

балету І. Стравінського в його хореографічних варіантах й особливості його актуалізації, як креативної складової простору сучасної культури. Такий підхід уможливорює аналіз культурної детермінації «Весни священної», дозволяє зрозуміти причини її новаторської специфіки та впливу на розвиток сучасного балетного театру. Саме культурологічний дискурс сприяє виявленню потужного потенціалу балету для його численних хореографічних інтерпретацій і дослідженню культурної детермінації змін оригінальних смислів твору в його нових варіантах.

Стосовно культури минулого методом інтерпретації (герменевтикою) й основним способом розуміння культурних текстів є розуміння духовного досвіду попередніх поколінь через тлумачення та діалог. Якщо герменевтика є загальною теорією розуміння і інтерпретації будь-якого культурного тексту, то хореографічна герменевтика виконує роль прикладної науки і сприяє розумінню та тлумаченню результатів балетмейстерської творчості.

Розуміння танцювальних творів минулих років, як і інших художніх текстів, які «відчужені від свого первинного сенсу», завжди вбудовано в певну культурну традицію. Їх переосмислення обумовлене культурною детермінацією, що вимагає нового прочитання та засвоєння балетмейстерської спадщини. У світоглядному аспекті розуміти художній текст – значить інтерпретувати знакову систему, яка автором наділена сенсом, осмислити символи та їх значення, що передаються однією свідомістю і сприймаються іншими через зовнішнє вираження (жести, пози, мова та ін.).

Хореографічна інтерпретація, як різновид художньої, є культурним актом, у процесі якого освоюється культурна спадщина, створюються нові художні форми або нові твори в результаті переосмислення первісного змісту оригіналу у со-творчості інтерпретатора й автора першотвору. Її кінцевий результат визначається майстерністю та загальною культурою балетмейстера, що сприймає, розуміє та переусвідомлює оригінал з урахуванням особливостей часу його народження. У творчому процесі

трактування оригінальний текст аналізується і як мовне явище, і як продукт конкретної культури.

Революційний характер «Весни священної», обумовлений народженням модернізму на початку ХХ ст., та її культуротворчий потенціал сприяв художньому переосмисленню балету І. Стравінського протягом ста років близько двохсот разів, що є найбільшою кількістю хореографічних версій балетних партитур загалом.

Аналіз і узагальнення хореографічних постановок, що належать до різних культурних ареалів, сприяв виявленню певних закономірностей і дозволив запропонувати наступну типологію: а) реконструкції і авторські варіанти, в яких дотримані оригінальна хореографія В. Ніжинського, зміст лібрето та принципи сценографії М. Реріха; б) модерні концепції для використання ритуальних форм первинного мистецтва та ідеології примітивізму; в) відтворення інших історико-культурних реалій буття; г) соціальні модифікації, у тому числі феміністичні трактування; д) перетворення ідеї жертвопринесення в умовах сучасної культури; е) постмодерністські трактування із повною зміною сюжетної лінії.

РОЗДІЛ 2

КУЛЬТУРНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ПОТЕНЦІАЛУ БАЛЕТУ І. СТРАВІНСЬКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННА»

2.1. Історико-культурні передумови та художні наслідки створення балету

Перш, ніж приступити до аналізу особливостей інтерпретацій балету, звернемося до специфіки самого оригіналу.

Задум «Весни священної» відноситься до початку 1910 р. У «Хроніці мого життя» І. Стравінський розповідає: «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы «Жар-птицы», в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой «Весны священной» [282, с. 214].

Задум І. Стравінського підтримав Микола Реріх, художньому баченню якого був притаманний пантеїзм. Тому він активно долучився до роботи над сценарієм. Ідею композитора підтримав Сергій Дягілев – перший російський імпресаріо та ініціатор «Російських сезонів» у Парижі.

У той час європейський балетний театр переживав кризу. Цей факт констатував Всесвітній конгрес діячів хореографії у Берліні (1908 р.), які вважали, що мистецтво танцю в ХХ ст. приречене на загибель. Але рік потому феєричний виступ російського балету спростував це переконання й продемонстрував життєздатність і перспективність балетного мистецтва.

Завдяки свіжості балетмейстерських ідей, балет С. Дягілева був у центрі уваги балетного світу. Хореографічні новації залежали від творчого потенціалу балетмейстерів, найяскравішими з яких були: М. Фокін,

В. Ніжинський, Л. Мясін, Б. Ніжинська, Дж. Баланчін. Відкриттям С. Дягілева стали А. Павлова і Т. Карсавіна, які переїхали до Парижу. У 1910 р. трупа набула інтернаціонального характеру. До неї приєдналися особи світового значення: Патрик Кей (Антон Долін), Еліс Маркс (Алісія Маркова), Ідрис Станус (Нінет де Валуа), Марі Рамбер та ін. Вони віддали перевагу «Російському Балету Сергія Дягілева» саме тому, що тут зосередились головні новації балетної епохи.

В активі «Російського Балету Сергія Дягілева» було більше 20 творів, у тому числі 8 балетів Стравінського, які допомагали поширенню музики видатного композитора на Заході й відродженню балету в Європі та Америці.

В період європеїзації трупи (1914 – 1929 рр.) затвердився безсюжетний балет, з яким співпрацювали не тільки відомі представники європейського авангарду (композитори О. Респігі, М. де Фалья, Е. Саті, Г. Форте, Ф. Пуленк, Д. Мійо; художники П. Пікассо, А. Дерен, Ж. Руо, А. Матісс, Коко Шанель), але й російські емігранти – І. Стравінський, С. Прокоф'єв, М. Ларіонов, Н. Гончарова та ін. Зауважимо, що «Весна священна» є саме безсюжетним балетом.

Російські митці вплинули на естетику балету, який досяг найвищого рівня, що сприяло подоланню мертвого академізму та ремісництва в європейському балетному мистецтві. Ніколи балетне середовище не набувало такого потужного громадського резонансу. За ініціативою С. Дягілева були створені партитури, які стали прикрасою світової музичної класики ХХ ст. У балетний театр прийшли видатні композитори свого часу: К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка, Е. Саті, І. Стравінський.

У багатьох країнах світу, де балетне мистецтво знаходилося в занепаді, в наслідок впливу російських танцівників і балетмейстерів сталося відродження або зародження балетного мистецтва: в США – завдяки діяльності Г. Павлової, М. Фокіна, Дж. Баланчіна, Л. Мясіна; у Франції – С. Лифаря; у Великій Британії – Т. Карсавіної; у Південній Америці – Б. Ніжинської, Б. Романова.

Тобто, нові досягнення російського балету широко поширювалися світом. Засвоївши легкість, витонченість, благородство французької школи, віртуозність і технічну майстерність італійців, російський балет створив самобутню російську школу класичного танцю.

Щодо особливостей створення вистав у трупі С. Дягілева, то інноваційним відкриттям стала тісна співпраця композитора, хореографа, сценариста та художника, чого не було в попередній практиці балету. Наприклад, до кін. XIX – поч. XX ст. декораційне мистецтво носило трафаретний характер. Нерідко декорації не були пов'язані з сюжетом балету і лише обрамляли спектакль. Завдяки діяльності С. Дягілева до балетного театру були залучені видатні російські художники: О. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинський, Н. Гончарова, М. Ларіонов, М. Реріх. Роботи російських декораторів здійснили переворот у сценічному живописі європейських театрів, вплинули на його подальший розвиток і стали надбанням світового театрального-декораційного мистецтва XX ст.

Одне з найбільших досягнень С. Дягілева є створення самостійно існуючого балетного театру, який був відкритий для новацій і нових глядачів. Саме тут балетмейстери реалізовували задуми сценаристів, художників, композиторів і самого Дягілева. Проте «вище компетенції Дягілева були ідеї х о р е о г р а ф і ч н і» [165, с. 166, розрядка автора]. Це позначило системні зміни у статусі балетмейстера в трупі, які почалися з фокінських балетів, а продовжилися в середовищі нової плеяди балетмейстерів російського походження.

У балетному театрі XIX ст., як і в театрі часу С. Дягілева, завершував твір хореограф. Приміром, у імператорському балеті Петіпа розробляв сценарії балетів та працював з П. Чайковським і О. Глазуновим над втіленням власного задуму в музиці. Втручання в художнє оформлення вистав не було потрібне. «Академіки» театального живопису добре знали свої функції і відтворювали на сцені усталені уявлення про місце дії: тронні зали, романтичні пейзажі, підводні царства тощо.

Реформа Фокіна, який переорієнтував естетику балетної вистави, враховувала стан розвитку інших мистецтв, що сприяло збагаченню балету. На початковому етапі відверто-довірлива атмосфера спілкування авторів вистави забезпечувала взаємодію, яка була запорукою успішності. За хореографом залишалася лише прерогатива створенню танцю. С. Дягілев же як лідер обирав балетмейстера, який найкраще міг здійснити той чи інший проект. Однак подальша еволюція, яку підтверджує творчість В. Ніжинського, вже не вписувалась у концепцію С. Дягілева. Спочатку Л. Мясін і Б. Ніжинська, а згодом Дж. Баланчін привнесли власне бачення ролі хореографії у балеті. Тобто балетмейстери постфокінської формації створювали хореографію, яка прагнула до нових форм і жанрових структур використання академічного танцю. Нові принципи хореографічного мистецтва свідчили про зростання ролі балетмейстера в синтезі виражальних засобів балетної вистави.

Саме таким новаторським твором у театральному та музичному мистецтві ХХ ст. став балет «Весна священна», прем'єра якого відбулася 29 травня 1913 р. у Театрі Єлісейських полів у Парижі. Його естетика була спрямована саме на реформаторський напрям.

Рушійною силою в реалізації ідеї цього твору став М. Реріх. Перша назва балету «Велика Жертва: Картини Язичницької Русі» була обумовлена всепоглинаючим інтересом художника до старовини і, як він сам писав у листі до Дягілева, з «прекрасної космогонії землі та неба» [255]. Тому головною ідеєю балету мали бути звичаї язичницької Русі, пов'язані з життєдайною весною та жертвопринесенням Богові Сонця – Ярилі. Балетів на подібні теми доти взагалі не існувало. В рівній мірі незвичайними і несподіваними були музика Стравінського і хореографія Ніжинського. Все це разом викликало суперечливе, а часом суто негативне ставлення до цього балету, яке утримувалося багато років.

Пояснюючи цю негативну реакцію, М. Реріх пізніше свідчив, що в час першої прем'єри публіка свистіла і кричала так, що нічого не можна було

почути. Можливо, в цей самий момент люди знаходилися в стані внутрішньої екзальтації і виражали свої почуття, як найпримітивніші з племен. Але М. Реріх пише, що цей дикий примітивізм не мав нічого спільного з витонченим примітивізмом наших предків, для яких ритм, священний символ і витонченість жесту були великими і святими поняттями [255].

Значний внесок у створення якісно нових балетних вистав здійснив Ігор Стравінський. Співтворчість М. Реріха з композитором була ініційована С. Дягілєвим, але намітилася ще в 1910 р., коли художник запропонував композиторові два балетних сценарії. У «Грі в шашки» дія розгорталася на шахівниці й управлялася гігантськими руками. В другому сценарії – «Велика жертва» – зображувався язичницький обряд жертвоприносин Обраниці богів сонця Ярилі, щоб забезпечити прихід весни. Стравінський віддав перевагу саме йому. Так народилася ідея створення балету «Весна священна» [237].

У ті роки М. Реріх захоплювався «праслов'янством», «скіфством», що було характерно для російського передреволюційного мистецтва (наприклад, «Скіфи» О. Блока, «Скіфська сюїта» С. Прокоф'єва тощо). Старослов'янський образ дівчини для жертвопринесення, можливо, був переосмислений у дусі символізму. Дослідники творчості Стравінського часто згадують цикл віршів Сергія Городецького «Ярь» (про Ярила), написаний у 1905 – 1907 рр. Швидше за все, саме він став можливим джерелом головної ідеї і образів «Весни священної». Але у дослідженнях балету згадуються інші можливі джерела: «Посолонь» Олексія Ремізова (1907) про зміну пір року та стародавні ігрища, пов'язані з ними, і цикли фантастичних віршів Велімира Хлебнікова про Русь епохи кам'яної доби (1911 і 1912 рр.). Особливо поема «І та Е», в якій у змаганні між двома племенами дівчина була схоплена і засуджена до жертви язичницьким богам.

«Весна священна» була кульмінацією співпраці М. Реріха з С. Дягілєвим, в якій перший визнавав істинного провісника нового російського мистецтва. Після смерті Дягілєва в 1929 р. Реріх писав, що девіз

«Геть академізм!» в судженні Дягілева не був порожнім руйнуванням. Адже це він зрозумів і явив в новій величі красу генія М. Мусоргського. Він глибоко цінував кращі моменти творчості М. Римського-Корсакова та визнавав потужність І. Стравінського [255]. Під час першої вистави «Весни священної» автори балету зустрілися з силою кепкувань і глузу, про що С. Дягілев зауважив: «Ось це справжня перемога! Нехай собі свистять і біснуються! Внутрішньо вони вже відчувають цінність, і свистить тільки умовна маска. Побачите наслідки» [255]. І через десять років прийшло справжнє розуміння того, про що говорив С. Дягілев.

Отже, ідеєю «Весни священної» є язичницька Русь, її природа, ігрища предків, охоплених інстинктом продовження роду. Сакральним центром є коло – символ сонця, де приносять жертву заради життя та весняного оновлення землі. Ці картини язичницької Русі владно затверджують культ природи, її сил, які пробуджуються з весною. Основою драматургії балету є відтворення якогось ритуалу. Сюжет в традиційному розумінні тут відсутній.

Першу частину («Поцілунок землі») відкриває Вступ – весняна пастораль. Далі чергуються сором'язливі дівочі і молодецькі чоловічі хороводи й ігри. Кожній образній сфері – дівочій, чоловічій, старечій – властиві свої тематичні формули, типи фактурного руху, оркестровки. Ця частина закінчується появою Старомудрого і сценою «Витанцювання землі».

Друга частина переводить дію в план таїнства. Тепер її центром стає обряд, у якому першість належить старійшинам, а весь рід підкоряється їх діям. Саме вони вибирають і приносять в жертву Обраницю. Фіналом балету є її «Великий священний танець». Такою є фабула балету.

Образ Обраниці, створений І. Стравінським, стилізований під старовину М. Реріхом і оживлений В. Ніжинським, з'явився на початку ХХ ст. і був споріднений з міфотворчістю Уїльяма Батлера Йейтса, Томаса Стерна Еліота та Зігмунда Фрейда [237, с. 73]. Останній у своїй першій книзі «Тотем і табу» також звертався до теми людського жертвопринесення, але

первісного батька, а не дочки. В центрі відтвореного міфу – мана часів *fin de siècle*, що пов'язано з образом «жіночного» артиста та було слабкістю літератури символізму, живопису та драми. Проте у «Весні священній» цей образ був пом'якшений, позбавлений андрогіності та набув форми «безпечного» вигляду молодої дівчини – традиційного балетного засобу спокутної жертви. Обраниця передусім була плодом чоловічого плотського бажання ХХ ст.

Таким чином відбивався стан свідомості: визначаючи більшою мірою психологічну сторону, ніж реальний факт, він постулював таємниче, непізнанне Інше. Для одних це Інше виражалося в образі жінки, для інших – у Несвідомому. Якщо модернізована Європа шукала все це в екзотичних країнах, то для європейської периферії ця свідомість виявлялася в їх власній національній самотності – в давньослов'янській культурі. В примітивізмі ці два світи зійшлися і принесли модерністські плоди. Для В. Ніжинського та його співавторів центр примітивності виявився в язичницької Русі.

Водночас «Весна священна», як вважає В. Смирнов, своїм корінням сягає традицій російської музики, що оспівують язичництво, як в «Руслані і Людмилі» М. Глінки або «Снігуроньці» М. Римського-Корсакова. Проте центр тяжіння її задуму значно інший. Це не урочистість світла і добра, не гімнічне уславлення Ярила та його живильних сил. Ігор Стравінський показує обряд, в якому рід закликає обожнювані сили природи. Композитор насичує це дійство енергією й драматизмом, які надають картинах язичницької Русі багатозначний сенс, народжують алузії із сучасністю [184]. В. Смирнов називає два головних чинники музичного мислення І. Стравінського у «Весні священній»: поводження з наспівами, що зведені до простих, архаїчних контурів, тобто наспівних формул і надзвичайно дієвий, динамічний ритм.

Тематизм «Весни священної», вважає музикознавець, спирається на зазивні заклики веснянок, трихорди колядок, окремі інтонації весільних пісень. Композитора цікавлять не стільки індивідуальні відмінності наспівів,

скільки їх типізація, зведення до певного формульного архетипу [268]. Він перетворив цей прийом на творчий принцип. Проте «формальність» не призводить до омертвіння наспівів. Навпаки, вони розквітають і оживають в інтонаційному середовищі балету. Так, наспів вступу буквально проростає з початкового інтонаційного зерна, її ланки ритмічно розтягуються, стискаються, переставляються, утворюють несподівані гетерофонічні звукові сплетення, політональні поєднання [268]. Важливим відкриттям І. Стравінського, закріпленим у «Весні священній», є нерозривність тембру інструменту та типу мелодії. Наприклад, у вступі високий фагот, який виконує соло, звучить як язичницька сопілка. Високі дерев'яні інструменти в різних номерах балету виконують роль весняних «закличок».

Особливу увагу В. Смирнов приділяє ритму як важливому способу образної виразності. Він є первинним, визначальним чинником у сценах пробудження землі. Композитор «надає ритмові заклинальну функцію в «Витанцюванні землі» й, особливо, у «Великому священному танці». Ритм перевертає «бар'єр» тактової риси, дихає в розмірах, які вільно чергуються, утворює складне поліметричне тло» [195].

Щодо літературної основи, то вона кілька разів корегувалася М. Реріхом і І. Стравінським. У закінченому варіанті балет складався з двох дій. У першій дії за назвою «Поцілунок Землі» язичники зі слов'янського племені сходяться біля священного пагорба. Прародителька племені розповідає про майбутній обряд, а язичники беруть участь в ігрищах та ритуальних танцях, святкуючи повернення весни. Перша частина досягає кульмінації в той момент, коли найстаріший мудрець освячує землю урочистим поцілунком. У другій дії – «Велика жертва» – дівчата племені починають хороводний танок на священному пагорбі, а Доля (або Ярило) обирає одну з них для жертвопринесення. Старійшини племені накриваються ведмежими шкурами (тотем стародавніх слов'ян), оточують дівчину у той час, як вона в несамовитому танці готується до смерті, щоб врятувати землю.

Стосовно драматургічної побудови партитури І. Стравінського В. Смирнов справедливо зауважує, що вона має дві кульмінації: у кінці першої частини й у фіналі всього твору. Сцени балету об'єднані спільністю наспівів, що відносяться до весняного календарного циклу. «Проростаючи» з одного номеру партитури в інший, наспіви створюють всі передумови для достовірно симфонічного розвитку. Таким чином, робить висновок дослідник, «Весна священна» з великою долею вірогідності може розглядатися швидше як симфонія, ніж традиційна сюїта для балету. Напруженості музичних конструкцій І. Стравінський досяг різними способами. А головне, він розвинув початкову тематичну побудову засобами, що зберігають і посилюють цю динамічну нестійкість [195].

М. Реріх оформлював декорації для двох актів і завіси до музичного антракту, ескізи якого він присвятив І. Стравінському. Йому ж належать ескізи етнографічних костюмів, прикрашених оригінальним символічним орнаментом. У задумі та сценічній реалізації балету М. Реріх виявив не тільки майстерність декоратора та знання язичницьких ритуалів і звичаїв. Тут виявилися засади духовних практик ХХ ст., які сформували світогляд людини нової ери, і зокрема таке його відгалуження як «Жива етика». «Весна священна» стала кульмінацією театральної кар'єри художника та найзначнішим внеском у розвиток театрального мистецтва загалом.

Етнографічна база стала основою для створення не лише лібрето, але й для написання музики. Хоча І. Стравінський неодноразово заперечував це, «Весна священна» була зібрана з народних мелодій. «Весняні ворожіння», «Ритуал викрадення наречених» і «Весняні хороводи», як і вступ до першої частини, запозичували свій матеріал з величезної антології литовських народних пісень, зібраної польським священиком Антоном Юшкевичем. Інші мелодії походили від «100 російських пісень» М. Римського-Корсакова – збірки, що була опублікована в 1877 р. Окремі мелодії були зафіксовані самим Стравінським або в Талашкині, де він записав декілька народних

пісень із слів співака та гусяра І. Колосова, або в Устилузі – сімейному маєтку в Україні.

Більшість із цих мелодій, за спостереженням дослідників, належить до обрядових пісень, які сходили до обрядів солярного культу язичницьких часів. Так, хоровод «Нумо, кума, ми покумаємося» з книги М. Римського-Корсакова асоціювався з народним святом «семік», який відзначали у четвер сьомого тижня після першого весняного повного місяця. Звичаї і обряди стародавнього культу врожаю пов'язані з культом предків і мають зв'язок між мелодією і ворожіннями, мелодією та хороводом. Це відповідає сценарію першої частини «Весни священної», і особливо «Весняних хороводів» [270].

Але на відміну від П. Чайковського та М. Римського-Корсакова, які обробляли свої запозичення в стилі європейської музики, І. Стравінський, «шукав в народних піснях щось фундаментальніше для своєї музичної мови і техніки, використовуючи їх, як частину власного звільнення від основної художньої тенденції – і навіть повної відмови від неї» [270, с. 200]. У «Весні священній» композитор абстрагував фольклорний матеріал до такої міри, що його джерело ставало непомітним. Цей матеріал виявляв присутність народних мелодій, які лежали в основі музики і не були відображені у кінцевому продукті. Проте, були «вплетені» композитором у музичну тканину такою мірою, що узагальнення стилістичних елементів народної музики ставало поворотним моментом у розвитку музичного мислення [270, с. 200].

Що до хореографічного рішення задуму І. Стравінського, то експерименти В. Ніжинського були спрямовані на пошуки такої мови тіла, що була б адекватною музичній композиції. Нова пластика повинна була злитися з новаціями композитора, драматурга та художника. Необхідно було винайти інший розподіл по групах, нові типи поз і рухів, позбавлених класичної віртуозності, але виконувати їх повинні тільки балетні танцівники.

Із самого початку І. Стравінський відхилив можливість використання пантоміми і балетмейстер звів характери до декількох коротко змальованих

фігур – старців, дів, шаманів, отроків, позбавлених конкретних історичних рис. Істотно, що тільки Обраниця танцювала одна. Усі інші, як говорив Керстайн, вибудовувалися в «кінетичні блоки, зцементовані інтервалами дії, що триває. У кінці першої картини жінки в яскраво-червоному одязі мчали в дикому бігу великими колами, тоді як маси, що рухалися всередині, нескінченно розбивалися на невеликі групи, що оберталися навколо своїх власних вісей» [270].

Знеособлений натоп В. Ніжинського був ключем до розуміння примітивізму «Весни священної» [281]. «Живі істоти існували в групах, колоніях, в натопках зустрічаючись з жахливою байдужістю суспільства... Їх особи позбавлені будь-якої індивідуальності. Жодного разу за весь час свого танцю Обраниця не показує свого особистого страху, який, мабуть, наповнює в цей час її душу. Вона виконує ритуал; вона поглинена громадською функцією, і, не виявляючи жодного знаку розуміння того, що відбувається, вона рухається, ніби ведена бажаннями і імпульсами якоїсь істоти, більшої, ніж вона сама» [281, с. 465]. Прийом повтору, що використовував В. Ніжинський, приводив до ритуального трансу.

На думку Мінни Ліберман, «цим первісним всесвітом керує Молох, що повернувся з глибини віків, щоб пожерти своїх дітей, – божество низинне, позбавлене духу, це слід, як і сама Весна священна, людини на її найпримітивнішому етапі, ще до зародження думки та свідомості. Але наскільки цей балет звертався в минуле, до витоків людського життя, настільки ж – і про це не згадується в дослідженнях – він дивився і в майбутнє: він передрікав війну, в якій вивільнилося зло, що накопичилося в душах людей, і суспільство, де править державна машина» [281, с. 465].

У цьому сенсі «Весна священна» виявилася передвісником сучасності, її конвеєрів і мас, її військових машин і знищених міст разом з їх безневинними жителями. Якщо не враховувати костюми, то маси В. Ніжинського втілювали одночасно і діячів, і жертв варварства ХХ ст. Тут, як і в балеті «Післяполуденний відпочинок Фавна», йому припало «здолати

опір умів і непокірних тіл танцівників, які звикли думати, відчувати і пересуватися зовсім по-іншому. І нарешті, він повинен був знайти ключ до незбагненої партитури, яка могла збити з пантелику найдосвідченішого балетмейстера і найзнаменитішого музиканта. В. Ніжинський не був ні тим ні іншим. Однак він мав дар проникнення в саму суть речей і геніальну інтуїцію» [9, с. 237].

На світлинах, що збереглися з часів прем'єри, бачимо повернені всередину стопи, щільно притиснуті до тіла лікті, долоні з витягнутими пальцями, що суперечило головним позиціям класичного балету. Танцівники виглядали подібно до язичницьких ідолів, а обмежені рухи надавали їх тілам незграбність, властиву дерев'яним зображенням [237, с. 73]. Ось чому вже паризька прем'єра кидала виклик всім існуючим уявленням про балетне мистецтво.

Коли Броніслава Ніжинська репетирувала сольну партію Обраниці, їй «дуже допомогла образність картини з зображенням темних хмар на грозовому небі» [153, с. 30]. Однак інші танцівники не прийняли новаторську хореографію В. Ніжинського з огляду на її некрасиву з традиційного погляду естетику, неприродну й надмірно важку техніку виконання та ритми. Виникали порівняння з хореографією М. Фокіна. Ніжинський як кращий виконавець постановок Фокіна з часом почав відчувати певну незручність, причиною якої було зростаюче усвідомлення того, що балети Фокіна поступово позбавлялися ідейного стрижня та внутрішньої правди. Тому Ніжинський, якому було двадцять чотири роки, «набагато випередив Фокіна і створив найзначніший з усіх російських балетів» [9, с. 291].

Ричард Бакл, біограф В. Ніжинського, порівнюючи балетмейстерську майстерність обох хореографів, належним чином оцінює кожного. Але на відміну від В. Ніжинського, М. Фокин у своїх балетах використовує симетрію для розміщення танцювальних груп і виконання візерунку кожного танцю за принципом реакції у відповідь – брати і віддавати. Кожна група приходила в рух тільки у відповідь на рух протилежної групи... Після цього у

Фокіна не залишилося іншого способу зберігати оригінальність, ніж різноманітності тему і бутофорію [9, с. 126]. В. Ніжинський наново відкрив джерело розмаїття. Він розчленував ціле та зосередив увагу на емоціях індивідуума.

Розглядаючи кожен групу окремо, В. Ніжинський вивчив її «клітинну» будову та фіксував природні здібності в першу мить народження. Танець кожної групи складався з рухів, що виникли незалежно від інших груп. Так виникала абсолютна асиметрія. Проте це була наймайстерніша композиція, яка проявлялася в зустрічах, викликах, зіткненнях і конфліктах цих незвичайних «балетних угруповань». Композиція не обумовлювала деталі, а знаходила їм найкраще застосування. Р. Бакл наполягає на тому, що постановник «досягнув переваг, відмовившись від красивої побудови хореографічних ансамблів та перервавши потік руху». Він бачить «красу в цьому строгому, стриманому танці, що перевершує роботи Фокіна» [9].

Зруйнувавши рух і повернувшись до простоти жесту, В. Ніжинський повернув танцю виражальність. Вся «незграбність» його хореографії відтворює почуття. Це докорінно відрізняється від виражальних прийомів М. Фокіна, який, аби показати глядачеві зміну настрою, змушував виконавців використовувати міміку – хмуритися або посміхатися. Іншими словами, міміка слугувала доповненням, запозиченим з іншої галузі, з тим, щоб допомогти бідній у своїх засобах хореографії. У хореографії В. Ніжинського обличчя не грає своєї незалежної ролі, це свого роду продовження тіла, яке повинно «говорити». Воно рухається тільки як ціле. Його мова виражається в раптових стрибках з відкритими руками, в пробіжках убік із зігнутими колінами і головою, що лежить на плечі. На перший погляд, така хореографія здається менш винахідливою, різноманітною та інтелектуальною. Проте, з усіма масовими перестановками, раптовими поворотами, завмиранням на місці та тремтінням вона більш глибока, ніж легковажна чарівність Фокіна.

Р. Бакл віддавав перевагу мові В. Ніжинського. На його думку, у танці нема жодних ілюстрацій мови, піруетів, алюзій. Танцівник більше не

залежить від крихкого мінливого натхнення. Він більше не летить, легко ширяючи по навколишньому світу, він падає з усією силою своєї ваги, залишаючи слід від цього падіння. Він більше не стежить за тим, аби один жест перетікав в інший, і не обмірковує взаємозв'язок виконуваних рухів з подальшими. Отже він не залишає нічого власного в резерві для переміщення. «Якби ми не асоціювали грацію з симетрією й арабесками, – пише Р. Бакл, – ми знайшли б її в «Весні священній» всюди – в головах, які повернені в профіль і контрастують з тілами в анфас, в ліктях, що притиснуті до талії, в горизонтальних передпліччях, у застиглих відкритих руках, в хвилеподібних вібраціях, що пробігають по тілах танцівників з голови до ніг, в маленькій таємничій процесії занурених в роздуми дівчат у другій сцені. Ми знаходимо це навіть у танці Обраниці, її швидких, невмілих рухах, у її сум'ятті, у її повному жаху очікуванні, у її напруженій манері триматися та руці, закостеніло здійсненій над головою до небес, як заклик про допомогу, в загрози і самозахисті... Це свого роду «біологічний» балет, не просто танець первісних людей, а швидше танець долюдини... [9, с. 128].

Таким чином, І. Стравінський хотів зафіксувати хвилювання весни, але не тієї, що оспівується поетами, з її легкими вітерцями, співом птахів, блідими небесами і ніжними зеленими паростками. Тут весна, що побачена зсередини, з її шаленством, судомами і розмноженням. «Здається, ми спостерігаємо драму через мікроскоп...» [9, с. 128].

Якщо музику І. Стравінського порівнювали з експериментами кубістів, які розкладали дійсність на елементарні кубічні форми, хореографію В. Ніжинського називали абсурдною. Але, за свідченням Луї Лалуа, коли окремі діячі мали намір врятувати партитуру від сценічного втілення, І. Стравінський рішуче заперечував проти такої пропозиції і наполягав, що хореографія була саме такою, яку він хотів, і навіть перевершила його очікування [276, с. 730].

Незважаючи на високу оцінку І. Стравінським хореографічного рішення «Le Massacre du Printemps» (Побиття весни), відгуки окремих

критиків були негативними. «Побиття, по-перше, тому, що нам так мало вдалося почути... що багатьом театралам здалося жахливим святкувати прихід весни епілептичними випадками мосьє Ніжинського і такими дисонансами з партитурою...» [281, с. 538]. «Танець абсурдний, розтягнутий на півтори години. Хореографія маріонеток на мотузках могла б здатися поганим жартом, якби ми не мали переконливого доказу щирості і послідовності Ніжинського, який має незрівнянну елевацію акробата, але абсолютно позбавленого ідей і навіть здорового глузду балетмейстера...» [281, с. 538].

Федір Лопухов – сучасник В. Ніжинського, російський артист балету та балетмейстер, дивився «Весну священну» у Парижі. Хореографія балету його обурила своїм «повним незнанням слов'яно-руських побутувань» і тому постановник не має права прикриватися поясненням «моє бачення» при створенні партії, образу або цілого спектаклю. Але загалом Ф. Лопухов визнає, що «час вносить нові поняття, погляди, почуття» [126, с. 145].

Так само він висловлювався і про версію «Весни священної» Моріса Бежара, яку французький балетмейстер поставив для Кубинської національної трупи. Проте Лопухов оцінив не саму постановку, яку він бачити не міг, а пояснення Бежара про цей балет у власній редакції в інтерв'ю, що було надруковано в журналі «Куба».

Посилаючись на розмову з О. Бенуа, яка нібито зафіксована в пресі, Лопухов, як прихильник класичного балету стверджує, що І. Стравінський писав свою музику, виходячи з сучасних віртуозних музичних понять і замислював класично-поетичну, тонку віртуозність танцю [126, с. 145]. Тобто бачив свій твір через класичну форму хореографії. «Не варто заперечувати і «Витанцьовування землі», де танець просто проситься, але без натурального життєвого танцю, через різноманітну хореографію вищої форми» [126 с. 149]. Ф. Лопухов вважає, що всі танцювальні номери необхідно «сценічно ушляхетнити». Але робити це можливо тільки за допомогою мистецтва високого танцю. Це – хореографія, де танець і

мімопластика є головними «фарбами», якими діє балетмейстер і артист балету під час створення спектаклю [126 с. 149].

У віртуальних і ідейних триумфуваннях духу – основі «Весни священної», на думку Лопухова, можуть бути використані й прості рухи, якщо вони відповідають духу язичництва, його первісному змісту. Але ця простота «має бути хореографічно-професійною, переростаючи, там, де це треба, в сучасну віртуозність танцювальних прийомів. А музична основа, створена композитором, підказуватиме сценічне рішення цього «весняного священнодійства». Звичайно, вищою формою класики її можна відбити поетичніше. А тонкий поетичний стан, що виходить з класично-пальцевої, пуантової форми, діятиме на глядача (який його відчуватиме та сприйматиме через свій «інтелект»). «Вульгарізовані рухи, застосовані Ніжинським в його баченні «Весни», не міг прийняти Стравінський, бо ця «весна» була зовсім не священною» [126, с. 150]. Отже, робить висновок Ф. Лопухов, віддзеркалення такої хореоп'єси – стародавньої або сучасної – повинно бути слов'яно-руським і навіть через класику з її віртуозностями, як віртуозна й музика Стравінського. У цьому має виражатися творче оригінальне бачення справжнього хореографа» [126, с. 150].

Ф. Лопухов звинувачує В. Ніжинського в неписьменності під час роботи над «Весною священною». На думку Лопухова, за час перших років Дягілевських сезонів Ніжинський не міг отримати потрібної освіти [126, с.146]. Опонент категорично не згоден і з думкою деяких теоретиків мистецтва (в тому числі М. Реріха, про що йшлося вище – Є. Л.), які вважали С. Дягілева найосвіченішим представником російського суспільства, а всі його діяння – передовими. Поради Дягілева Ніжинському жодних освітніх цілей не мали, бо не базувалися на справжньому знанні Русі.

Ф. Лопухов піддає сумніву навіть і авторство хореографії. Постановником був не В. Ніжинський, про що нібито згадував Стравінський (джерела цієї інформації Лопухов не наводить): «Ніжинський тільки в розмовах скромно піддакував Дягілеву, не маючи своїх поглядів через малу

освіченість. Але Дягілеву саме такі постановники і були потрібні» [126, с. 149]. Дягілев міг творити свої «дива» цілком на основі своїх поглядів, даючи помилкові поняття про російський фольклор. Далі погляди, подібні дягілевським, розросталися і вилилися в концепцію «зарубіжного розуміння Русі», яка через багато років вплинула й на трактування «Весни священної» Бежаром, робить висновок Лопухов [126].

Ми не наводитимемо подальші міркування Ф. Лопухова. Вони – в душі вище наведених. Зрозуміло, що він є прихильником класичного балету і тому не сприймав новацій В. Ніжинського. Але у висловлюваннях Лопухова присутній і особистісний аспект. В одній зі своїх книг він пише, що спочатку саме він повинен був ставити балет, але його хвороба перешкодила реалізації цього задуму. Звідси, швидше за все, професійні ревності Ф. Лопухова до В. Ніжинського і образа на Дягілева.

На захист В. Ніжинського висловився Л. Кирстейн [270]. Він відзначав, що партитура І. Стравінського оголосила початок ХХ ст. імпульсивною та напружено-вибуховою музикою, проте хореографія В. Ніжинського була недооціненою. Аналогічні оцінки були надані лише Ж. Рівером та в наступних публікаціях Р. Крафта (1969).

Роботу В. Ніжинського спочатку оцінювали не як суто хореографічну, бо вона порушувала можливі канони балетної естетики попередніх часів. Критики не зрозуміли актуалізації традиції, яку стилізували композитор і хореограф. Саме вони відчували потребу в оновлюванні й творчо поєднали архаїку з ознаками модерну. На сцені відбулось відтворення племінних, расових та статевих ознак неприйнятними в класичному балеті рухами і позами, такими як судоми, невиворітність стоп та загорненість тулубу, *en dedans* замість *en dehors*. «Дія супроводжувалась соціальними альянсами, коли поведінка людини підкоряється інстинктам натовпу» [270, с. 147]. Тобто В. Ніжинський перетворив ансамбль на знеособлену людську масу, що складається з окремих груп і об'єднана насильством.

Безпрецедентним став перенос центру ваги на групові танці. Образ язичницької Русі, як метафори несвідомого розуму, дозволяв відмовитися від традицій. Під впливом маніфестів італійських і російських футуристів, що з'явилися в той час, в хореографії «Весни священної» з'явилася тема надлюдської, безособової та неконтрольованої сили. Німий натопв Ніжинського благав про допомогу сили природи, а сам автор ніби відмовився від попереднього мистецького досвіду [237].

Можливо, ансамблеві танці О. Горського або «Половецькі танці» М. Фокіна в опері О. Бородіна «Князь Ігор» були прикладом для В. Ніжинського, але хореограф не брав жодних етнографічних елементів для відтворення. Він, як і його співстановники, був знайомий із колекцією народного мистецтва М. Тенішевої у Талашкіно, з джерел якого народився задум фіналу «Весни священної», де в урочистому язичницькому обряді праотці людства спостерігають танець дівчини-обраниці перед смертю.

У процесі створення вистави допомагала Марі Рамбер, артистка та хореограф з Великої Британії, яка роз'яснювала сутність пластично-музичного методу Франсуа Дельсарт – видатного французького теоретика сценічного руху, композитора, співака та педагога. Основою його методу є «рівновага триєдності Істини, Добра та Краси», а головним чинником сценічної виражальності – природна пластика людини. Саме Ф. Дельсарт першим науково обґрунтував рухи людини і дав кожному назву, шукаючи відповідність художній образності. Кожен з рухів, на думку автора, перебуває у прямому співвідношенні з психологічним станом людини. Тому свою систему художнього виховання дослідник замислив як таку, що охоплювала б різні царини театрального мистецтва: спів, декламацію, сценічний рух.

У роботі з артистами «Російського балету» М. Рамбер намагалася довести саме ці принципи, які наслідував і її безпосередній вчитель Жан Жак-Далькроз. Він пропагував ідею ритмічного виховання, популярність якої у перше десятиріччя ХХ ст. у Європі була надзвичайною. Ж. Жак-Далькроз

дуже різко критикував тогочасний балет, закидаючи йому «убогість та одноманітність рухів, рухи без тіла, що позбавлені живої сили та невідповідні музиці» [20, с. 38]. Засновнику ритмічної гімнастики не була до вподоби неприродна «ремісничка» посмішка балерин замість бажаного ним відблиску думки на обличчі або марні зусилля танцівників створити ілюзію невагомості. «Сучасний танець занепокоєний тільки передачею такту, а не ритму, – писав Жак-Далькроз, а танцівники виключно зайняті своїми акробатичними «штуковинами», «па» та витинаннями тіла, не узгоджуючи їх з ритмічними намірами композитора» [20, с. 38].

Врешті-решт, ідеалом виконавця був такий, що міг «водночас робити різні рухи руками, ногами, головою, тулубом, або у різний час відзначати метричні наголоси, або ж просто рухатись водночас у протилежних напрямках. Красу пластичних форм автор теорії бачив саме у протилежності рухів, що є характерним для епохи, як, наприклад, скульптури Родена [20, с. 38]. Тобто задовго до початку дослідів енергетики людського організму Жак-Далькроз говорив про те, що «комунікативність наших емоцій споріднена з хвильовими процесами і є породженням якогось шостого почуття, що має здатність розповсюдження внутрішніх процесів назовні [20, с. 38].

Для втілення своєї естетичної ідеї щодо виховання пластично обдарованих учнів Жак-Далькроз відкрив Інститут Ритму під Дрезденом. Відзначимо, що на Ритмічних Іграх, які проводилися в Хелерау (1912 та 1913 рр.) за участю всіх вихованців школи Жака-Далькроза, були С. Дягілев і В. Ніжинський. Отже, ще до сценічного відтворення партитури «Весни священної» вони мали змогу ознайомитися з досвідом Ж. Жака-Далькроза, а його учениця М. Рамбер допомагала В. Ніжинському на практиці досягнути ритмопластичну теорію відповідно до вимог партитури «Весни священної».

Тобто деякі положення Ж. Жака-Далькроза були використані теоретиками та практикаками танцю модерн, якому притаманне і ускладнення ритміки, і порушення базових законів академічної хореографії, насамперед

збереження стрункої вертикалі хребта. «Чим більше тіло відхиляється у якийсь бік від положення усталеної, стійкої рівноваги, тим сильніше мають напружуватись м'язи протилежного боку аби утримати його» [20, с. 36].

Водночас на стилістику нового танцю впливав «механістичний» аспект руху, тобто його біоритмічні засади, а це, в свою чергу, знаходило відгук у нарощуванні ознак танцювального експресіонізму. І «Весна священна» В. Ніжинського (1913 р.), і «Весіллячко» Б. Ніжинської (1923 р.) на музику І. Стравінського показали безмежні ресурси оновлення танцю всупереч академічній традиції.

І. Стравінський, М. Реріх, С. Дягілев і В. Ніжинський уявляли, насамперед, образи з життя доісторичних часів, хоча у подальших постановках балету образний зміст музики та лібрето значно розширювався (обставини, за яких це відбувалося, будуть викладені у подальших розділах). Початкова ж спрямованість сценарію та відповідний підзаголовок («Картини язичницької Русі») по-новому відкривали для вітчизняного мистецтва стародавню тематику. Таким чином, орієнтоване на це сприйняття слухача-глядача перебувало у полоні художньої ілюзії минувшини.

У зв'язку з цим Б. Асаф'єв наполегливо відзначав «стихійні прояви первісних інстинктів», «враження первісної сили», «язичницьке дійство» [5, с. 179]. Таку ж думку висловлював Б. Ярустовський, який писав, що музика відтворює «дії варварської, первісної, нецивілізованої маси, яка не зупиняється задля своїх цілей перед жорстокістю та вбивством» [254, с. 65].

Все це знайшло своє відбиття в драматургії балету, в основі якої є панування стихійності як гри вивільненої, розкутої енергії і неприборканого буяння первісних сил. Але у партитурі балету є й острівці ліро-епіки. На думку К. Лінкольн, вони є моментами «медитативного гальмування» і епізодами «організованої дії, яка, проте, або зростається із стихією («Витанцювання землі», «Величання обраної»), або поглинається нею (сцена «Весняні ворожіння» в ході розгортання поступово перетворюється на

снігову грудку нашарувань, що розростаються, незв'язаність яких підкреслена різноманітною природою компонентів)» [270, с. 208].

Проте, в результаті виявлялось, що автори демонстрували не музичну реставрацію незапам'ятного минулого, а лише метафору, яка дозволяла передати глибинні риси людини початку ХХ ст., пов'язані з його кореневими, первинними формами існування. Їх значущість була важливою для епохи модернізму. Можливо, саме з цієї причини Гордон Крег, якого називали «пророком нового театру», після лондонської прем'єри «Весни священної» скаржився на те, що танець В. Ніжинського був «надмірно матеріальним і демонстрував підвищену збудженість», що обумовлена експресією музики Стравінського [270, с. 207].

Язичницька культура, відображена в балеті, існує в комплексі обрядовість – пантеїзм – архаїка. Із цього приводу І. Вершиніна зауважує: «Причетність обрядовості до первісного визначається тим, що творити обряд означає апелювати до досвіду поколінь, що йде в товщу часів, освяченому такою традицією, що прийшла з глибин національного буття. Цей момент є настільки значимим для «Весни священної», що її жанр можна визначати, як балет-обряд, оскільки з точки зору сюжету вона є низкою сцен, які втілюють різні давньослов'янські обряди та звичаї: весняні ворожіння, дівочі хороводи, викрадення нареченої, поклоніння землі й інші, увінчані урочистим і похмурим обрядом жертвопринесення на честь бога весни» [32, с. 193].

У такій спрямованості задуму переконує й «авторський словник», що відбився в назвах самого балету та сцен: «Весняні ворожіння», «Хо́да Старомудрого», «Поцілунок землі», «Ходіння по колах», «Величання обраної», «Во́лання до праба́тьків», «Ді́йство старих – лю́дських праотців» тощо. Типи обрядовості, змодельовані у цих назвах, представлені у балеті й в інших формах, які пов'язані, головним чином, з ігровою стихією, що розгорнута дуже широко. Цю обставину підтверджує авторський лексикон у номерах «Гра викрадення», «Гра двох міст», «Таємні ігри дівчат», «Весняні

хороводи», «Танці чепурх», «Витанцьовування землі», «Великий священний танець».

Невипадково О. Демченко пропонує ще одне жанрове визначення балету – «балет-ігрище», яке має два відтінки, що передають особливість трактувань ігрового початку, як екстатичного та войовничо-агресивного [65, с. 43]. «Більш рідкісним для академічного мистецтва, вважає Демченко, є обрядовий пласт, що йде коренями в дуже віддалені часи і пов'язаний із заклиальною семантикою. Його амплітуда коливається від порівняно «контрольованих» закликів-закличок до несамовито-лютого закляття. І в цій сфері своєрідність породжується такими властивими образному світові цієї партитури прийомами варваристики, як удавання звіриного виття або експансіонізм (оргія диких вигуків і топіту у «Величанні обраної»). В номері «Волення до прабатьків» відтворюється обряд виклику на суперечку, лайку, поєдинок» [65, с. 43].

Магічний аспект представлений у сценах моління, ворожіння, волхвування і навіть шаманства з характерною для нього зловісною виражальністю. Цей містичний колорит перебуває в заповідних схованках душі та тіла і тому сприймається підсвідомо. З цього приводу Б. Асаф'єв писав: «Коли вперше виконувалася вища містерія Стравінського, ставало моторошно від пронизливого зіткнення з прихованою від ока людського таємничою роботою стихійних «сил потаємних» [5, с. 200].

Іншою складовою частиною «язичництва» є пантеїзм, спрямування до якого було закладене в авторській концепції І. Стравінського: «Впродовж усього звучання твору я даю відчути слухачам близькість людей до землі, спільність їх життя із землею» [282, с. 470]. Про те ж свідчать його коментарі до окремих сцен: «Вона біжить, нахилившись над землею, – напівжінка, напівтварина... В цей час спускаються з берега дівчата. Вони роблять вінок, що змішується з хороводом юнаків. Це ще не цілком розвинені істоти. Їх стать єдина і роздвоєна, як у дерева» [282, с. 479].

Цілком природно, що в сприйнятті слухачів виникали схожі асоціації із заповідними нетрями, в яких рівні первинних відчуттів і спонукань гніздиться життя первозданних істот. Критики відзначали, що починаючи зі вступу, музика цього балету, відтворюючи голоси звірів і птахів, шерех вікових лісів, нестрункі сопілкові наспіви пастухів, прагне злитися з природою, яка оточувала первісну людину [255, с. 65]. Це підтверджував і сам композитор.

Ця підбірка пояснень та спостережень дає досить певне уявлення про пантеїстичну спрямованість «Весни священної», одна з ліній якої націлена на розкриття витоків буття. Пантеїстична матерія сприймається тут передусім як природа животворяща. Тому вона так часто з'являється в обертонах свого весняного стану: ворожбі буття, бродячих соках землі. І при всій умовності сюжетної канви, загальна назва балету («Весна священна») і заголовки окремих сцен («Весняні ворожіння», «Весняні хороводи») якоюсь мірою до цього зобов'язували, що відбилося і у висловлюваннях композитора на зразок наступного: «Я хотів виразити світле воскресіння природи, яка відроджується до нового життя» [201, с. 147].

З найбільшою повнотою та виражальністю весняна поетика втілена в першому Вступі. Про свій задум «показати пробудження природи» І. Стравінський писав: «Кожен інструмент тут, як брунька на корі вікового ствола» [201, с. 147]. Розгортання звукової тканини нагадує ріст пагонів первозданної рослинності, які набрякають, лопаються, розквітають, множаться, химерно розбігаються і галузяться. Б. Асаф'єв посилив цей акцент і назвав цю музику «симфонією весняного зростання» [5, с. 145].

Тобто, пробудження землі в І. Стравінського асоціюється з таїнством зародження життя. Він робить спробу відтворити художніми засобами процес виношування плоду та його появи з материнського черева. З різною мірою очевидності та фізіологічного оголення цей феномен виявляється в «Весняних хороводах» і в тематично пов'язаних між собою другому Вступі та «Таємних іграх дівчат».

У сезоні 1913 – 1914 рр. балет Стравінського показали вісім разів: п'ять у Парижі й три – в Лондоні, де реакція була більше сприятливою. Але твір швидко вилучили з репертуару. Скоріше за все, тенденція дискредитації пам'яті й апологетики «амнезії», що склалася в європейській свідомості двадцятих років ХХ ст., вплинула на репертуарну політику С. Дягілева, який відмовився від ранніх вистав, у тому числі й від «Весни священної» заради радикального оновлення свого мистецького арсеналу. Пізніше імпресаріо відновив «Весну священну», використовуючи декорації і костюми за ескізами М. Реріха, але в новій і менш суперечливій хореографічній постановці Леоніда М'ясіна.

Тільки у 1987 р., через сімдесят п'ять років після прем'єри, оригінальну хореографію, костюми й декорації відновили фахівці з реконструкції балетних вистав – Мелісент Ходсон та Кеннет Арчер, що вивчав творчість М. Реріха. Сучасні глядачі мали можливість побачити історичну «Весну», яку наново поставили з трупною «City Center Joffrey Ballet» («Джоффри Балет»). Саме цей балет і досі вважають таким, що зруйнував основи хореографії попереднього століття. Детальніше про це див. у підрозділі 3.1.

2.2. «Весна священна» як твір-передбачення у контексті духовних пошуків поч. ХХ ст.

Провісницька місія мистецтва яскраво виявилася в творчості художників-космістів і поетів початку ХХ ст.: М. Чюрльоніса, М. Реріха, членів об'єднання «Амаравела», А. Белого, О. Блоку, О. Мандельштама, Д. Мережковського. Вони створювали свої картини та тексти, сутність яких ставала зрозумілою набагато пізніше. Цю місію несення пророчої інформації Д. Андрєєв – автор «Рози світу» назвав «провісництвом». Говорячи про Вісників, він відзначає, що вони, на відміну від пророків, діють не через слово, а саме через мистецтво, даючи людям змогу відчути через мистецькі образи вищу правду та світло. Вісники не висували жодних соціальних і

політичних програм, здатних задовольнити масові запити епохи. Проте, вони «захоплювали розум, серце, волю ведених не по горизонталі громадських перетворень, а по вертикалі глибин і висот духовності; вони розкривали простори внутрішнього світу і в них вказували на непорушну вертикальну вісь» [221].

З такої точки зору «Весну священну» можна назвати провісницьким твором. Хоча на нашу думку, більш слушним є термін «твір-передбачення». Ця постановка істотно випередила свій час і в момент прем'єри не відповідала поточним запитам суспільства, – проте вона несла кардинальні та незворотні зміни в майбутньому. А саме передбачила появу багатьох нових напрямів: модернізму, експресіонізму, «неофольку», бруталного примітивізму тощо, тобто всього того, що властиве сучасному балетному мистецтву та культурі вцілому. Р. Роллан після зустрічі з композитором, стверджував: «Стравінський приписує Росії роль прекрасної і потужної варварської країни, вагітної зародками нових ідей» [282, с. 222].

«Весна» стала художнім варіантом вирішення проблеми позбавлення світу безпосереднього зв'язку з культурною традицією, яку автори стилізували і поєднали з ознаками модерну, запропонувавши свої інновації: новий балетний театр з розширенням функцій балетмейстера, нову балетну музику та нову сценографію. Тобто, автори «Весни священної» передбачили майбутнє. Це відзначив О. В. Кір'язєв, коли стверджував, що «ця повчальна і багата важливими наслідками історія почалася задовго до розвороту на постмодерністські тренди розвитку» [99].

В одному з ранніх інтерв'ю Ігоря Стравінського є думка про те, що у «Весні священній» він хотів передати «воскресіння зачаття всесвітнього». А сенсом музичної образності балету є «...смута, невизначена, глибока, смута всесвітнього розквіту» [282, с. 214]. Окрім конкретно-специфічних моментів у судженнях І. Стравінського є й більш загальна думка: на початку ХХ ст. зароджувалася нова епоха і відчуття її витоків наскрізним чином пронизує концепцію «Весни священної».

Головними віхами стилістичної еволюції композитора до «Весни священної» є балети «Жар-птиця» (1909 – 1910 рр.) та «Петрушка» (1910 – 1911 рр.). Перший поєднував російський академізм, рафіноване «мирискусничество» 1900-х і нові течії у сфері негативної образності (кульмінація в сцені «Поганий танок Кощієва царства»). Другий мав ознаки антиакадемізму з компромісним балансуванням між класикою та сучасністю. «Весна священна» (1910 – 1913 рр.) стала квінтесенцією авангардної музики ХХ ст.

Тобто процес формування образності та стилю останнього балету співпадав із визріванням і потужним проривом нової епохи. «Весна священна» це – змістовний «згусток-ядро», в якому був ніби спресований величезний потенціал можливостей, розрахований на довготривалу перспективу. Не випадково А. Онеггер порівняв партитуру І. Стравінського з «атомною бомбою» [105, с. 180], яка точно передає масштаб впливової сили новаторського балету.

Найбезпосередніше вираження це отримало в формі потужного вибуху енергії в її урбаністичному аспекті та варварському вигляді. Але найчастіше – в синтезі того й іншого, що породжувало феномен «машинізованого язичництва»: динамізм індустріальної епохи, спаяний з первозданною свіжістю почуттів і стихійністю реакцій масовидної істоти.

Ось чому замість нової стилізації в дусі «Шехерезади» М. Фокіна французька публіка отримала *балет-передбачення*. Після першопрочитання В. Красовська писала: «У «Весні» завершився поворот балетного театру від образотворчого імпресіонізму до експресіонізму з його сильними, брутальними, навмисно примітивними засобами впливу, у всьому протилежними красивій описовості Фокіна» [115, с. 228].

Основою нового стилістичного коду хореографії В. Ніжинського стало положення ніг «en dedan» замість академічного «en dehors». Те ж можна сказати про відсутність plie, бо підстрибування, за свідченням учасників вистави, закінчувались на прямих ногах із плоскими ступнями. В. Красовська

наводить також свідчення француза Ж. Рів'єра, який визначив, що Ніжинський «замість того, щоб підпорядкувати тіло рухові, як це робив Фокін, підпорядковує рух тілові. До того ж критик помітив у структурі балету «асиметрію, що витікала з його сутності» [115, с. 237].

Отже йшлося про канони класичного танцю навиворіт. Як засвідчував той же Ж. Рів'єр, В. Ніжинський, розколюючи рух та повертаючи його до простого жесту, вводить в танець експресію. Всі кути та злами його хореографії заважають почуттю випаруватись» [105, с. 237].

Балетмейстер сприйняв декорації і костюми М. Реріха з повним розумінням, так само, як його знання археології і стародавньо-слов'янських звичаїв. Основні «па» танцівників водночас нагадували конфігурацію різьблених дерев'яних ідолів на славетних картинах М. Реріха, присвячених Стародавній Русі. Виконавці намагалися не тільки відповідати їх зовнішньому вигляду, а й обмежувати рухи, надавати тілам незграбність, що властива дерев'яним зображенням.

Деякі тогочасні критики закидали авторам балету, що вони «навмисно нехтують законами краси». І, визнаючи в цілому виражальну силу та вражаючу яскравість постановки, вважали, що «за ними приховується художня знесиленість та душевна порожнеча» [136]. Насправді це була художня стратегія. Серед явищ мистецтва, супутніх пошукам І. Стравінського, можна навести перші кубічні полотна Пікасо або досвід літераторів-футуристів. Слушними були й порівняння з дослідями з розщеплення атому.

За думкою Л. Кірстайна, для авторів балету «язичницька Росія була метафорою несвідомого розуму, що, в свою чергу, дозволяло відхилення від сталих традицій. Перемагала сліпа енергія, більша за людські можливості та свавільна. Німий натовп В. Ніжинського складався з двоногих тварин, для яких не існувало чотирьох століть людського мистецтва» [270, с. 206].

У монографії «Російський балетний театр» В. Красовська наводить уривки з листів та інтерв'ю І. Стравінського, що підтверджують: його

«містерія» створювалася не для відтворення певної сюжетної схеми, а як «танцювальне дійство», яке не передбачає пантоміми. У тому ж інтерв'ю композитор називає себе прибічником «корредрами, яка має замінити тип сучасних балетів» [115, с. 432]. Під терміном корредрама В. Красовська розуміє форми «танцювального дійства кордебалетних мас», які створювали новий стиль балетного мистецтва. Вони були протилежними фокінському спектаклю «настроїв та пригод» і «підпорядковували дію не самодостатній інтризі, а розвиткові музичної думки» [115, с. 432].

Все сказане свідчить про первинну наденергію – очевидну форму репрезентації різних революційних проявів, характерних для «Весни священної». З інших, зовні менш примітних моментів – це варіантність як здатність нескінченно множити початкові мотиви, теми з їх безперервними, винахідливими видозмінами. О. В. Кирпиченкова відзначала цю особливість твору: «Весна священна» – найзатребуваніша за кількістю хореографічних інтерпретацій серед партитур «російського періоду» творчості Стравінського. Вона є найпопулярнішою протягом XX – XXI ст.» [97, с. 375]. За даними бази «Stravinsky and the Global Dance» налічується понад 200 інтерпретацій балету. Причину такої затребуваності Весни авторка обґрунтовує ідейними, змістовними та структурно-стилістичними особливостями твору: близькістю художніх поглядів авторів оригіналу та митців наступних поколінь, програмним характером балету, що дозволяє вільно інтерпретувати художні образи; сюїтною формою, тріумфом ритмічного початку в усьому його розмаїтті та відсутністю сюжетного диктату [97, с. 375].

Серед новацій партитури «Весни священної» є такі, які можна віднести до художнього напрямку «неофольк». Найважливішими з них є: звернення до незвіданих пластів традиційної культури та творча свобода композитора (або інтерпретатора); його розробка на базі новітніх технологій і композиційних засобів.

В музичній партитурі намічені істотні риси авангардного мислення. Евристичний потенціал «Весни священної» був таким потужним для

подальшого прогресу мистецтва, що її партитуру можна вважати *маніфестом музики ХХ ст.* Тут програмувалося (ескізно або наявно) все, що стало характерним для новітнього композиторського мислення. Серед музичних зразків «модерну» початку століття – твори Ч. Айвза, Б. Бартока, А. Веберна, С. Прокоф'єва, А. Шенберга. То був найпотужніший зразок, який відкрив шляхи художнього радикалізму.

Заряд оновлення, закладений в цій партитурі, був пов'язаний з якісними зрушеннями та відривом від попередніх традицій. Кидаючи виклик минулому, відмовляючись від накопичених умовностей і нашарувань, «Весна священна» фіксувала народження нового світу, різкий злам життєвого устою, корінний переворот у всіх сферах буття.

Цей злам був почасти виявленням розглянутого вище комплексу агресивності як одного з найважливіших імпульсів початку ХХ ст. На поверхню існування вирвалися темні інстинкти, негативні спонукання. На практиці це виражалося в несамовитому пафосі озлоблення, насильства та в розгулі масового екстремізму. Так, в ужиток ХХ ст. входила ідея шаленості світу. Тому свідки перших виконань балету характеризували музику Стравінського як «огидну, грубу та потворну» [32, с. 187].

Зрозуміло, що не все в «Весні священній» зводиться до однозначних проявів. І понад інше, гуманне зосереджене в епізодах, пов'язаних з розкриттям жіночого начала, яке виступає ясно вираженим контрастом до домінуючого начала чоловічого. В музиці зустрічаються і поетичність, і лірична експресія, і часом навіть відтінок ідилічності.

Проте подібні епізоди виникають як короткочасні відтіночні моменти серед проявів агресивної енергії. Позитивно-гуманні прояви змітаються масово-знеособлюючою стихією, а ігрова налаштованість у будь-якому прояві вже з самого початку має войовничий запал. У процесі розгортання вона наповнюється все більшою напругою, конфліктністю, експансивним забарвленням, набуваючи грізного, страхітливого характеру.

Ці процеси створення витвору мистецтва і подальшого його сприйняття глядачем або слухачем можна також розглянути з точки зору енерго-інформаційного обміну. Будь-який твір істинного мистецтва – плід великої духовної напруги та наполегливої праці майстра, який його створив. Така напруга дозволяє митцеві зіткнутися з метафізичними субстанціями, що може викликати глибокі потрясіння. Слідом за цим творець шукає технологічні засоби (фарби, звуки, слова) для вираження свого духовного досвіду, виступаючи з одного боку посередником між сакральним світом, де він черпав натхнення, а з іншого – профанним світом людей.

Мистецтво не лише устигало за всіма поворотами історії, але нерідко і випереджало їх, виконуючи профетичні функції і намагаючись замінити релігію. Саме мистецтво, завдяки своїй динамічності, виявляється сферою духовності, здатної виразити динаміку часу автентичніше, ніж релігія, консерватизм і прихильність традиції, яку нерідко ототожнюють з духовністю.

Філософська рефлексія осмислює духовність як здібність людини виходити за межі готівкового існування, трансцендувати за межі культурних і побутових стереотипів, що склалися. У світлі такого розуміння духовності цілком очевидними видаються переваги мистецтва, як форми духовного життя, що відрізняється винятковою мінливістю і динамічністю. Проте не лише динаміка була затребувана часом у мистецтві, але і його орієнтація на творчість. У цьому сенсі мистецтво є адекватним креативності інформаційного суспільства, для якого віртуалізація вже є ментальною, а не технологічною особливістю.

Проте рокіровка релігії і мистецтва на полі культурного розвитку – зобов'язує вказати на відмінності цих форм. На думку О. Кірязева, релігія припускає безпосереднє, нічим не обумовлене одкровення як форму зв'язку між сторонами комунікації. «Мистецтво ж, по-перше, відношення суб'єктно-об'єктне, між художником і предметом творчості, а тому (і це по-друге)

опосередковане технічними засобами різної міри складності, що припускає – і це вже по-третє – складну і тривалу професійну підготовку» [99].

Мистецтво на відміну від релігії має свої засоби самоартикуляції. Мова релігії – міфологія, основу якої складають архетипи. Мова мистецтва – метафори та символи. «І хоча архетипи – це теж метафори та символи, проте, їх інтенція принципово відрізняється від інтенції художніх образів. Міф спрямований на збереження та консервацію status quo, тому архетип принципово консервативний, архаїчний. Мистецтво ж завжди інноваційне, і мова його принципово багатозначна, мінлива, текуча» [99].

У консервативних суспільствах зі зниженою динамікою є затребуваною консервативність мови релігії і сама релігія є формою духовності. У динамічних культурах, до яких можна віднести індустріальне суспільство, релігія в ієрархії духовних форм неминуче поступатиметься місцем мистецтву. Проте до цієї, досить тривіальної кореляції відношення між релігією і мистецтвом не зводяться. Зв'язки між ними закладаються у початкові часи і простежуються до нині.

Релігія принципово суб'єктна. І в цій своїй властивості, вірогідно, не може не бути нескінченно мінливою. Вона ж є консервативною, і не в останню чергу, через своєрідність мови артикуляції релігійних доктрин. Тренд «від міфу до логосу» з'явився тому, що філософія секуляризує свідомість і духовний світ в цілому.

На початку ХХ ст. ця система принципів вичерпала себе. Натуралізм перетворив мистецтво реалістичної орієнтації на додаток позитивних наук: соціології, психології, соціальної психології, ідеології тощо. Реалізм зробив політичну тенденційність, громадянськість, дидактичність, моралізаторство обов'язковими завданнями для мистецтва, а соціальна ангажованість перетворила мистецтво в ідеологію, позбавивши його ідентичності. Соціалістичний реалізм виявив порочність цього тренду повною мірою.

Поява фотографії і кінематографу завершила історію фігуративного мистецтва, взявши на себе образотворчу роль. Освоєння ж техніки

звукозапису (фонограф, диктофон, телефон, магнітофон) змінювало завдання літературного тексту, до того ж, описувало реальність і відтворювало усну мову, які інакше ретранслювати за межі тимчасової ситуації було неможливо. Усе це вимагало від мистецтва радикальної зміни.

Саме тоді і з'явився символізм як естетико-філософська основа модерну. Він створив нову систему естетичних принципів, що стала базою й ар-нуво, й ар-деко, й авангарду, і, певною мірою, постмодернізму. Принцип мімезиса був замінений принципом творчої уяви, що в авангарді привело до нефигуративності та віртуальності. На зміну образу прийшов символ, типізація поступилася місцем герменевтиці, а пізніше – інтерпретації. Софійність як ідеал замінила соціальну ангажованість, а принцип теургії, або загальної, соборної духовної роботи, – віру у всесилля утилітарної практики й індивідуалістичного протистояння усіх один одному. Тобто, символісти запропонували своєрідну програму духовного оновлення духовного світу, в тому числі й мистецтва.

Модернізм в цілому повернув мистецтву первинну сакральність, яку успадкував авангард і постмодернізм. Таким чином, звільнення мистецтва від диктату церкви стало шляхом не до його десакралізації, а, навпаки, – шляхом до надбання сакральності й містеріальності. Проте такий поворот надзвичайно гостро поставив питання про взаємини релігії і мистецтва. Вони занадто різні, щоб підміняти один одного. Тому релігія залишається сферою суто суб'єктної комунікації. І в цьому плані скрізь, де є присутнім суб'єкт, присутня в імпліцитному вигляді й релігія.

Символісти переадресували право на теургію від релігії до мистецтва. Однак теургійність мистецтва має загальний зміст і виражається в його призначенні. «Мистецтво за найменням своїм – штучне – визначає характер творчого процесу в цілому і специфіку стосунків штучного світу, культури з природним світом природи. Мистецтво, а не релігія, профетично завдає коди культурної діяльності, оскільки релігія орієнтована на вічне, а мистецтво – на тимчасове» [99]. О. Кір'язев вважає, що початковий і примітивний код

культурної творчості, представлений в мімезисі, є вираженням спроби нав'язати культурному світові штучну модель стосунків світу природному. «Авангард остаточно перериває цю архаїчну практику, заявляючи про права художника на вільне творіння реальності. Ця заявка постмодернізму задає код інформаційної культури – проектною, віртуальною, штучною» [99].

Про перенесення акценту з релігійної культури на художню свідчить світова тенденція, що склалася в другій половині XIX – поч. XX ст. Показовою для того часу є відповідь російського промисловця М. Терещенка О. Блоку на питання про його ставлення до релігії: «Я не релігійний. Усе, що може давати релігія, мені дає мистецтво» [148, с. 179]. Не випадково саме в цей час з'явилися імена безкорисливих благодійників, а українське та російське мистецтво досягло свого найвищого розквіту. І на заході, включаючи Новий і Старий Світ меценати вкладали гроші в зібрання творів сучасного мистецтва, організовували різні фонди та музеї, як, наприклад, Музей Гуггенхейма в Нью-Йорку, Центр Помпиду в Парижі, Нова пінакотeka в Мюнхені, Галерея Тейт в Лондоні та ін.

Оновлення культури того часу символічно відображено в назві та змісті журналу віденського Сецесіону – «*Ver Sacrum*» (лат. – «весна священна»). Як провісник нового життя журнал об'єднував інтелектуалів і митців раннього авангарду: Г. Клімта, К. Мозера, А. Роллера, Й. Хоффмана, Р. М. Рільке, М. Метерлінка та ін. Віденських художників в епоху *Fin de siècle* (арт нуво) також називають Віденським сецесіоном, тобто віденським варіантом югендстилю. Йшлося про ревіталізацію християнства, що неухильно втрачало свою традиційну роль – служити центром духовного життя Заходу.

Таким чином, саме мистецтво стало формою духовності індустріального суспільства. Саме тоді формувалася «прекрасна епоха» (*Belle Époque*) – час розквіту культури у Франції, Великобританії, Австро-Угорщині, Німеччині, Італії, Бельгії тощо. Мистецтво не тільки встигало за всіма поворотами історії, але нерідко і випереджало їх, виконуючи

профетичні, тобто провісницькі функції і майже повноцінно у цьому сенсі замінювало релігію.

Ця історична рокировка на Заході і Сході здійснювалася в різних дискурсах, але зі схожим результатом: на заході – під егідою протестантської етики, а на Сході – старообрядної. Незважаючи на свою «консервативну» назву, старообрядність в Росії стала «черевом», у якому парадоксальним чином сформувався соціальний шар з психологічним складом, подібним до протестантського. Династії російських промисловців, банкірів, оптових торговців, великих підрядників та ін. вийшли з старообрядного середовища. Саме ці люди започаткували великі колекції сучасного мистецтва, вкладали гроші в архітектурні проекти в стилях «ар нуво» і раннього конструктивізму. Тобто консерватизм виявився плацентою інноваційного світовідношення, в якому мистецтво й естетика зайняли пріоритетне місце.

Принципова неутилітарність світу естетичних цінностей – ще одна важлива риса мистецтва, яка зближує його з інтенціями сучасної культури. Попри підтримку мистецтва благодійними внесками, буржуазне суспільство 2-ї пол. XIX – поч. XX ст. заразило його конс'юмеризмом і утилітаризмом. Прерафаеліти та бідермайер були цілком успішними в комерційному сенсі. Такий же розрив спостерігається між першим і другим авангардами. Перший – революційний і опозиційний світу «жовтого диявола», другий – цілком в руслі його меркантильних цінностей.

В інформаційному суспільстві, яке культурологи одностайно відносять до постеконOMICHOЇ культури, споживчі цінності втрачають свою значущість і привабливість. Креативність, евристичність стають цінностями і мотивами життєвого процесу. А це означає, що естетична діяльність усіх видів через свою неутилітарність є найбільш релевантною для нової цивілізації.

Сутнісною характеристикою мистецтва, що набуває в інформаційному суспільстві важливого значення, є метафоричний характер естетичного освоєння дійсності. Не інформаційні прилади, а саме мистецтво бере на себе функції, які машина виконувати не здатна, навіть коли певна програма імітує

художню творчість з уявним позитивним результатом. Мистецтво – мова метафор і гіпербол, а не логічних висновків Це – художньо-образна форма дійсності. Але не мислення, а вираження афективної сторони людини, і не форма відтворення дійсності, а її створення.

Образне мислення і фігуративність були вираженням парадоксальності не лише мистецтва, але і людського мислення в цілому, яке, по суті своїй, ідеально, віртуально і надмірно, але за формою предметно, занурено у світ. Мистецтво якраз і виражає цю парадоксальність штучної природи і вся історія мистецтва – це історія звільнення духу від плоті, культури від природи. Воно є кодом діяльності, що створює штучний, культурний світ. Осмислення й освоєння історичного досвіду художньої практики – першочергове завдання для культурного світу в цілому і для окремої людини, але в історичній логіці розвитку цієї практики.

Інформаційне суспільство в цьому напрямі робить новий, мабуть вирішальний крок. Тут інформація, як духовний чинник, стає визначальним інструментом культуротворчого процесу, а постмодерністське мистецтво робить спробу виразити новий курс цивілізаційного розвитку на іноваційність.

2.3. Теми жертвопринесення, спокути та обранництва в зарубіжних хореографічних інтерпретаціях XX – поч. XXI ст.

У слов'янській міфології, вивчення якої почалося з кінця XVIII ст., мотиви жертвопринесення дівчини не зафіксовані. Проте, як свідчать джерела, такий обряд використовувався в язичницькій культовій практиці. Наприклад, арабський мандрівник Ахмед ібн-Фадлан – посол халіфа Ал-Мукті-дира на початку X ст. описував похорон знатного руса, на якому приносили у жертву дівчину-наложницю. Її вибір здійснювався на добровільній основі: «І ось коли помер той чоловік, ... то сказали його

дівчатам: «Хто помре разом з ним?» І сказала одна з них: «Я» [8]. Далі араб описує підготовку жертви до спалення і процес жертвопринесення.

Серед міфологічних персонажів, що мають відношення до родючості є Кострома (укр. Кострубонька), яка втілює весну. Про її дивну смерть на святі йдеться в одній з російських обрядових пісень: «Костромушка расплясалась, Костромушка разыгралась. Вина с маком нализалась. Вдруг Костромка повалилась. Костромушка померла» [106, с. 431]. Можливо, саме так виглядав процес підготовки дівчини у стародавніх слов'ян до жертвопринесення весні. Принаймні, Ахмед ібн-Фадлан свідчить, що напередодні дівчину годували різними стравами й пригощали медом.

Ритуальний похорон Костроми означав початок весняного циклу. Саме цей обряд «похорону Костроми» досліджував О. М. Афанасьєв. На його думку, солом'яну ляльку (Кострому) розривали на частини, а потім топили у воді й оплакували через тиждень після літнього сонцестояння [7, с. 725]. З цього приводу Б. О. Рібаков відзначає, що в тимчасових трансформаціях обряду лялька Костроми або Купали замінила людську жертву, яка приносилася на подяку природним стихіям [186].

У «Поетичних поглядах слов'ян на природу» О. М. Афанасьєв обробив і записав сюжет про снігову дівчинку – Снежевіночку (від «сніг» і «жівіночка» – жива, маленька; дівчинка зі снігу, що ожила). Цей образ має язичницькі коріння та зберігся у фольклорі, як персонаж народної казки. Ймовірно, він є одним із варіантів універсального міфу про богів, що вмирають і воскресають. Тобто Снігуронька уособлює ідею вічного поновлення світу: життя – смерть – життя.

Відголос про жертвопринесення дівчини знаходимо і в казці «Морозко». Тут головною проблемою є позбавлення батьків від дітей, але не просто як від «зайвих ротів». Це – сакральний обмін між богом і людиною для поліпшення добробуту сім'ї.

Таким чином, образ Обраниці народився у авторів балету «Весна священна», швидше за все, з міфологічних уявлень стародавніх слов'ян і їх

культової обрядовості, інтерес до яких був характерною ознакою культури російського модерну.

Не випадково О. І. Демченко назвав «Весну священну» «художнім монстром», який у своїй ідейно-змістовній суті націлений на звільнення стихійних сил та сліпих інстинктів [65]. При цьому він наголошував на парадоксальній подвійності твору. З одного боку, це – безперечний шедевр у галузі музичного мистецтва, а з іншого – «...чудовий резонатор найважливіших загальнолюдських процесів» [65, с. 66-67].

Саме тому навколо оригінальної партитури та її інтерпретацій у балетному театрі й досі не припиняються суперечки. Кожна нова постановка, особливо в наші дні, стає приводом для дискусій, які виходять за межі суто хореографічних проблем. Є певна закономірність в тому, що хореографічні новації В. Ніжинського були для тогочасного балетного театру занадто сміливими, проте нині вони сприймаються вже як минулий експеримент. Але досвід хореографії свідчить, що танцювальне мистецтво тільки через деякий час опановує для себе музичні новації та знаходить у них нові творчі ідеї.

Прикладом є перестороги у втіленні та навіть відторгненні балетних партитур того ж І. Стравінського, а пізніше і С. Прокоф'єва їх сучасниками – виконавцями та постановниками. У багатьох спогадах про підготовку прем'єри наголошується саме на труднощах відтворення ритмічних особливостей партитури, що не мала аналогів у балетному світі.

Про це ж у своїх спогадах пише Л. М'ясін, якого С. Дягілев залучив до відновлення постановки В. Ніжинського у 1920 р. [149, с. 164]. О. Соломінська припускає, що Л. М'ясін «протиставив пластичним фантазіям В. Ніжинського абстрактні хореографічні конструкції» [196, с. 34]. Засади ритмопластичного дійства насправді могли підкреслити, а могли й знівелювати сакральну сутність твору І. Стравінського. Проте судити про достеменну стилістику твору М'ясіна, на жаль, неможливо. Десять років потому він поставив балет у своїй редакції у США, де головну жіночу роль виконувала М. Грем. Глибинний зміст партитури І. Стравінського та її

надзвичайна експресивність істотно вплинули на її стилістику танцю (згадаємо «Primitive canticles» у 1930 р. та «Primitive mysteries» у 1931 р.).

Думки В. Ніжинського, зафіксовані під час перших репетицій балету, підтверджують, що він у своєму розумінні партитури впритул наблизився до композиторського задуму: «По суті це душа природи, висловлена рухами під музику. Це життя каміння та дерев. У цьому балеті немає людини. Її буде втілювати тільки кордебалет, тому що це – танець мас, а не ефектний виступ солістів» [218, с. 52].

Першою інтерпретацією оригінального балету можна вважати постановку Моріса Бежара (1959 р.), який вважав, що у «Весни священної» є тільки один недолік: «вона написана у 1913 р.» [15, с. 98]. Після пережитого жаху Другої світової війни з'являлися нові творчі маніфести, за допомогою яких митці шукали нові засоби для відображення військової агресії, спокути загальнолюдської провини та ін. У цьому сенсі теми жертвопринесення, спокути та обраності були актуальними.

Але в сприйнятті М. Бежара музика І. Стравінського не жорстокий обряд, а гімн життю. Звідси – нове прочитання «Весни священної». В основі його балету – кохання, що «...символізує той самий акт, через який Божество створило космос і радість, котру воно у цьому знайшло... Отже хай буде цей балет, вільний від всіх хитрощів образотворчості, гімном єднанню Чоловіка та Жінки в глибині їхньої плоти, єднанню неба та землі, танцю життя або смерті, безконечному як Весна!» Саме вона є силою «...котра раптово проривається та запалює світ – світ тваринний, рослинний або людський» [15, с. 57].

Можливо тому балетмейстер відмовився від язичництва. Його Обраниця – не жертва спокути, а цілком реальна дівчина, яка втратила цноту з таким само незайманим юнаком. Пластичним рішенням хореографа стали чоловічий і жіночий кордебалети, які уособлюють два світи.

У першій частині – «Поцілунок землі» – відтворений образ чоловічого світу з його силою та духом суперництва. Вступ до другої частини і номер

«Ходіння по колах. Таємні ігри дівчат» – це жіночий світ, образ Матері – Землі, яка жадає запліднення. Вторгнення чоловіків спричиняє сцену напруженого очікування, що у фіналі балету закінчується пристрасним з'єднанням двох першопочатків.

Оцінюючи його виставу, Ю. Чурко писала: «На початку балету хореограф всіляко підкреслює наближеність людини до тваринного світу. Чоловіки, зодягнені у сіро-брунатні трико, нагадують чимось зграю вовків. Вони обнюхують землю, пригнічено біжать, тривожно озираючись, б'ються за місце ватажка. Перший крок, який вони роблять аби стати людьми, це подолання страху, прагнення не уникати небезпеки. Жінки, що прокидаються зі сходом сонця, асоціюються скоріше з рослинним світом. У багатстві мінливих танцювальних малюнків можна збагнути то колихання листя на вітру, то плетіння ліан, які чіпляються одна за одну, то обриси якихось чудернацьких плодів. Агресивність чоловіків наштовхується на таємничу, магічну силу жінок. Статева боротьба закінчується перемогою чоловіків, яка переходить у нестримне тваринне жадання. Проте з цієї пристрасності народжується кохання, і чоловік, вперше відчуваючи ніжність, стає Людиною» [223, с. 55].

Проте зауважимо, що Ю. Чурко виходила зі звичайних постулатів радянського мистецтва. Але М. Бежар є носієм іншої культури, а, отже й інших цінностей. Він уніфікував одяг танцівників обох статей, вперше використавши купальники «унісекс» і, таким чином, підкреслив універсалії танцю, а не його специфіку для будь-якої конкретної культури. Для того часу це було сміливим викликом.

Тобто, Бежар відмовився від ритуалу жертвопринесення заради оновлення світу. Цю проблему він вирішив, використовуючи художні засоби для втілення ідеї двох першопочатків як джерела вічного відродження. «Я брав життя та кидав його на сцену... Це має бути просто і сильно», – згадував балетмейстер» [15, с. 57]. Якщо у В. Ніжинського – священне поклоніння невідомим силам, що лякають, і є необхідність жертви для підтримки

незмінного плину життя, то у М. Бежара – його оспівування, яке не затьмарене темою жертвності. Цей балет – про вітальну силу, про приховану сексуальну енергію, що забезпечує безперервний цикл життєдіяльності світу. І в цьому сенсі спектакль М. Бежара набуває рис ритуалу.

Проте І. Стравінський не сприйняв досить відвертого еротичного дійства для того часу: «Так, я бачив ще «Весну священну». Ця витівка показувалася в Гран Опера, але її істинне місце, поза сумнівом, у Фолі Бержер» [282, с. 145]. Однак, на відміну від композитора, О. Кіриченкова відзначає пророчий аспект балету: «Парадоксально, але якоюсь мірою цей спектакль передбачив зміни суспільної моралі, що пов'язана з сексуальними стосунками» [97, с. 380]. Тобто, змістивши акцент з язичницького сакрального уявлення про світ, який був головним у балеті І. Стравінського, М. Бежар створив балет-екстаз.

Анжелен Прельжокаж, хореограф і художній керівник Балету Прельжокажа у Національному Хореографічному Центрі в Екс-ан-Провансі є представником нового французького танцю. Албанець за походженням, він є свідком кривавих подій на Балканах. Можливо тому його інтерпретація балету на музику німецького композитора К. Штокхаузена – це стихійне ствердження брутальних інстинктів, які з вулканічною енергією випросталися наприкінці ХХ ст. у різних регіонах світу.

У відверто еротичній постановці А. Прельжокажа (2001 р.) втілена постмодерністська ідея тілесності. Дії його натовпу, на відміну від В. Ніжинського, взагалі позбавлені контролю. На думку О. Солом'янської, балетмейстер «знімає з ритуалу покров символіки, животворчого початку, йде вглиб підсвідомих, інстинктивних виявів та імпульсів людського єства. При цьому переважає почуття страху, безсилля людини, втягнутої в ритуальне дійство з нескінченним механістичним повторенням того ж самого блукання в присмерках свідомості» [196, с. 35].

На відміну від язичницької чуттєвості В. Ніжинського, епатажний балетмейстер має відсторонений погляд на первісний ритуал з його уніфікованістю пластики – тупотінням ніг, імітацією відтворюючого акту з землею та сексуальними іграми. Прельжокаж поєднав класичну техніку з експресіоністською пластикою сучасного танцю, елементами архаїки й далекосхідної культури тіла. Юнаки та дівчата у його версії безперервно кидають одне одному виклик і схльостуються у борінні пристрасті.

Кульмінація масового шаленства відбувається, як і у Ніжинського, в сцені жертвовного танцю Обраниці з тією різницею, що змінюються смислові та пластичні акценти. «Врешті-решт з дівчини зривають одяг і, відтісняючи жертву, змикають коло – відбувається «екстатичний та конвульсивний танок, оголення – ані еротики, ані естетики, тільки жах смерті» [196, с. 35].

Символічна дія «Весни священної» Моріс Делан (1993 р.), поставлена для шести молодих танцівниць, починається з фіксації поз виконавиць на стільцях, які схожі водночас і на трон, і на місце для сповіді у храмі. Артистки зодягнені у червоні сукні з високими підперезаними таліями, на руках у кожної – напульсники. Вони синхронно виконують еротичні рухи і низку пластичних трансформацій, які відповідають «млосним» інтонаціям пробудження весни у партитурі І. Стравінського. Зауважимо, що тема визволення сексуальної енергії обговорювалася у дослідженнях прихованого змісту «Весни священної».

Проте нерухомий чоловік, що сидить босоніж у сорочці і штаних у глибині сцени, на дії дівчат не реагує. До фіналу вистави його роль не можна з'ясувати. Швидше за все це – якесь перевтілення Найстарішого-Наймудрішого, який спостерігає за своєрідним ритуалом. Подальший хід сценічних подій нагадує сюжет відомої п'єси Ф. Лорки «Дім Бернарди Альби». Спочатку танець відбувається «на місці», рухи ніби «витягуються» із внутрішнього вольового напруження. Зі зміною характеру музики синхронні стрибки жінок нагадують стилістику М. Грем у виставі «Steps in the street» із пластичними зламами корпусу під час підстрибування. Але це своєрідний

«біг на місці» без жодної перспективи пересування у просторі за межами власної кінесфери.

Динаміка композиції виникає тоді, коли виконавиці розділяються на дві групи по три дівчини та протиставляють власні уподобання одна одній. Врешті-решт вони утворюють хоровод – символ кола, що означає світ свій (тобто безпечний) у бінарній опозиції слов'янської міфології «Світ свій – світ чужий». Із відцентрованого руху Обраниця вилітає у нестримних перекатах. Дівчину, що приречена на смерть, назад, в звичний для неї світ, не впускають. У відчаї Обраниця використовує останній шанс. Вона підходить до Найстарішого-Наймудрішого і намагається отримати захист. Але несподівано рухи Обраниці розкривають порожнечу в чоловічій статурі, яка хоч і виявляється манекеном, але «поглинає» дівчину.

«Весну» Матса Ека (1984 р.), шведського хореографа та театрального режисера, Мілісент Ходсон віднесла до класичного постмодернізму з його інтертекстуальністю, подвійним кодуванням та зверненням до різних моделей культури [146]. Він спробував поєднати музику І. Стравінського, мотиви класичного японського кіно Курасави, західну хореографію та східний танець. Центральну ідею балету – жертвопринесення – він замінив весіллям. У культурологічному аспекті це не суперечить контексту язичницького світовідчуття: весілля в певному сенсі теж є ритуальною смертю. Як процес ініціації весілля означає набуття іншого соціального статусу, тягне за собою певні жертви з боку нареченого та нареченої і надію на оновлення їх світу. Головними дійовими особами балету є батько, мати, дочка та її наречений, які очікують на найважливішу подію.

Незвичайне рішення теми жертвопринесення, спокути та обраності запропоновано у японській версії Сакіко Ошіми. Ідея вистави нагадує оригінал І. Стравінського: із первісного хаосу, але мистецтва, до небесної гармонії. Але акцент перенесений з язичницької культури до мистецтва постмодернізму.

Темою спектаклю є людина, що гине на самоті. Героїня, змучена страхами, виконує складний танець у стилі contemporary. Ніхто не бачить її страждань і не може зупинити нескінченні експресивні конвульсії. Поява трьох дівчат на деякий час призупиняє цей похмурий танець. Але від них немає допомоги. Вони спостерігають за муками понівеченій героїні, яка у фіналі першої картини впадає в забуття. Сцена занурюється у темряву. Агресивна музика припиняється. У тиші лунає клацання фотоапаратури і притихлі голоси.

Друга частина аналогічна до хореографічної структури першої. За «монологом» героїні в кімнату вриваються дівчата та виконують танець, що є хореографією з елементами повітряної гімнастики. Вони демонструють майстерне володіння тілом. За словами Сакіко Ошіми, танцюристи прагнуть подолати своє тіло, щоб дух вийшов за його межі.

Заключний «Великий священний танець» це – розгорнута сцена самогубства мучениці. Її пластичний крик про співчуття супроводжується польотами і стрибками. З останнім акордом дівчина завмирає на авансцені, витягнувши у зал до глядачів руки й уподібнюючись скульптурі людини, яку ніхто не почув.

Таким чином, постмодерністська Обраниця Сакіко Ошіми – мучениця від самотності в світі, ритуал жертвопринесення – нескінченні страждання, які приводять до самогубства. Тут відсутня надія на поновлення життя. Тому в фіналі вистави – одинока людина, яка застигла на місці. Її ніхто не почув.

Інтерпретація «Весни священної» Піни Бауш (1975 р.) стала справжнім проривом у її творчості. Головною темою цієї вистави є насильство і страх. За сорок хвилин сценічної дії між персонажами, які діють за принципом придушення слабкого сильним, утворюється глибинний зв'язок, що закінчується смертю Обраниці. В одному з інтерв'ю Бауш зізнавалася, що коли ставила балет, думала, як буде танцювати актриса, що знає про свою смерть. Тобто творчим принципом постановниці було бажання зрозуміти не те, як танцівники рухаються, а те, що рухає ними» [162].

На відміну від Моріса Бежара, постановниця майже не змінила початкову концепцію «Весни», запозичила «сиру землю, первинну силу почуття та мізансцену хороводу» [178, с. 26]. Вона зберегла обряд жертвопринесення Але позбавила його будь-яких етнографічних асоціацій.

Цей балет є спробою балетмейстера повернути танцю його первісну ритуальну основу й архаїчність. Навмисний вибір «примітивної» танцювальної лексики відповідає характеру жорстокого стародавнього обряду, який відбувається у реальному часі безпосередньо на очах у глядачів. Мова тіла Піни Бауш є особливою: важке ритмічне тупотіння, яке нагадує техніку В. Ніжинського; дрібне тремтіння грудної клітини; важке дихання; удари ліктем самому собі в живіт; кулаки, затиснуті між колін, помаху рук, які звернені до неба, пожмакані у долонях подоли суконь, рот, розкритий в німому крику та ін. Фізичні зусилля в танці не приховуються, а підкреслюються для передачі внутрішнього зусилля (або безсилля). Виконавці танцюють до повної знесилення, буквально до непритомності [124].

«У цій виставі вона вже представила гібрид всіх технік, якими вона сама володіла», – вважає дослідник сучасного танцю Роман Арндт, викладач Фолькванг-Хохшуле, де колись навчалася Піна [168]. Танцівники не грають ролі, а є учасниками жорстокого ритуалу. Кожен із них може стати жертвою.

Символічним є поступове відчуження Обраниці як підготовка до заключного передсмертного танцю, який, як і в оригіналі, схожий на ритуальне самогубство. Він відбувається у центрі хороводу. Рухи, які використовує Бауш у цій виставі, Р. Феліціано називає «знеможливими, наближеними до фізичного колапсу» [269, с. 43]. Це – заклик до життя, крик про допомогу, протест та концентрований самовираз за допомогою надвиражальних (гіперкінетичних) рухів: «втикання» ліктя у бік, як кинджалу, биття тулубу руками немов хлистом. Кругові інтенсивні рухи корпусом та руками ніби свідчать, що Обраниця нестримно рухається в

інерції природного біоритму. Виплеснувши всі ці емоції, жертва падає намертво, але не на сцену, а на сиру землю.

«Весна» Піни Бауш – неонатуралізм. Тому на сцені торф і спітнілі тіла. За задумом постановниці весняне жертвопринесення повинно здійснюватися тільки на землі (щоб вона була м'якою, землю зберігали в контейнерах і заливали водою) [75]. У результаті, з одного боку, земля повинна відновити свою родючу силу, а з іншого – стати могилою для Обраниці.

Тобто важливим концептом вистави П. Бауш є сценографія, в тому числі й покриття всієї сцени, що засипана товстим шаром землі, проте, як відзначив критик В. Панюшкін, «її не можна обробляти, вона не принесе плодів, її можна лише носити у кисеті на згадку про батьківщину або влаштовувати на ній дивовижні танці» [159, с. 17]. Земля втрачає всі свої функції, окрім ритуальних, і означає не власне себе, а тільки свої культурні смисли. Щодо глядачів, то вони відчували шок, коли бачили забруднених землею босих танцівниць.

Про точність пластичного втілення музики свідчить художній керівник трупи Домінік Мерсі: «Піна немов схопила цей нерв музики Стравінського. Вона бачила і відчувала цю силу, як ніхто інший... Це не просто динаміка, ексцентрика, це справжній біль, який Піна передала в танці» [162].

Символіка кольору має змістовне навантаження. Постановниця використовує яскраво червону тканину як ознаку втрати Обраницею цнотливості й приреченості на смерть. Заключний танець вона виконує теж у сукні яскраво червоного кольору. Можливо, це – «феміністська» ідея винуватості чоловіків у жіночих стражданнях.

Чіткість та компактність композиції створюють унікальний ефект спресованого часу. Адже, як пише критик Т. Ратобильська, «обряд обирання любовної жертви стрімко та без коливань перетворюється в обряд жертвопринесення» [178, с. 26]. Тим більше, що головною дійовою особою є не Обраниця, а людська маса, що розподілена на дві взаємопритягальні та відштовхуючі (як полюси магніту) групи юнаків та дівчат.

Т. Ратобильська справедливо називає цю роботу П. Бауш «найбільш танцювальною з її ранніх постановок і переходом від «чистої» хореографії до танцювального театру» [178, с. 28]. Тут збережено музичну драматургію, що визначає наскрізне драматично-хореографічне дійство, визначені певні сюжетні риси. Ще немає колажної структури зрілих та пізніх вистав, не вигадані кардинально нові театральні-хореографічні прийоми. Тому «Весна священна» Піни Бауш виявилася одною з вистав, які могли без додаткових проблем переноситися на сцену паризької «Гранд Опера» та освоюватися іншими балетними трупамі.

Висновки до розділу 2. Результати досліджень, представлені у другому розділі дисертаційної роботи є підставою для наступних наукових висновків:

Культурні зміни початку ХХ ст., а саме народження модернізму, обумовили новаторський характер балету «Весна священна», який став результатом спільних творчих зусиль С. Дягілева, І. Стравінського, В. Ніжинського та М. Врубеля.

Символ весни, як часу оновлення світу природи та людини, запропонував М. Реріх, який захоплювався «праслов'янством» і язичницькими ритуальними практиками. В контексті духовних пошуків поч. ХХ ст. цей символ відповідав розумінню культури Реріхом як «першопоштовху» до самотворення людства зі стану дикості та варварства. Саме тому смисловою домінантою балету є язичницька обрядовість Русі, тема жертвопринесення Обраниці богів сонця заради життя й оновлення світу.

Отже «Весна священна» стала першим балетом-обрядом, який співпадав з новою картиною світу і запропонував художнє вирішення проблеми позбавлення світу безпосереднього зв'язку з культурною традицією. Автори твору стилізували й актуалізували її, поєднавши архаїку з ознаками модерну.

Народження новаторського балету співпало з інноваціями С. Дягілева, який створював у той час автономний і відкритий для художніх експериментів балетний театр нового типу з розширенням статусу балетмейстера та його повноважень. У тісній співпраці з композитором, сценаристом і художником хореограф вирішував постановочні завдання в синтезі виражальних засобів вистави. Ця особливість стала революційною у порівнянні з попередньою художньою практикою.

І. Стравінський, пориваючи з музичною традицією свого часу, вільно використовував недозволені на той час дисонанси та складні ритми, що постійно змінюються. Розширення кола ідей і образів під впливом інших видів мистецтв, новаторські досягнення у зміні музичного стилю, різноманітності тембрів і оркестровки, інтонаційної виразності, емансипації ритму дозволило композиторові повністю звільнитися від основної художньої тенденції свого часу і стати фундатором нової балетної музики.

Сценографічна майстерність М. Реріха всупереч трафаретному характеру декораційного мистецтва XIX – XX ст. заклала початок оновлення сценічних рішень вистав, як узагальнених образів мистецьких ідей у мальовничому втіленні. Його «сюїти» (ескізи сценічних костюмів, що мали колористичне звучання) відтворювали етнографічні особливості одягу та зовнішнього вигляду стародавнього слов'янина.

Неприборкана енергія ритму І. Стравінського спричинила пластичні пошуки В. Ніжинського і стала важливішим чинником світової еволюції танцю. Складнощі хореографічного відтворення ритмічних особливостей музичної партитури не мали аналогів у балетному мистецтві. Перший досвід сучасної хореографії у балетному мистецтві XX ст. відкрив балетному світові *нову мову хореографії*. Основою стилістичного коду В. Ніжинського стало положення ніг «en dedan» замість академічного «en dehors» і відсутність plié. Основою його новаторської пластики є принцип «закритого» тіла, що «зібрано всередину».

Безпрецедентним став перенос центру ваги на групові танці. Кожну окрему групу В. Ніжинський розглядав як складову першої миті народження світу. Тому танець кожної групи складався з рухів, які виникали незалежно від інших і утворювали абсолютну асиметрію. Особливістю хореографії В. Ніжинського є постійна зміна малюнків, які, були створені під впливом національної орнаментики.

За духовною глибиною змісту «Весна священна» є балетом-передбаченням, який окреслив перспективи розвитку сучасного балетного театру та мистецького авангарду. Творча спроможність авторів балету, що реалізували своє пророцтво, випередила час і тому «Весна священна» не відразу була сприйнятою глядачами. Проте, естетичні та стильові принципи балету змінили уявлення європейців про традиційні музично-театральні жанри, сценічне оформлення вистав.

Під впливом маніфестів італійських і російських футуристів, в хореографії «Весни священної» з'явилася тема надлюдської, безособової та неконтрольованої сили. «Механістичний» аспект руху, тобто його біоритмічна основа сприяли посиленню танцювального експресіонізму, що вплинуло на стилістику нового танцю та відкрило безмежні ресурси для його оновлення.

Новаторський балет став поштовхом для пошуків нових варіантів пластичного втілення експресивної концепції І. Стравінського. Він вимагає від балетмейстерів адекватних хореографічних засобів: емоційного напруження мови тіла, особливої стилістики танцю, використання кордебалету для передачі складного нашарування ритмів тощо.

Особливості сучасної культури змушували митців інтерпретувати первинну концепцію «Весни». Космогонічні уявлення про впорядкування первісного хаосу за допомогою дівчини-жертви з деякими смисловими змінами або просторово-часовими зміщеннями присутні майже в усіх постановках. Але, найчастіше, язичницька традиція замінена культурним простором постмодерну. Ідейні конфлікти також побудовані на проблемах

сучасної культури: між людиною, що усвідомлює себе, і натовпом, самотністю та байдужим оточенням, прогресом і загрозою глобальної катастрофи тощо.

Постмодерністська тілесність відтворена в уявленні про єдність двох першопочатків, що відповідає м'яким інтонаціям пробудження весни у партитурі І. Стравінського. Первісний животворчий зміст оновлення замінюється оголеним інстинктивним виявом людського єства.

В окремих інтерпретаціях використовуються ідея інтертексту – мова або елементи мови В. Ніжинського. Але найчастіше балетмейстери використовують іншу музичну основу для своїх вистав. Іноді інтерпретатори орієнтуються на постановку В. Ніжинського. Проте стилістика «арт-руху» та пластичні досягнення постмодернізму є найактуальнішими.

Образ Обраниці набував сучасних ознак: дівчини, мучениці від самотності, юнака або дівчини, що стали жертвою вбивства, чи дівчини-аутсайдера. Обряд жертвопринесення у порівнянні з оригіналом балету теж змінився. У П. Бауш він є універсальним і позбавленим будь-яких етнографічних асоціацій. М. Ек замінив його обрядом весілля, що в культурологічному аспекті не суперечить контексту язичницького світовідчуття.

У Великому священному танці змінені смислові та пластичні акценти. Космогонічний жертвний танець В. Ніжинського замінений то на розгорнуту сцену самогубства та пластичний крик про співчуття, то на екстатичний танець жаху смерті, то на протест проти смерті та заклик до життя та ін. Уніфіковану хореографію оригіналу, яка втілювала первісну основу танцю, сучасні балетмейстери замінюють Contemporary dance, різними танцювальними стилями, поєднують архаїку з авангардом і імпресіоністською витонченістю; класичну техніку – з експресіоністською пластикою й елементами архаїки або з традиціями далекосхідної культури танцю.

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ БАЛЕТУ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

3.1. Відновлення оригіналу «Весни священної» і її новітні зарубіжні варіанти

Умовно всі постановки балету можна поділити на дві групи: реконструкції оригіналу й авторські інтерпретації. До першої групи відносимо постановку Мілісент Ходсон і Кеннета Арчера (1987 р.), які спеціалізуються саме на відновленні втрачених балетів, і Домінік Браун (2013 р.). Вона відтворює та переосмислює відомі танцювальні проекти. Отже, звернемося до першої реконструкції і спробуємо проаналізувати причини її народження.

Знаменитий прем'єрний скандал 1913 р. у Театрі Єлисейських Полів і невдала спроба Леоніда М'ясіна відновити балет у 1920 р. сприяли закріпленню за «Весною священною» репутації партитури, яка не піддається сценічній реалізації. Здавалося, що оригінальна вистава зникла назавжди. Така думка існувала до 1959 р., тобто до інтерпретації Моріса Бежара.

На наш погляд, однією з причин швидкого забуття балету після прем'єрного показу в 1913 р. є його новаторство. Саме воно стало причиною нерозуміння публікою та критиками, що призвело до зневіри артистів, які важко переживали наслідки скандалу.

Іншою причиною могло бути суб'єктивне рішення С. Дягілева про радикальне оновлення репертуару та відмову від ранніх спектаклів, особливо після світової війни. Швидше за все, тенденція дискредитації пам'яті й апологетика так званої «амнезії», що склалася в європейській свідомості двадцятих років ХХ ст., вплинула на репертуарну політику антрепренера. Не випадково, саме у цей час людина, яка втратила пам'ять стає об'єктом мистецтва, як, наприклад у п'єсах відомих драматургів Л. Піранделло та

Ж. Жироду. Відчуження від себе та від свого минулого є типовим для цілого покоління, покаліченого війною.

Мілісент Ходсон і Кеннет Арчер відновили та наново поставили історичну «Весну священну» з трупю «City Center Joffrey Ballet» (1987 р.). На відміну від першої прем'єри, у 1987 р. публіка вже мала досвід сприйняття модерністських та постмодерністських вистав, якою, наприклад, була опера Філіпа Гласа «Ейнштейн на пляжі» (1976 р.). Тому відновлена «Весна священна» з успіхом йшла у провідних театрах світу.

Балетознавець В. Гаєвський відзначив парадоксальність вище зазначених подій: через сім років ніхто не пам'ятає хореографічний текст, а через сімдесят чотири роки забутий балет вдалося відродити після ретельної, ювелірної роботи. Це пояснюється тим, що художній досвід і здатність сприймати рухаються не по прямій, а по спіралі [48].

Ідея відновлення балету в середині 1980-х років належить Мілісент Ходсон – хореографу та реставратору втрачених балетів. В інтерв'ю Павлу Гершензону, що записано в 2003 р. у Маріїнському театрі, вона пояснила свій інтерес до балету несподіваною причиною: до роботи з реконструкції партитури В. Ніжинського її спонукала культура хіппі кінця 1960-х.

Під час навчання в університеті Каліфорнії (Берклі) вона вивчала різні танцювальні техніки у бібліотеці та знайшла архівні фотографії «Весни священної» з Марі Рамбер і артистами дягілевської трупи. «Я була шокована, раптово зрозумівши, що ці люди на фотографіях виглядають буквально як мої друзі» (тобто хіпі). Там було «сучасно» все – навіть те, як артисти стояли: їх пози з загорнутими колінами нагадували знамениту позу Твіггі. Все це виглядало гостромодно – просто шикарно! Ці головні убори, макіяж! Я була вражена! [157].

Ідею Ходсон підтримав Роберт Джоффрі – директор трупи «Джоффрі Бале» і в разі успішного результату запропонував поставити «Весну» в його трупі. Сім років копіткої роботи знадобилося Мілісент Ходсон і Кеннет

Арчер для відродження оригіналу «Весни», який був відтворений у театрі «Джоффри Бале».

Кеннет Арчер – художник і реставратор сценографії втрачених балетів почав працювати над «Весною» на початку 1970-х років. Вивчаючи творчість Реріха, він зустрівся з Володимиром Шебеєвим, секретарем Миколи Реріха, і зрозумів, що «Весна священна» – найзначніший твір Реріха. Спільний інтерес до балету: її – до творчості В. Ніжинського, К. Арчера – до спадщини Реріха став підставою для плідної роботи і для шлюбу.

У «Весні» вони «бачили той життєдайний початок, з якого росла вся подальша хореографія. «Якщо балет став передвісником сучасного танцю, – зазначала М. Ходсон, – нам треба бути не лише хранителями того, що від нього залишилося, але й постаратися зробити все, щоб він набув свого сценічного втілення в живих театральних формах [268, с. 140].

Разом вони відвідали міста, пов'язані з «Весною»: Нью-Йорк, Вашингтон, Францію, Ленінград і Москву. У Техаському університеті знайшли оригінальні костюми з нашивками, на яких зазначалося, що вони виготовлені в 1913 р. в Санкт-Петербурзі. Задля пошуку оригінальних костюмів, які були розпродані на аукціоні Сотбіс, відвідали міста Англії.

«Весна священна» стала темою докторської дисертації М. Ходсон (University of California at Berkerey). Вона збирала інформацію про балет у закритому театральному сховищі, фондах І. Стравінського та С. Дягілєва, в Музеї королеви Вікторії і принца Альберта, в Слов'янському фонді Нью-Йоркської публічної бібліотеки.

Джерелами для відтворення оригіналу балету були ескізи І. Стравінського, який зробив їх у балетному залі під час постановочних репетицій В. Ніжинського й опублікував у Лондоні [280]. Виявилось, що композитор позначав кожен деталь сценічної дії. Ці позначки відповідали «цифрам» партитури, з якою почала працювати М. Ходсон [268].

Відновлюванню хореографії оригіналу сприяли дві партитури: І. Стравінського, що містила позначки до загальної дії (наприклад, «робить

чоловіча група», «тут вони падають») і Марі Рамбер, асистентки В. Ніжинського. Її варіант був набагато детальнішим і давав основне уявлення про танцювальне рішення спектаклю. За словами Ходсон, ця партитура зникла декілька разів. Перший – у кінці 1913 р., коли Рамбер переїхала в Лондон. На її прохання І. Стравінський вислав їй фортепіанне перекладення для виконання в чотири руки «Весни» і Марі Рамбер записала всі ремарки, які пам'ятала з репетицій. Вона внесла їх під відповідними тактами. Проте оригінал клавiру був проданий на аукціоні Сотбіс. Після смерті балерини у 1982 р. копію клавiру надала архiваріус Марі Рамбер – Джейн Прічард для завершення реконструкції балету [157].

Записи Ігоря Стравінського, Марі Рамбер, Миколи Реріха та Броніслави Ніжинської допомогли Ходсон виявити взаємозв'язок мови тіла та музики у «Весні священній». Такт за тактом вона координувала вербальні та візуальні свідчення, що залишилися з того часу.

У Музеї королеви Вікторії майстриня знайшла малюнки Валентини Гросс. На 80 маленьких шматочках паперу були зроблені ескізи того, що відбувалося на сцені під час чотирьох прем'єрних вистав «Весни» в паризькому Театрі Єлісейських Полів. «Я зрозуміла, – коментувала Ходсон, – що Гросс малювала чотирма різними способами. Одні малюнки були зроблені блакитним олівцем, інші – чорним графітом і так далі. Я стала складати мозаїку. Стало зрозуміло, що в кожен з вечорів вона починала спочатку. Блакитним олівцем вона замалювала більшу частину першого акту; чорним – кінець першого акту. Іншими кольорами – другий акт. Так я зрозуміла, що в роботі Валентини Гросс є система» [157]. Саме її М. Ходсон використовувала як основу при відтворенні ключових моментів балету.

Під час поїздки в Лондон для зустрічі з М. Рамбер, яка вважала «Весну священну» В. Ніжинського найкращою з усіх бачених нею постановок балету, вони переглянули на екрані «Весну священну» в постановці Л. М'ясіна. М. Рамбер акцентувала увагу на основній позі В. Ніжинського (див. Розділ 2), яка описана в «Ртуті» – автобіографії танцівниці. Вона, як

свідчить танцівниця, «мучила» танцюристів, не звичайною стилізацією, але фізичними і психічними витратами. Як і поза Айседори Дункан це – поза-медитація, спосіб генерації енергії руху. Це переводило в інший вимір колишні уявлення про його (Ніжинського – уточнення автора) композиційний метод» [277]. Тобто, М. Ходсон заново відкрила основну позу новатора-балетмейстера, яка «концентрувала енергію землі, у буквальному розумінні набирала силу з нижнього центру тяжіння» [218, с. 152]. На думку дослідниці, вона була не звичайною стилізацією, а засобом передачі фізичної і психічної енергії.

Всі названі джерела допомогли Ходсон отримати уявлення про цілісність хореографічного малюнку постановника, яка створювалася положенням тіла танцюриста, починаючи з рухів його рук, долонь, голови і закінчуючи розташуванням груп танцюючих і їх переміщенням у просторі. Те, що М. Рамбер намагалася виразити мовою форм, сам В. Ніжинський під час перших репетицій балету описав образами енергетичних сил: «"Весна священна" буде незвичайним твором. По суті, це душа природи, виражена рухом під музику. Це життя каменів і дерев. В цьому балеті немає людини. Його виконуватиме тільки кордебалет, тому що це танець мас, а не ефектний виступ солістів» [97, с. 379].

Вистава 1913 р. була спільною роботою В. Ніжинського та його сестри Броніслави. Виявилось, що під час життя у Києві у неї з'явилися ідеї, що втілилися у «Весні священній». Невипадково, що саме для Броніслави ставилася партія Обраниці, яку вони назвали Новим Танцем [153, с. 75]. Б. Ніжинська записала порядок і характер рухів, що пропонував балетмейстер спочатку для неї, а пізніше для Марії Пильц. За словами Броніслави, смертельний танець Обраниці був «власністю» Вацлава. «Він обмірковував її рухи, стоячи або сидячи, потім виходив на середину, ставав в позу і починав танцювати. Я мовчки спостерігала за ним і, коли він зупинявся, повторювала усі рухи, намагаючись не пропустити жодного па.

Прагнучі підкреслити в сольній партії елементи екстазу, Ніжинський вимагав від мене уявляти собі небо на полотнах Реріха» [153, с. 75].

Під час виконання «Священного танцю» балерина мусила наблизитися до сакрального змісту первісного ритуалу та відчутти його екстатичну ауру. «Я відчувала, що моє тіло повинне увібрати в себе, поглинути шаленство цієї бурі. Сильні, різкі, мимовільні рухи ніби протистояли стихії, коли Обраниця охороняла землю від загрози, що насувалася з небес. Обраниця танцювала, немов одержима, оскільки жертвний обряд передбачав, що вона помре, танцюючи до знемоги» [153, с. 75-76].

Російські джерела – перші нариси М. Реріха та І. Стравінського, які зафіксували свої задуми ще у Талашкіно, періодика, спеціальні монографії про балет і роботи з етнології допомогли дослідниці в пошуку відомостей про обрядові джерела хореографії балету. М. Ходсон підкреслювала роль ритуалу як ідеї «Весни священної»: «Ось чому мене так це зацікавило – в 1960-і роки це було дуже актуально! Ритуал лежить в основі культури кінця 1960-х і початку 1970-х років. Ця культура шукала витoki мистецтва в природі» [157]. Тому танець перестає бути видовищем, він стає ритуалом. Саме ритуальність Ніжинський поклав в основу «Весни». Мета такого танцю є пошук джерела енергії у людини через природу. «Це початок нового мистецтва. Це не просто балет, це спроба пошуку нового стилю... Звичайно, Ніжинський прийшов до такого розуміння завдяки Реріху» [157].

Дослідниця відзначала, що в міру того, як дізнавалася про «Весну священну», вона все більше розуміла, що це не просто балет – це найважливіший момент культурного процесу ХХ ст. Він конденсував всі старі ідеї і одночасно задавав рух уперед [157].

З монографії «Російські народні мелодії у «Весні священній» Річарда Тарускіна (професора Колумбійського університету) [278], М. Ходсон виявила певну схожість окремих частин партитури композитора з мелодіями слов'янських обрядів: «У “Весняних хороводах”, “Витанцюванні землі” та “Дійстві старих – людських прабатьків” легко впізнанні древні співи, деякі з

яких супроводжувалися ритмічними рухами. Їх сенс – у колективному чаклунстві, покликаному, приміром, “полегшити швидке пробудження природи”» [282, с. 75].

Модерністська «Весна» В. Ніжинського цілком вписалася в епоху постмодернізму. М. Ходсон пояснювала, що хореографія оригінальної «Весни» побудована на ідеї повтору комбінацій. Повтор панує в мові тіла. «Можливо, саме це веде до стану трансю. Транс взагалі – сенс ритуалу. Але базова ідея постмодерністської хореографії – все-ж ідея структурності» [157]. Сучасні хореографи вибудовують свої постановки, монтуючи блоки рухів із звичайних повторюваних комбінацій. Саме так написана й музика І. Стравінського, що програмує на структурну побудову хореографії [248]. З точки зору *postmodern dance* реконструйований хореографічний текст у 1987 р. балету сприймався як найсучасніший.

Результати своїх пошуків М. Ходсон виклала у книзі «*Nijinsky's New Dance: Rediscovery of Ritual Design in Le Sacre du Printemps*» [268]. Весь зібраний матеріал вона привела в певну систему та записала хореографію вистави у вигляді зображень окремих фігур і груп танцюючих.

У 2013 р. у Парижі відбулася лабораторія з постановки «Весни священної» Домінік Браун – французької танцівниці та хореографа, історика танцю й автора праць з відтворення і переосмислення відомих танцювальних проектів. Це ще одна відроджена вистава столітнього шедевр І. Стравінського. Як і М. Ходсон, Домінік Браун здійснювала свої пошуки в архівах музеїв Лондону та Парижу. За малюнками тієї ж художниці Валентини Гросс вона відтворила свою версію. Проте під час постановки «Весни» кожен з танцівників балету розробляв свою пластику за цими малюнками. Тобто вистава, що була відтворена на основі джерел, стала результатом колективної творчості на сцені.

Щодо інтерпретацій балету, то ми не маємо можливості проаналізувати в цій роботі всі постановки, які здійснювалися протягом ХХ – ХХІ ст. Тому зупинимося на найцікавіших версіях, з нашої точки зору, в яких використані

постмодерністські мистецькі засоби. Інформація про окремі вистави міститься в літературі, яка не має перекладу на українську або російську мови [243 – 272].

В інтерпретації Уве Шольца (2002 р.) вибір Обраниці нагадував вибір на ринку невольниць. На відміну від оригіналу В. Ніжинського, подруги прощалися з обраною та оплакували її долю. Дівчиною охоплював тваринний страх і навіть нервовий розлад, який перетворив її заключне соло у відчайдушний і несамовитий танець. Зрештою, з заключними акордами оркестру за допомогою спеціального підвісного пристрою Обраниця злітала у повітря, символізуючи звільнення або спокуту.

Першою інтерпретацією «Весни священної», в якій використана не балетна музика І. Стравінського, можна вважати постановку Глорії Контрерас (1994 р.). Мексиканська танцівниця та балетмейстер, як і її учитель Джордж Баланчін, вважає, що вся музика композитора є танцювальною, тому, що вона має виразний і ясний ритм, що асоціюється з жестом і викликає уявлення про рух. Це – головне, що необхідно для хореографії.

У 1921 р. в інтерв'ю лондонській газеті «Times» І. Стравінський зазначив: «Вважаю себе таким, що вийшов із племені, породженим Чайковським» [282, с. 243]. Загальним між двома композиторами є і танцювальність, яскраво виражений мелодійний початок і національна ментальність. Ці особливості стилю І. Стравінського привернули увагу Г. Контрерас, яка вважала, що все, що можна виразити в звуці, можна висловити в пластиці.

Саме тому в творчому арсеналі Глорії Контрерас є чи не найбільша кількість балетів на музику І. Стравінського, які можна систематизувати за музичними жанрами: на балетну музику з урахуванням прем'єрних традицій («Весна священна» і «Жар-птиця»); на симфонічну і камерну інструментальну музику («Октет», «Каприччіо» та ін.); на духовну музику («Симфонія псалмів», «Меса», «Священний гімн», «Реквієм для поета»).

«Весна священна» Г. Контрерас, за її висловлюванням, є оригінальним сплавом архаїки, авангарду та імпресіоністської витонченості з російським відтінком. Такий синтез дозволив постановниці втілити задум композитора, який уявляв собі хореографію, як ряд простих ритмічних рухів, що виконуються великими групами танцівників. Тому в балеті Г. Контрерас зайнята вся труппа (21 особа), яка танцює від початку і до кінця вистави.

Хореографічний талант Г. Контрерас полягає у вмінні побудувати масові сцени відповідно до динаміки ритму, мелодики звучності та темпу. В основі пластики – простий ритмічний жест, нескладні рухи, наповнені енергією сили людських почуттів. Постановниці вдалося уникнути зайвих ускладнень, зосередивши увагу на гострих контурах синхронних рухів, їх різких контрастах і на «живому дихаючому» ритмі.

Інтерпретація Г. Контрерас як твір епохи постмодернізму є діалогічною і має зв'язок з балетом В. Ніжинського. Її сюжет дещо змінений у порівнянні з першоджерелом, але язичницький зміст залишився. Якщо в оригіналі Обраницею є дівчина, яку приносять у жертву богові сонця, то у балеті Контрерас – Юнак, що не підкорився суспільним правилам і став жертвою вбивства. Тобто конфлікт між людиною і натовпом залишився. Але акцент змістився зі слухняної жертви на людину, яка усвідомлює себе.

У первинному варіанті хореографії балету старослов'янська ідилія обривалася вибором жертви: спочатку дівчина непорушно застигала, а потім впадала в екстаз. Її передсмертний і сум'ятливий танець втілював жах смерті й екстатичне почуття з'єднання з богами. У версії Контрерас стадоподібне товариство вибирає жертвою найсильнішого юнака, в якого народжуються високі людські почуття. Причиною вбивства є не сакральний контекст, а ненависть посередності до винятковості. Таке тлумачення конфлікту рівною мірою може відноситися і до минулого, і до сьогодення. Це добре проілюстровано у телевізійній версії балету, що була показана на фестивалі «Dance open» у Санкт-Петербурзі (2008 р.).

Натовп Глорії Контрерас не хаотичний, як у оригіналі, а, переважно, симетричний та побудований у геометрично виважених мізансценах по всьому простору сцени. Це не первісний хаос, а розкреслене і розмірене за певними правилами життя, в яке ніколи не зможе вписатися людина зі своїм індивідуалізованим світоглядом.

Г. Контрерас використовує постмодерністську ідею інтертексту, а саме мову В. Ніжинського: зігнуті спина, ритмічний тупіт і крок, незграбні стрибки-підскоки з підігнутими ногами, витягнуті руки з розчепіреними пальцями або стиснутими кулаками. Але цей прийом пластичного оформлення натовпу актуалізує його смисл: натовп завжди однаковий, унікальною є тільки особа. Тому один Юнак відрізняється від решти. У нього прямі плечі, м'які руки й осмислений погляд. Його танець не схожий на примітивний танок натовпу, який демонструє єдиний вольовий порив – прагнення до спільного виживання.

Юнак (Фідель Гарсія) виглядає як представник іншого світу. Його пластика ближча до техніки класичного танцю, жест сильний, але не грубий, у ході – шляхетність і усвідомлення себе людиною в товаристві напівзвірів. Найгнучкіша та найспокусливіша дівчина (Розаріо Контрерас), яку вибирають для Юнака, запалює в ньому пристрасть. Апогеєм ритуалу є момент їх злиття на фоні архаїчної за мелодикою та гармонією музичної теми. В такт їй вигинаються спина і животи двох обранців.

Оригінальним є хореографічне рішення драматургічної побудови кульмінації балету. Спочатку Юнак намагається усвідомити красу і цінність життя. На швидких арпеджіо у дерев'яних духових музики «Весни священної» піднімаються дівчата та тягнуться до нього. Захват переповнює тіло обранця. Дівчата об'єднуються в групу ліворуч, а чоловіки, які прокидаються, – в групу праворуч. Розміреними силовими рухами рук, демонструючи чоловічу силу, вони примушують Юнака підкорятися їх волі, але зустрічають його опір. Конфлікт загострюється. Натовп оточує його, намагається нав'язати свої жорсткий ритм і пластику, постійно втягуючи у

свій танець. Постановниця знаходить приголомшливий пластичний еквівалент м'язово-моторної енергії музики: ритми рухів і музики гіпнотизують різкістю, гостротою й експресією.

Юнак з гідністю протистоїть механічному рухові натовпу. Його свідомість вільна, тіло – пластичне та розкуте. Він намагається відстояти право на життя, але оточення є агресивним і войовничим. По черзі чоловіки накидаються на нього. Юнак перемагає усіх, легко підкидаючи їх тіла у високій підтримці. На зловісний крик труби він злітає в стрибку над натовпом, бажаючи вирватися, але озвірілі люди підминають його. В хід йдуть кулаки. Обраного б'ють, кидають його знесилене тіло на спина чоловіків і на останній акорд музики ударом в груди обривають його життя.

Конфлікт зіткнення «живого» та «мертвого» зображено на заднику. Це – сонце і череп. Узявши його за основу, постановниця поглянула на язичницький ритуал очима художника кінця ХХ ст. Дослідники її творчості вважають, що, «показавши через жанр трагедії незахищеність людини, її самотність і приреченість, Контрерас поставила балет не стільки про те, як ацтеки приносять в жертву богам свого кращого воїна, скільки про цінність людської особистості як такої» [30, с. 56].

В інтерпретації «Весни священної» французького хореографа Режиса Обад'я (2004 р.), що була поставлена з Російським камерним балетом «Москва», на думку А. Галайди, дія розгортається після техногенної катастрофи в просторі, що нагадує «зону» А. Тарковського. Сценографія вирішена в дусі постурбаністичної естетики: оголений, жорсткий простір, металева стіна і чорний пісок на підлозі. За словами автора нового лібрето – К. Вергасової, стіна «обмежує бездушний світ і не дає вирватися з нього. Але та ж стіна – знак сходження і очищення, вона є виходом в інший вимір і можливість відродження...» [2]. Сам Режис Обад'я пояснює, що стіна це – «фон для фресок, які написані тілами танцівників. Контраст металу і живого тіла потрібен, щоб відчувати незахищеність людини, її вразливість» [2].

Балетмейстера у «Весні» цікавить не лише первісний жах і преклоніння перед непізнаваністю законів природи. На його думку, «тваринна пульсація життя створить інший світ після всіх війн і жахів, які відбуваються на землі» [37]. Особливий стиль Режиса Обад'я проявився у створенні універсальних за своїм лаконізмом ритуальних танців, які увібрали в себе безліч танцювальної техніки та стилів: зламані *port de bras*, задушені стрибки, агресивні підтримки. Вони можуть належати як епосу постмодерну, так і тисячолітньому минулому.

Шість юнаків і шість дівчат, використовуючи надривну пластику і потужну танцювальну енергетику відтворюють несамовиту історію про бездушний світ, з якого немає виходу. Тіла катаються по підлозі, піднімаючи хмару піску, чоловіки вкарбовують в повітря дикі стрибки і обливають водою з відер жінок, що повисли на стінці. Зрештою, з кола трансформованих хороводів, викидаються Обранець і Обраниця, яка перетворює екстатичні конвульсії на несамовитий монолог жертви-аутсайдера.

Суперечливе враження справляє інтерпретація «Весни» Тіни Оплеск і Рене Номміка, що поставлена з естонською групою «Fine 5». З одного боку, це – несподіване місце події, можливо, – художня майстерня. Автори відтворюють муки та страждання сучасної творчої інтелігенції, а не тваринні імпульси і буйні танці язичницького натовпу. З другого боку, «безпорадна хореографія», як називає її І. Удянська, не вписується в музику І. Стравінського, а нагадує колективні заняття східними єдиноборствами. «Танцівники в'яло гуркають додолу, заламують руки, вигинають спини, рвуть целофан, підвішують Обраницю на канатах вниз головою, обмазують її зеленою фарбою, астматично дихають і хриплять. Видовище позбавлене динаміки і сенсу, розвалюється на ряд мало пов'язаних епізодів, створюючи враження, що танцівники не знають чим зайнятися і не занадто вдало імпровізують по ходу дії» [207].

В інтерпретації Миколи Андросова, який поставив свій балет в ансамблі «Російські сезони» (2004 р.), Обраниця – справжня фанатка порятунку землі та приборкання стихії, що насувається з небес. За вибором Старого вона має померти. Пластика вистави наближалася до першотвору. О. Преснякова відзначає загорнуті «клишоногі ноги людей, що лежать на землі, тривожний ритм ніг, прискорена пульсація серця...» [173, с. 27].

Жорстоку виставу про глобальну катастрофу створив Дж. Ноймайєр. Його «Весна священна» – про виродження людського початку в людях і неминуче зникнення людства [98].

Спектакль починається в тиші. На порожній сцені – нерухоме тіло людини, повз яке низкою проходять люди, що байдужі до біди ближнього свого. Духовна сліпота переростає в замальовки про жорстокість цивілізації. «Немов перед лицем небезпеки, – пише О. В. Кірпіченкова, люди збиваються в щільну масу. Вони перелякані і кидаються з кутка в куток ніби під прицілом зброї. Натопт перетворюється в епіцентр вибуху: десятки напружених рук стрімко рухаються з боку в бік» [98]. Після вибуху люди сліпнуть. Втративши зір, люди невпевнено рухаються з витягнутими вперед руками, спотикаються і переступають через тіла інших.

У міфології образ сліпого затвердився як алегорія нецтва, нетерпимості до чужої думки, примітивної свідомості. Але в той же час незрячий виступає як уособлення віри, яку теж називають сліпою. Прикладом є «Зцілення сліпих в Єрихоні» [Марк, X, 48]. Сліпий Вартимей отримав зір завдяки своїй безмежній вірі. В Євангелії від Матвія є ще одна притча: «Залиште їх, вони – сліпі вожді сліпих; а коли сліпий веде сліпого, то обидва впадуть в яму» [Матв., XV, 14]. Тобто, Дж. Ноймайєр використовує прийом реміфологізації – стратегії інтерпретації міфу як автономного досвіду й універсального культурного принципу.

Проте навіть у спопелілому просторі може зародитися кохання. Долоні чоловіка та жінки стикаються і починається дует, наповнений пристрастю, яка спалахнула в останню хвилину їхнього життя.

Після вибуху групи танцівників сприймаються жахливими, повзаючими і стрибучими чудовиськами з пекла. Страшними замальовками Н. Зозуліна підкреслює жорстокість вистави Дж. Ноймайєра. Це – «сюрреалістичні конструкції, що склалися з множини незвичайним чином зчеплених фігур, по яких ніби проходили гусениці танків»; ряди калік з «обрубками», що спиралися, як на палицю, на вперту у підлогу руку; войовничі хлопці, які крокували та «рубачили» батманами нищили інших; танцівниця-гільйотина, яку група інвалідів перевертала зверху вниз і піднімала знову вгору [83, с. 13].

Як і в оригінальному творі, фіналом балету є жіноче соло на музику танцю Обраниці у Стравінського. Але у Дж. Ноймайєра «Великий священний танець» – марний крик про допомогу останньої людини на землі, яка випадково залишилася в живих. Це – дівчина, яка злякано кидається по темній сцені, судомно б'є себе по тілу і, зрештою, мертвою падає в те саме місце, де лежав чоловік на початку вистави. І знову в повній тиші повз проходять байдужі люди... Тобто, історія рухається по спіралі, і людство має право вирішувати: змінити напрямок свого розвитку або загинути.

У 2007 р. грецький хореограф Антоніс Фоніадакіс поставив «Весну священну» в Женевському Великому театрі. За словами балетмейстера, «в основній частині балету він вирішив сконцентруватися на ідеї жіночності, її присутності, її енергії, що забезпечує продовження життя. Я не звертаюся до образу Обраниці точно, як це передбачалося в оригінальному сценарії, але прагну передати те, що пробуджує в мені музика» [150].

На основі оригінального сюжету А. Фоніадакіс побудував свій, залучив нові образи жінок-воїнів, яким властиві неприборканий бойовий дух і безмежна жіночність. Мужність й жіночність підкреслюється оригінальними сценічними костюмами грецького стилісту Тассоса Софроніу – міні-купальниками, які виконані з червоних і чорних ниток. Цей одяг справляє екзотичне враження та таємничо виглядає у потужних спалахах

сценічного світла, створюючи фотографічний ефект окремих стоп-кадрів, що фіксують «рвані» рухи у безперервному потоці танцю.

Проте головним у балеті є життя, пристрасність. І в цьому відчувається вплив Моріса Бежара, з яким Фоніадакіс працював декілька років.

Вистава починається з соло Обраниці, яка є не тільки жертвою ритуалу. Від неї залежить життя групи осіб, яка бере участь у жертвопринесенні. На думку В. Ігнатова, «геніальна музика в хореографії Фоніадакіса втілюється в зримі образи, згідно з центральною ідеєю композитора – жертвопринесення в танці» [86, с. 40]. «Весна» йде під вражаючу фонограму із записом твору Стравінського у виконанні оркестру Клівленда під управлінням знаменитого французького диригента і композитора П'єра Булеза.

Хореографічне дійство, як і у Режиса Обадья, розгортається на порожній, задимленій сцені. Її похмурий простір прорізають з різних боків монохромні промені потрійних рядів софітів, формуючи ефектну світлову інсталяцію. Іноді виникають яскраві і потужні спалахи верхнього світла, нагнітаючи атмосферу тривоги і страху. Автором цікавої світлової партитури є фін – Міккі Кунтгу, який працював з багатьма відомими хореографами, оперними та телевізійними режисерами.

Пластичне рішення вистави це – хореографічний дивертисмент, який ефектно поставлений на базі сучасної мови. Соло героїні та її участь у дуетах майстерно переплітаються з танцювальними номерами різних груп ансамблю, найчастіше жіночими трійками і чоловічими шістками. На думку В. Ігнатова, танцювальну лексику «складає органічна кантілена стрімких рухів і експресивних жестів, включаючи пластичні вібрації і прогини тіла, польотні стрибки і легкі перекиди, що виконуються з чарівливою музичністю і рідкісною витонченістю» [86, с. 40]. У постановці Фоніадакіса є і знахідки, зокрема у фіналі проміжного соло героїні її разом обхоплюють шість хлопців і в хтивій позі завмирають.

Фінал балету побудований за принципом драматичного нагнітання та хореографічного посилення: останнє передсмертне *соло* героїні з виснажливими стрибками та жестами, що «в'януть» – жіноче *тріо* з цікавими графічними лініями – чоловіча *шістка* – «чотирнадцять виконавців, які оточили героїню та з вигуками підняли над головами кольорові амулети, виражаючи загальне тріумфування» [86].

Експерименти з використанням природних матеріалів на планшетах сцени продовжив Петр Зуска – шеф балету Національного театру в Празі, який поставив свою «Весну священну» (2009 р.) у театрі Марібора (Словенія). У чеського хореографа – це вода. Артисти немов ковзали по воді, створюючи концентровані кола. В результаті імітувалося не витоптування землі (як у назві частини оригіналу), а шльопання по воді. Обраниця у чеканні смерті нагадувала рибу, яка билася на суші. На музиці наймудріших Петр Зуска використав сильний дощ, що падав на Обраницю під час її заключного танцю. Хоровод виконувався приставними кроками і, таким чином, доля Обраниці нагадувала страту через утоплення.

Хореографія Петра Зуски, на нашу думку, викликає суперечливе враження. З одного боку, віддалено вона нагадує пластику В. Ніжинського: рухи знесилених людей виглядали навмисно примітивними, але й підкреслено симетричними. З іншого, незрозумілі паузи, що виникали між музично-пластичними фразами, тобто чергування статичності та динаміки руху, руйнували пластичну драматургію в цілому. Ближче до середини балету персонажі несподівано починали ексцентрично стрибати та пересуватися навшпиньки, ніби імітуючи процес парування.

Оригінальне прочитання партитури «Весни священної» пропонує відомий французький хореограф Ж. К. Галотта (2011 р.). Його «Весна» починається зі сцени пробудження. Це – поштовх до уяви глядача. Як прихильник тілесної самоідентифікації, він вважає, що тіло має свою інтуїцію. Тому не треба обмежувати танець фаховими рамками. «Танець має потаємний вплив на людей, – вважає балетмейстер, тому для мене багато

значить вигадка... Танець – це абстракція, що дає роботу уяві. Не працюю над конкретними темами або сюжетами – усе треба вигадувати. Перший детонатор – назва, як така. Другий – що вона має означати. Я підкидаю драматургічну ідею, кожний виконавець працює над нею» [220, с. 129].

Тринадцять чоловіків у штаних та сорочках поряд з жінками у нижній білизні лежать на спині головами до глядачів у дві шеренги. Всі взуті. Пробудження переходить в активну розминку з невігядливою пластикою, що можна розцінювати і як стародавні примітивні танці, і як сучасний contemporary. Зайвий елемент вистави – дерев'яні стільці, які не мають смислового навантаження та логічних функціональних завдань.

Групові танці змінюються дуетними, переважно еротичного змісту. До відеоряду входять зображення з фільму, який неможливо ідентифікувати, і окремі запитальні написи – коментарі французькою мовою на кшталт німого кінематографу. Вони стосуються персонажу, якого умовно можна ідентифікувати як Провісницю. Це – невідома жінка в чорному, яка з'являється наприкінці вистави. На наш погляд, основний її недолік – невідповідність емоційному змісту музики та характеру пластики, що завдає балетмейстер, і надмірна зашифрованість смислових кодів. Так, незрозумілим є фінальний епізод балету під фонограму завивання вітру, коли виконавці розкочують по сцені великий шмат тканини, що закриває місце дії водночас із закриттям основної завіси.

Досить цікавою є постановка Рейчел Гарсія та Маріон Мюзак «*Le Sucre du printemps*» (2010 р.). На відміну від оригінальної назви «*Le Sacre du printemps*», «*Le Sucre*» в перекладі з французької означає «цукор». У двох перших постановках балетмейстери зробили акцент на юному віці танцюристів. У хореографічному центрі Тулузи у виставі приймали участь 27 артистів у віці від одинадцяти до двадцяти одного року, а у Національному центрі танцю Франції – 28 учасників від десяти до двадцяти років. Наступного 2011 року авторки відтворили «*Sugar*» також з німецькими юними танцівниками у Німеччині.

«Цим твором Рейчел Гарсія та Маріон Мюзак пропонують нове прочитання «Весни», – вважає Д. Бернадська, – адже для Стравінського символічні сакральні язичницькі мотиви позначають безсилля юності перед фатальністю життя та, водночас, і повну свободу» [18, с. 65]. Для авторок цієї постановки саме ці почуття проявляються в підлітковому віці – прагнення до свободи та переходу від дитинства до «дорослого» життя. Тому постановка «Весни» з підлітками – «це міфічний ритуальний танець, де свято весни підкреслене юністю та надзвичайною емоційною вражальністю танцівників, і яскравістю кольорів костюмів, де в колі залишається обраний юнак, де ідеєю є готовність юної душі до самопожертви заради важливої мети» [18, с. 65].

У 2011 р. «Весна священна» з'явилася в Державному ансамблі танцю Азербайджану в результаті несподіваної співпраці російського балетмейстера Едвальда Смирнова з колективом, що зберігає традиції азербайджанської народної культури. Ця «Весна» перевернула уявлення про музику не менше, ніж колись гучна постановка Бежара. Смирнов створив жорстоку історію про занапащену у навіженому світі людську душу.

Його балет є театральним у повному розумінні слова: тут є місце, сюжет, несподівані метафори, нетривіальні сценічні рішення.

Спектакль починається з мізансцени, в якій артисти та глядачі міняються місцями. На сцені – жінки, що одягнені в довгі вечірні сукні та чоловіки у відповідних костюмах зображують театральну публіку. Вони зосереджено слухають уявну дію та вдивляються в зал для глядачів. По сцені проходить білетер з ліхтариком і вказує місця тим, хто запізнився.

Мало-помалу ефектна «заставка» оживає та набирає танцювальної потужності. У цьому суспільстві варварство межує з естетизмом: агресивні стрибки артистів, що сидять на стільцях, змінюються захопленими оплесками. Метаморфози «публіки» відбуваються постійно: люди то уподібнюються вивіреному механізму, то вдаються до паніки, втрачаючи самовладання. Те, що відбувається, контролює моторошний персонаж —

вищезгаданий білетер. З'являючись в непередбачувані моменти, він наводить на людей тваринний страх.

У натовп не вписується лише один чоловік. Він спостерігає за тим, що відбувається, зрідка підхоплюючи рухи кордебалету. З натовпу, що біснується, чоловік намагається вирвати свою жінку. Але безрезультатно: у фіналі балету жінка байдуже сидить на стільці, а герой на фоні емоційної публіки, що повільно розходиться, втрачає розум.

Мотиви «божевілля» присутні й в музиці І. Стравінського. Недарма окремі критики неодноразово називали її божевільною. Проте, незважаючи на ефект безумства та хаосу, музичний текст композитора, підкоряється драматургічній логіці. Головне, вважав Стравінський – «встановити порядок і дисципліну в чисто звуковому плані, чому я завжди віддавав перевагу перед елементами емоційними» [282, с. 19]. І в цьому композитор не бачив обмеження свободи, вважаючи, що «індивідуальність яскравіше виділяється і набуває великої рельєфності, коли їй доводиться творити в умовних і різко окреслених межах» [282, с. 19].

3.2. Особливості хореографічних версій балету І. Стравінського в російському художньому просторі

Системою ідеологічного та політичного контролю у СРСР протягом усього існування імперії була цензура. Під забороною опинялася будь-яка альтернативна інформація, що суперечила офіційній. Ідеологічні заборони в тому числі розповсюджувалися на театральний репертуар і на витвори мистецтва. Загальновідомим фактом у вісімдесяті роки ХХ ст. є розгром виставки 24-х художників-авангардистів («бульдозерна виставка»). До «чорного списку» того часу потрапила «Хренніковська сімка» – сім композиторів, які працювали в експериментальних музичних напрямках. За таких умов, діячі мистецтва не мали можливості для самореалізації у СРСР. Вони були змушені емігрувати або їх висилали з країни. Серед них –

О. Солженіцин, Є. Замятін, С. Довлатов, Й. Бродський, О. Галич, К. Коровін, О. Бенуа, З. Серебрякова, Ф. Шаляпін тощо.

Проте, на межі 1950 – 1960-х років у всіх видах радянського мистецтва, в тому числі й у хореографії, стався корінний перелом. Покоління «шістдесятників» здолало ідеологічні догми і художній застій попереднього радянського періоду. Постановки Ю. Григоровича та І. Бельського, які знайшли нові шляхи в розвитку балету, вплинули на нове покоління діячів хореографічного мистецтва.

Прихід Ю. Григоровича у Великий театр до кінця століття визначив творче обличчя закладу. Першими молодими балетмейстерами нової хвилі в Москві стали Н. Касаткіна та В. Васильов, які після закінчення Московського хореографічного училища понад двадцять років працювали у Великому театрі. Обидва почали балетмейстерську діяльність у шістдесяті роки ХХст., а з 1977 р. очолювали «Державний академічний театр класичного балету», який перетворили на перший авторський експериментальний балетний театр. Саме в ньому Н. Касаткіна та В. Васильов першими у радянському балеті 2-ої половини ХХ ст. почали творчі пошуки в галузі авангардної музики. Співпрацюючи з молодим композитором М. Каретниковим, вони поставили «Ваніну Ваніні» (1962) та «Героїчну поему» (1964), а дещо пізніше – «Весну священну» І. Стравінського (1965) та ін. Ці вистави влилися в загальний процес оновлення балетного мистецтва та стимулювали пошуки нових форм і художньої мови.

Перша постановка «Весни священної» на музику забороненого на той час композитора в театрі (1965 р.) принесла Н. Касаткіній і В. Васильову всесвітню популярність. Вперше цю музику вони почули на гастролях з театром у Парижі в 1958 р. Проте тільки через десять років, коли посаду керівника Великого театру займав М. Чулаки, а головного диригента – Г. Рождественський, художники почали роботу над «Весною священною». У зв'язку з цензурними заборонами релігійної тематики, нове лібрето набуло атеїстичних рис. Це – соціально-психологічна драма про знищене любовне

почуття. Задум Реріха, що відтворював «картини язичницької Русі» і ритуал жертвопринесення, доповнила лірична лінія з акцентом на конфлікті між племінними забобонами та особистістю. Художник-графік А. Гончаров створив образ Русі, відмінний від реріховського. «Одяг сцени був зроблений під рогожу. Ліворуч паралельно заднику з невисокого дерев'яного майданчика спускалися східці. Задник зображував небо з приглушено-жовтим кругом сонця. У підлогу вросли вертикалі дерев'яних ідолів.

Балет відкривався появою гордовитого, сильного Пастуха. Він впевнено, широким кроком вибігав на середину сцени. «Хлопці в стилізованому російському танку демонстрували чоловічу завзятість. Дівчата з'являлися на сцені подібно до зграї птахів, вигнувши спину і плавно змахуючи руками-крилами... У загальному танці мелькала і дивна істота – Біснувата. У лахмітті, із скуйовдженим волоссям, вона подібно до ящірки гострими швидкими рухами слалася по землі. Балет демонстрував, наскільки сильна влада неписаних засад над свідомістю людей» [97, с. 380].

Сила, що охоплювала персонажів спектаклю, нагадувала рішення Бежара: «хлопці ганялися за дівчатами як голодні вовки за здобиччю, вчіплювалися в їх волосся, тіла та здіймали в підтримках. Але в грубості первісних інстинктів несподівано зароджувалося інше почуття, в якому з'єднувалися ніжність, відданість, готовність піти наперекір законам роду. Його носіями ставали Дівчина і Пастух» [97, с. 380].

У другій картині Дівчина волею випадку виявлялася Обраницею й розгортався жахливий ритуал жертвопринесення. Пастух всупереч волі богів прагнув врятувати Дівчину від смерті. Але вона сама встромлювала в себе ніж. Розлючений Пастух б'є ножом око дерев'яного ідола. Танцювальне видовище «передавало напругу і силу партитури: ритмічну складність, різноманітність тембрів і гармоній. Але глядачів спектакль притягував і тим, що в музиці, що відтворює язичницький ритуал, хореографи побачили можливість для розкриття людських відносин» [97, с. 380].

Постановники запропонували ліричний аспект, який не мав нічого спільного з традиційною для балетного театру лінією кохання. Після успіху «Весни священної» вистава Касаткіної – Васильова почала відтворюватись на головних сценах країни. Інші балетмейстери не ризикували перевершити цю роботу. Тож ця постановка залишилася в СРСР першою й єдиною. Через ідеологічні забобони на творчі контакти із зарубіжжям балет дозволили вивезти у США, але показати його глядачам тільки один раз (1968 р.). Проте величезний успіх у «Метрополітен-опера» змусив артистів порушити заборону: Н. Сорокіна, Ю. Владимиров, А. Симачов і Н. Касаткіна танцювали «Весну» шість разів.

Під час гастролей у США постановники зустрілися з І. Стравінським. За словами Н. Касаткіної, ця зустріч допомогла їм ствердитися в розумінні твору І. Стравінського. До цього часу російська критика звинувачувала постановників в невірному трактуванні музики. Деякі рецензенти, які визнавали «Весну священну» тільки як концертний твір, вважали, що нові образи (Біснувата, Пастух і Дівчина) не відповідають музичному задуму і призводять до надмірної конкретизації змісту балету. Тому, відкинувши звинувачення, балетмейстери відновили виставу у 1979 р., але в іншій редакції. Головні партії виконали В. Тимашова, І. Галімуллін, а партію Біснуватої – В. Цой, яка пізніше виступала в трупі М. Бежара. Навіть Ф. Лопухов характеризував цю роботу позитивно: «Тому я все ж, хоч і частково, готовий прийняти роботу по «Весні священній» московських постановників Наталії Касаткіної і Володимира Васильова, де вони зрозуміли, що без класики, нехай з неокласикою, в сучасних постановках не обійтись. Я констатую в їх баченні наявність знань слов'яно-руських побутовань, що лягли як фундамент в їх спектакль, але у них в творчості, мені здається, все ж нові віяння проступають епізодично, не даючи цілісної картини» [126, с.123].

До творчості І. Стравінського на той час зверталися надзвичайно рідко, а проблематика «Весни священної» була досить небезпечною. Його музика

представлялася занадто складною. Але саме ці складнощі привернули увагу Н. Касаткіної і В. Васильова. Як і в оригіналі, дія їх вистави відбувається в стародавньої Русі. Але балетмейстери додали власну тему і нових персонажів: Пастуха і Біснувату. Остання обирала жертву. Вона крутилася в хороводі дівчат, піднявши над головами плат, який вирвавшись із її рук, накривав Обраницю. Пастух, намагаючись врятувати дівчину, порушив волю богів і обряд жертвопринесення. Тобто вчинив подвиг, якого в оригіналі не було.

В. Гаєвський, один із провідних фахівців у галузі хореографії, наводить думку про те, що І. Стравінський як Пастух у балеті Касаткіної, вчинив замах на ідолів, що визнані вічними. Ймовірно, саме цей виклик підбурих версію Н. Касаткіної і В. Васильова, в якій хореографія з її напруженою експресією, різкими переходами від спокою до вибуху була близька поетиці Стравінського [49]. Проте критик сперечається з постановниками, вважаючи, що жодному щирому почуттю немає місця в музиці «Весни», де людина існує не як особистість, а як учасник громадського дійства, що викликано весняним оновленням природи або інстинктом продовження роду. «Хореографи не мали рації, пропонуючи музиці те, проти чого вона, по суті, виступала. Але вони були по-своєму праві, спираючись на традицію іконоборства, яку Стравінський підняв і проголосив самим фактом створення “Весни”. Постановники були праві, розуміючи цю традицію як живий, гнучкий шлях вічно поновлюваного мистецтва, що рухається і розширює зону дії – від академізму до різноманітних новацій» [49]. На думку В. Гаєвського, Н. Касаткіну та В. Васильова, які різко протиставили себе офіційній свідомості й офіційному мистецтву, можна віднести до «шістдесятників». Їх успіх був повсюдним і дуже великим.

Ідеологічний пресинг і побоювання балетмейстерів конкурувати з майстрами радянського балету сприяли майже двадцятирічній перерві. Тільки у листопаді 1986 р. у зв'язку з так званою перебудовою з'являється нова постановка «Весни» одного з провідних радянських балетмейстерів того

часу В. Єлизар'єва, яка була показана в Мінську. За його словами, «процес створення спектаклю захоплююче цікавий. Ми в щасливому полоні “Весни” Стравінського» [144, с. 101].

Після 1986 г. послаблення цензури закінчилося політикою «гласності». Тому з'явилася нова хореографічна версія балету (1997 р.). Глядачеві було представлено не відновлення колишнього спектаклю, а цілком оригінальний твір. У цій «Весні» незмінними залишилися лібрето, що складалося з п'ятнадцяти фрагментів, та імена головних дійових осіб – Дівчини-обраниці й Бунтівного юнака. Змінилося усе інше – загальне постановочне рішення, пластична партитура спектаклю, його мізансцени, сценографія, костюми. Як справедливо помічала критика, «весь спектакль 1986 р. ніс в собі відчуття світла (сценічна дія йшла при яскравому освітленні). Друга редакція “Весни” не така світла. Вона незрівнянно похмуріша, жорстокіша, майже безпросвітна» [144, с. 102].

Вочевидь, відмінність двох версій посилюється і тим, що сприйняття особистості героя здійснюється, як правило, крізь призму індивідуальності виконавця, його сценічного вигляду. «Якщо в першій редакції “Весни” головних героїв, бунтівного Юнака і Дівчину-обраницю танцювали провідні майстри трупи, то в другій це були нові, інші артисти. Неповторна пластика кожного разу по-різному розставляла емоційні та смислові акценти», – свідчить І. Мільто [144, с. 101].

Вже перші епізоди нової версії «Весни» втілювали магію танцю в синтезі хореографічних, музичних і сценографічних засобів. У бірюзово-зеленуватому сутінку лісу вимальовувалися чорним контуром, ніби корені і стовбури старих вузлуватих дерев, нерухомі фігури предків. Пластична партитура «Весни» піднімалася до такого рівня танцювальної експресії і динаміки, з якою мало що можна порівняти в творчості самого Єлизар'єва.

Танцювальні соло Дівчини і Юнака в початкових епізодах спектаклю були несподіваними і дотепними. Настороженість і цікавість, інтерес і взаємне тяжіння – почуття, що переживають герої на шляху один до одного,

були сконцентровані в сценічному театральному часі. Надзвичайній експресивності хореографічної мови цього спектаклю точно відповідають особливості пластичного почерку Т. Шеметовець і Р. Мініна.

Аналіз хореографічної мови «Весни» Єлизар'єва взагалі й окремих конкретних рухів свідчить про безліч невербалізованих сенсів, що не перекладаються мовою слова, коли жест сприймається як знак, як кодова система – іноді така, що прочитується, а іноді й така, що вимагає розшифровки. «Так, підкинуті над головою і перехрещені руки Бунтівного юнака – це і знак-тотем племені й знак полювання. Це і знак того часу, коли розгортаються події (згадаємо підзаголовок балету «Картини язичницької Русі»). Вони нагадують глядачеві і про один з мальовничих мотивів сценографії першої редакції балету, коли зображення оленя з сумно-загадковим поглядом літало над сценічним простором» [144, с. 103].

Судячи з опису, в таких епізодах як «Крадіжка», «Сутичка», «Гонитва», «Знедолені», у виставі поступово наростає трагізм взаємин особи, яка усвідомила своє «Я» і відокремилася від натовпу (племені), який живе за стихійними законами грубої сили і не має уяви про духовність. Не випадково варварський ритм, що характеризує плем'я предків та позбавлений індивідуальних характеристик, втілює нерозчленовану колективну свідомість.

Однією з потужних емоційних кульмінацій балету у постановці Єлизар'єва є сцена «Вибір», коли Дівчина розуміє, що саме вона обрана жертвою. Танець дівчини повний благання, відчаю і тяжкого усвідомлення прощання з життям. Він примушує згадати напружені і важкі монологи шекспірівських героїв. Самі творці спектаклю стверджували безглуздя язичницького самопожертвування, наголошуючи на пріоритеті таких понять, як любов та людяність. «Несамовита експресія хореографії притягає передусім зоровим, образним еквівалентом стихійної потужності та архаїчних пластів музики, – робить висновок І. Мільто. Експресія постановочних прийомів і режисерської побудови спектаклю, масштаб

сценографії, гранична емоційна напруга виконавців – все це складові спектаклю, що виявився яскравим, масштабним і філософськи значущим» [144, с. 105].

Балетний критик Ю. Чурко зробила компаративний аналіз першої і другої редакції «Весни священної» і прийшла до висновку, що пояснював різницю у позиціях хореографа. «Якщо у 1970-ті роки, – писала Чурко, – тобто у період застою та удаваного благополуччя, коли стверджувався соціальний оптимізм, в балетах Єлизар'єва «Створення світу», «Тіль», «Спартак», втілювалися апокаліптичні примари, криваві епізоди, то зараз (у час створення другої редакції балету у 1998 р.) у дні смутку, злиднів, і хіба що не загального есхатологічного світовідчуття, у його виставах стверджується світ, що виблискує золотом, сріблом, яскравими фарбами, а всі випробування героїв закінчуються добре [223, с. 200]. На думку Ю. Чурко, для виправдання хепі-енду хореографові доводиться вигадувати неймовірне. Так у «Весні священній» логіка всієї хореографічної дії невблаганно веде до трагічної розв'язки: невігласи-язичники, напівлюди, приносять у жертву богам цнотливу дівчину, спалюючи її на вогнищі. Проте у фіналі дівчина, разом зі своїм коханим у красивих позах возносяться кудись вгору.

І хоча Єлизар'єв безпосередньо не використовує тут прийом *deux ex machina* (Бог з машини), що вирішував всі логічні суперечності дії засобами машинерії з часів античного театру, в інтерпретації він є. «Можливо, він хоче сказати, що у наші суворі часи щасливий кінець подібної історії можливий лише завдяки диву?» – припускає Ю. Чурко [223, с. 200].

Іншу інтерпретацію «Весни священної» запропонував відомий пермський балетмейстер Є. Панфілов, який поставив балет у Маріїнському театрі (1997 р.). В ньому були задіяні тільки виконавці-чоловіки, серед котрих виокремлюється Обранець, юнаки, Ідол та Найстаріші-Наймудріші. Для Росії та СРСР таке рішення було революційним.

У «Весні священній» Панфілова йшлося, власне, про обраність, зворотнім боком якого є самотність, про фатальність смертного часу, незалежно від унікальних якостей або можливостей. Балетмейстер використовував принцип синхронних рухів, як мотиву чоловічого єднання та сили, а завдяки стильним костюмам це сприймалося як сучасна ситуація. Чоловічий кордебалет мав риси брутальності. Проте у балеті є епізоди, що традиційно сприймалися як ліричні (наприклад, «Дівочі хороводи») і мали фантастичний характер. Деякі епізоди були вирішені як прихована пародія (наприклад, на сцену «Тіней» з «Баядерки»). «Вистава насичена натяками, алюзіями та спогадами про балетний театр минувшини, – писала з цього приводу Л. Барикіна, – але від цього, додамо, її філософська значущість та емоційна піднесеність скоріше програють, ніж переконують» [12, с. 19].

Після повернення версії Ніжинського у реконструкції М. Ходсон та К. Арчер на Маріїнську сцену (2003 р.) театр запросив художника Михайла Шемякіна та хореографа Донвену Пандурськи для створення балетної прем'єри. Автори перенесли дію «Весни» у світ комах. Ельфи, мурашки, метелики, жабки та ін. стають жертвами підступного Павука, який гіпнотизує їх та керує волею. Вкрай завелике для 40-хвилинного балету лібрето нагадує традиції виробництва трилерів. «Смертоносне жало Павук встромлює в серце Ельфа, – писала О. Макарова. – Натовп тріумфує, а потім всі перелякано розбігаються, відчувши, що настала пора вибору наступної жертви. Тільки Сильфіда, вирвавшись від Жуків, вибігає у центр, схиляється над тілом Ельфа й оплакує коханого. На сцені ж – барвисте дефіле костюмів; ледве встигає око звикнути до чергової порції строкатості, ледве встигаєш вирішити, хто це з великими очима або що це за червоні смугасті істоти з хвостами, як з'являється нова компанія персонажів. І тут вже не до танців, увага просто не концентрується на рухах: занадто невеликі хореографічні репліки у героїв, а самих героїв занадто багато. Мабуть, тільки у Павука впродовж дії склалася впізнавана, лиходійська, тягуча пластика» [4, с. 48].

М. Шемякін не вважає свій твір казкою для дітей: музика «Весни» не розрахована на дитячу адаптацію. Але прем'єра такої «Весни» сприймалася, як мультиплікаційний сюжет.

Цей випадок не є поодиноким. Відомо, що І. Стравінський негативно ставився до мультфільму У. Діснея «Фантазія» (1940) за сценарієм Д. Гранта та Д. Х'юмара (музичний керівник Е. Пламб). Але ця мультиплікаційна інтерпретація «Весни священної» є сміливим експериментом зі звуком, кольором і зображенням; спробою передати музику в лінії і фарбах, підпорядкування малюнку музичному контексту.

Тут – дев'ять по-різному ілюстрованих музичних епізодів. Зокрема на тлі «Весни священної» розгортається барвистий сюжет створення світу – спочатку матеріального, потім тваринного. В музиці Стравінського У. Дісней почув відголос долюдського, первинного та жорстокого світу, що спочатку з'являється з клітин, потім розвивається у різноманітних формах тваринного життя, які вчаться повзати, ходити, літати, битися і нарешті гинути у планетарних катаклізмах.

У шістдесяті роки ХХ ст. «Фантазія» отримала друге життя – коли твори інших жанрів почали масово залучати до класичної музики. Як музичний твір, подібна доля спіткала і «Весну священну». Якщо в 1913 р. вона сприймалася як виклик здоровому глузду та музичній традиції, то у 1960-ті роки й особливо після гастролей І. Стравінського в СРСР балет потрапив вже до перевіреної часом класики ХХ ст., яку виконували у світі.

Композитор говорив про те, що «фарба – ворог звуку: зайва строкатість, химерність декорацій і костюмів заважають сприйняттю музики, відволікають від неї» [282, с. 241]. Однак Шемякін, як автор оформлення вистав, дотримується протилежної думки. Кольорове забарвлення декорацій та костюмів має формотворче значення у вирішенні сценічного простору. В цій версії, – зазначає М. Єлісеєв, – на сцені «бує різнотрав'я, з боків сидять велетенські смарагдові витрішкуваті жаби. На стеблах трав подекуди сміховинні гусениці із смішними личками з радянського мультфільму про

Незнайку в Квітковому місті, на заднику смачно намальована розсохла бочка з трьома чорними дірами. Такий собі мультик, але зовсім не діснеєвський. Шемякін – найстрокатіший з усіх сучасних художників. Усі його жахи – не жахи, а дитячі “жахливіська”. Шемякін – геній кітчю. Все, що є в цьому жанрі живого, дитячого, чарівного, – все це Шемякін» [74].

Щодо хореографії, Д. Пандурськи поставив не архаїчні танці, як замислював композитор на початку ХХ ст., а старомодний балет ХVІІІ ст., в якому найважливіше за все – костюми та сценічні ефекти. Там, де у Стравінського обрядові танці дівчат і юнаків, у Д. Пандурськи танцюють веселі комахи. У кульмінації на сцену вибігають малесенькі зелені жабки (діти з Академії російського балету ім. А. Ваганової). У цих персонажів величезні, витрішкуваті голови – немов у Діснейленді. Тобто глядачі стежать не за рухами танцівників, а за костюмами і сценічними ефектами, відзначаючи найбільш вдалі оплесками, як це і було в ХVІІІ ст. Замість Мудрого Старого, що засуджує дівчину до великої жертви, у Д. Пандурськи та М. Шемякіна лиходій, що обплітає царство коммах павутиною.

У 2011 р. В. Бобров – головний балетмейстер Красноярського театру опери та балету запропонував постановку за власним лібрето, основною ідеєю якого є протиставлення двох племен: диких кадаврів і чужинців. Ватажка кадаврів – міфічного племені, що нібито існувало у стародавні часи, уособлює чоловік страхітливого вигляду. Протагоністом чужинців є Чужий, який хоче врятувати Відчужену. Провісниця (дівчина з бубоном), виокремлена в балеті, відкриває виставу та надає їй дещо епічного забарвлення.

Пластика героїв вистави мало індивідуалізована та невігадлива. Складається враження, що боротьба точиться між носіями класичного та характерного танцю. Чужинець у гламурному костюмі з сучасною зачіскою (Д. Медведєв, який був спеціально запрошений з Великого театру) схожий на ліричного персонажа з класичних вистав. Це – не герой і особливо в дуеті-поєдинку із грізним та брутальним Ватажком, де приречений на програш.

Неординарними виглядають лише сцени, які оформив художник вистави Т. Тежик. Вони по сучасному технологічно оздоблені та зумовлюють той сценічний ефект, якого не зміг досягти хореограф.

Не найвдалішою була інтерпретація балету й в Новосибірському театрі опери та балету (2014 р.). З цього приводу рецензентка Т. Кузнєцова пише, що африканського танцівника та балетмейстера Патріка де Бану привертав до «Весни» нібито «голос предків», проте водночас називає його хореографію «топорно-естрадною» і не дає виставі жодної позитивної оцінки [117].

У травні 2013 р. до 100-річчя першої постановки «Весни священної» одна з найвідоміших сучасних хореографів – Саша Вальц (Німеччина) показала свою версію у Маріїнському театрі. Її творчий стиль походить від однієї з піонерок німецького експресивного танцю Мері Вігман, яка разом з Томасом Остермайером керувала театром Шаубюне у Берліні. В одному зі своїх інтерв'ю напередодні прем'єри С. Вальц засвідчила, що запрошувала у свою трупу М. Ходсон і К. Арчера, які займалися реконструкцією і перенесенням «Весни священної» В. Ніжинського на сцени театрів світу. Разом з ними вона детально розібрала оригінальну версію.

С. Вальц наполягла на вивченні танцівниками початкового варіанту постановки. Але згодом відмовилася від виконання балету трупою сучасного танцю. Вона враховувала, що перша постановка була експериментом для відчуттів володіння тілом для танцівників класичного балету. А у виконавців танцю «модерн» ці якості вже є. Тому вона переосмислила його хореографію та, як і в оригіналі, шукала опору в музиці.

На думку Вальц, її версія відрізнялася від трактування В. Ніжинського. «У сучасному світі ідея жертвності стала нам чужою, – наголошує Вальц. – Ми більше не дотримуємося законів неминучої розплати. Реріх вивчав древні ритуали, він занурювався в первісну спадщину – його образи були дуже стилізовані. Я ж намагаюся підійти до цієї теми впритул, йдучи за музикою. Тому, що музика навіть більш архаїчна, вона не формалізована, вона сувора, навіть груба. Вона наповнена чистою енергією. Тут я йду від стихії музики до

форми, а не навпаки... Все повинно бути, немов би художньо не обробленим, неначе ми беремо участь в танці Землі» [27, с. 7].

Під час роботи над пластикою балету С. Вальц стверджувала, що потенціал тіла невичерпний. Тому вона шукала вияви тілесної індивідуальності: як, руйнуючи межі, одне тіло рухається до іншого. Вона дотримувалася принципу лабораторії, даючи танцівникам можливість свободи самовираження. «Треба з'єднати один особливий характер з іншим... Тільки таким чином розвиваються нові форми хореографії... Мені цікаво використовувати людей не як матеріальні сутності, а як митців... Важливо створювати систему, в якій всі творчі сили живлять одна одну» [27, с. 7].

Вистава Вальц розпочинається з появи натовпу, що розпушує на сцені натуральний пісок, подібно до торфу у «Весні священній» Піни Бауш. Дикі стрибки, що «в унісон» повторюються петербурзькими танцівниками і артистами трупи Sasha Waltz & Guests, – своєю стриноженою потужністю схожі на танець Обраниці Ніжинського. У виставі використовується геометрія кіл, чию символіку колись віртуозно обіграв Бежар. Й вся ця «Весна» прошарована простими, але виражальними рухами самої Вальц: «прямокутні фігури в сарафанах то суворо тягнуть руки вгору, немов волаючи до сонця, то зламуються в талії, шукаючи примарну рівновагу на одній нозі у світі, де кожна у будь-яку секунду може стати жертвою люті натовпу, частиною якого є й сама» [27, с. 6].

Тож виставу С. Вальц можна порівняти з великою П. Бауш, чия «Весна» стала культовим спектаклем другої половини ХХ ст. Вальц постійно цитує Піну та сперечається з нею, тому, що вистава Вальц інша. Світ страху та насильства, що змодельований Вальц, викликає асоціацію: війна та (або) репресії. Коли музика уривається, і в звуковій порожнечі чоловіки знімають футболки і обіймаються, як перед смертю, а після лягають і перетворюються на нагромадження напівголих тіл, асоціація остаточно закріплюється.

Рішуче відмовившись від магічного кола, яке було в центрі хореографії Бауш, Вальц пропонує інші рішення: просторовою основою балету стають

групи – щільні маси людей. Найцікавішим у пластичному плані є пружний і енергійний малюнок, який лежить в основі хореографії.

Цікавою є інтродукція балету С. Вальц. Незабаром після початку згори з'явилося яскраве вістря, як дамоклів меч, що нависає над сценою рівно по центру. Коли воно вже зовсім низько, стає зрозуміло, хто Обраниця. Тобто Вальц пропонує незвичайне рішення вибору жертви. Експресивна потужність і колосальний темперамент К. Кондаурової у цій ролі, яку ведуть до жертвопринесення, вражає. Вона – виснажена, задерев'яніла та смертельно блідна. Обраниця роздягається перед щільним натовпом і стоїть обличчям до них, спиною до глядача, з жорстко розгорнутими плечима.

Згодом починається її несамовите соло, експресіоністський танець-крик приреченої до страти. Коли вістря досягає планшету сцени, Обраниця дійсно падає, як страчена. Її яскрава партія триває декілька хвилин, але саме вона допомагає розкрити головний конфлікт «Весни священної» у трактуванні Саші Вальц – натовп проти однієї людини.

Проблему виживання за всяку ціну постановниця знову вирішує незвичайно: в одному з епізодів жіночий кордебалет пальцями робить характерний рух, що нагадує натискання на курок пістолета. Він ідеально співпадає з оркестровим акордом. У фінальному монологу Обраниці чутні й пластичні прокляття колишнім родичам, і змучене благання до Всевишнього швидше припинити муки [27, с. 6]. З тіл танцюючих постановниця komponує виражальні композиції і красиво розставляє їх по сцені навіть за умови того, що при цьому відчутні варварські ритми та стихійна потужність музики.

Є в інтерпретації С. Вальц і тема пробудження природи, але зла і насильства, агресії і беззахисності.

Звернення до архаїчних пластів, засвоєння їх музично-структурних закономірностей зумовили основний стиль трактування партитури. Її актуалізують ідеї жертвності, спокути, обраності у різних аспектах сьогодення.

3. 3. Український досвід хореографічних трактувань «Весни священної»

У період 1896-1910 рр. І. Стравінський жив і творив на Волині, зокрема в своєму Устилузькому маєтку, яке називав «райським куточком для творчості» [202, с. 27]. Тут мали початок й інші його твори, які суттєво вплинули на розвиток світового музичного й хореографічного мистецтва. Композиторський стиль І. Стравінського формувався також під враженням від народних свят, свідком яких він був на Хмельниччині.

Партитури майстра були напівзаборонені та лише в 1962 р. після його гастролей у Москві та Ленінграді почалось їх виконання на батьківщині.

У 1998 р. А. Рубіна презентувала свою інтерпретацію на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка. Стрижнем її постановки стало лібрето М. Реріха, що було написано ним до першої постановки балету: історія дівчини, обраної на заклання язичницьким богам. Слідом за авторами «Весни священної» А. Рубіна прагнула в пластиці відтворити таємничий світ язичництва через первісні символи – гру, боротьбу, ритуальний танець, але повернула у балет лексику класичного танцю, від якої В. Ніжинський свідомо та послідовно відмовився [237, с.212]. В образно-емоційному плані А. Рубіна вочевидь спиралась на досвід А. Тарковського, який відтворював язичницький обряд на Івана Купала у фільмі «Андрій Рубльов» (1971 р.). Відомий кінорежисер бачив його не яскравим святом, а таємничим спокусливим ритуалом, якого прагнуть, але побоюються і навіть соромляться.

О. І. Чепалов так описує дійовий перебіг подій у балеті А. Рубіної: «У 1 картині “Поцілунок Землі” балетмейстер обирає пластичним лейтмотивом рухливий біг провісників Весни, що перемежовується сопілковим “цвіріньканням птахів” – групи з чотирьох танцівниць... Головні герої балету – Дівчина (Обраниця) та Юнак включені у перебіг провісників, бо саме вони уособлюють людину, першооснову у круговороті природи. Колесоподібний рух продовжується у “Грі викрадення дівчат”... Провісниця цілком свідомо

обирає у жертву Матінці-Землі цнотливу Дівчину... Напруження зростає у кращих сторінках хореографічного тексту Рубіної – тріо Юнака, Обраниці та Провісниці, варіаціях Провісниці та невблаганній ході праотців. Вони накреслюють коло, яке Обраниці вже не пощастить покинути» [219, с. 210]. У фіналі балетмейстер зберегла сакральний зміст язичницького обряду – жертвовність в ім'я відродження та оновлення світу [219, с. 210].

Таким чином, хореографічна версія А. Рубіної відрізняється від численних трактувань балету І. Стравінського, де сакральне змінюється на соціальне, що спрощує культурний і емоційний зміст авторських ідей.

На київській сцені «Весна священна» (2002 р.) стала третьою постановкою балету Ігоря Стравінського після «Жар-птиці» та «Петрушки». Але якщо в перших двох автори спектаклів дотримувалися літературної основи лібрето, Раду Поклітару повністю відмовився від вихідних позицій авторів оригіналу [238, с. 213]. Молодий хореограф звернувся до естетики постмодернізму та виконав незвичайну постановочну роботу з балетною трупією Національної опери України. Театральні критики побачили в Поклітару бажання розвінчати канони класичного танцю, не оцінивши того, що він пропонує натомість.

Раду Поклітару, керівник «Київ модерн балету» добре знайомий з новітніми напрямками світового балету. Свою інтерпретацію балету він пояснив так: «Перший варіант “Весни священної” – це язичницька Русь, що геніально втілена Ніжинським. Другий шлях – це повна відмова від будь-якої національності й епохи, виведення на сцену жінок і чоловіків в комбінезонах “унісекс” і просто розповідь про те, як народжується чуттєвий порив, любов. Цей шлях теж був абсолютно геніально пройдений Бежаром. Я вирішив вигадати свою історію. Я слухав цю музику, і мені привидівся якийсь фантазмагоричний учбовий заклад, де жорстоко пригнічується індивідуальність. Але всупереч законам, що панують тут, між хлопцем і дівчиною виникає любов, і їм вдається відстояти своє почуття, хай і ціною життя» [237, с. 212].

«Весна священна» в інтерпретації Поклітару несподівана: це сіро-болотяно-зеленувата картина уніфікованої школи, де всі учні безволосі, однаково зодягнені й однаково схематично рухаються. Це люди-зомбі, люди-роботи, які живуть за Уставом, злягаються і розмножуються за заданою схемою, не сміючи виразити свою волю, почуття або бажання. Так утворюється добре налагоджена людська машина, що рухається то єдиною масою, то людьми-детальками врізнобіч. У школі всім заправляє Вчитель. Молодь грає, але і це регламентовано [239, с. 221]. Несподівана поява Дівчини за партою поряд з Юнаком викликає бурхливе обурення. Учитель присікає їх почуття приниженням і грубим насильством.

На відміну від інших учнів Юнак та Дівчина зодягнені у біле, що підкреслює їх ніжність і чистоту. Вони – живі та чуттєві, як Адам і Єва. Юнаки зламали загальну заборону та покохали одне одного. Це символ творчої свободи, що змітає всі норми та заборони, не дивлячись на каральну руку уніфікації. Але закохані відірвалися від жорстких кайданів проторазуму. Вони приречені на покарання [239, с. 221].

Тобто ідеєю цієї фабули є заклик до духовної свободи, до боротьби з тотальною уніфікацією. Тому «Весна священна» Раді Поклітару є балетом-застереженням: за всяку ціну треба боротися за можливість бути самими собою. З одного боку, балетмейстерський задум ґрунтується на оригінальній ідеї жертвності в ім'я оновлення світу (у цьому випадку світу людини), а з іншого, постановник посилює тему спокути: його обранці – невинні діти, які повинні відповідати за жорстокість людства.

Масові танці учнів, їх динамічні пересування з партами на коліщатках, в яких відчувається людиноненависницька сила та жорстокість, вражають своєю експресією, яка руйнує і вбиває високі почуття, людяність і порядність. Тут прийоми метрів постмодерну використані переважно вдало, своєрідно і винахідливо. Збірний пластичний образ зомбованого натовпу, створений балетмейстером, виявляє тваринні інстинкти та войовничу заздрість до всього чистого, прекрасного, сяючого добротою і ніжністю

[239, с. 223]. Зворушливі образи закоханих створені досвідченими майстрами та зовсім юними артистами, які втілили народження першого почуття, глибокі переживання героїв і відчайдушну боротьбу за своє кохання. У надзвичайно складних танцювальних дуетах відчутний вплив шедеврів І. Кіліана.

«Для всього колективу та виконавців сольних партій новий спектакль – переконливий доказ високого професіоналізму трупи, – підводить підсумок Ю. Станішевський. – У постановках Р. Поклітару вигадливо та парадоксально переосмислені академічні традиції, найсміливіші досягнення постмодерну з його елітарним презирством до минулого, елементи маскультири і відвертого естрадного шоу. В них чимало оригінальних знахідок, неординарних пластичних образів. Але його балетним парадоксам ще бракує художньої цілісності та драматургічної завершеності» [199, с. 20].

Є. Морева після прем'єри докоряла балетмейстерові в тому, що він не втілив у хореографії музику І. Стравінського і навіть «не зрозумів, що з нею робити». Але в тексті самої рецензії автор віддає належне авторській ідеї і доводить можливість подібної інтерпретації. Тема тоталітаризму, що душить будь-який прояв особи, підтверджена саме в костюмах – уніформі сіро-зеленого кольору, яка виражає «мілітаризований дух натовпу». І. Стравінський же, як вважає опонент постановки Раду Поклітару, «писав про людей, які бачили себе частиною природи і підкорялися законам племені. Жертвопринесення – це норма свідомості всіх відразу і кожного окремо» [146]. Є. Морева стверджує, що музика «Весни» виражає первісно-екстатичний стан. І тому балет Поклітару можна поставити і на іншу музику.

На відміну від інших колег, Т. Полищук вважає, що задум Р. Поклітару не реалістичний, а підлеглий сюрреалістичній образності. Персонажі чимось нагадують героїв п'єс Беккета, що відносяться до драми абсурду. «Сюрреалістичний натовп рушить і вбиває щось надзвичайне та незрозуміле йому – це почуття Юнака і Дівчини, що наважилися порушити встановлений порядок. Незважаючи на зовсім не казкове лібрето, балет вийшов цілісним,

динамічним і зрозумілим як знавцеві сучасного західноєвропейського балету, так і глядачеві, що звик до класичних па-де-де і па-де-труа» [165].

Авторка відзначає, що дієвий ряд, придуманий Поклітару, дійсно незвичайний. Дуже точно актори передають жорстокість підлітків, їх нетерпимість. Проте рецензентка висловлює і критичні зауваження щодо балетмейстерського рішення пластики натовпу: «це не танці, а гримаси, вивернуті пози, що іноді можуть викликати відразу. На сцені ніби вирують пристрасті, але вони чомусь мало зачіпають глядача» [165]. Тобто Т. Поліщук ніби відмовляє Раду Поклітару в адекватному сценічному втіленні партитури І. Стравінського.

На нашу думку, Анна Веселовська найбільше наблизилася до характеру новаторської постановки Раду Поклітару. Вона відзначає лексику та стилістику балетмейстера у «Весні священній». З її точки зору, мова митця не тільки постфокінська, але й постбежарівська, що повертає музику Ігоря Стравінського до передбаченого ним експресіонізму. «Шеренга безликих, поголених наголо істот, одягнених у все зелене чіткими ритмічними кроками механічно рухаються по сцені. Це низка зеленуватих ссавців нагадує велетенську гусеницю-монстра, яка, розпавшись на частини, продовжує судомно ворушитися. Це багаторуке, багатоніге ворушіння і є танець, можливо, такий же, яким він був в авангардному балеті 1920-их» [34].

Танець уніфікованого натовпу створюється з нескінченної повторюваності найпримітивніших рухів. Це – постмодерністський прийом, який використовував В. Ніжинський ще у ранньому модернізмі. Рухи, що повторюються з притиснутими до тулуба руками, зігнутими колінами і грубими стрибками, нагадують саме мову В. Ніжинського.

Контрастною є пластична мова обраних підлітків: «Тільки дві істоти випадають із суворо геометричного малюнка, і, перериваючи безповоротний хід механічного спаровування, закохуються один в одного. Їх тіла розпрямляються, рухи стають пластичнішими, гнучкішими, а з мертвого

урбаністичного світу парт і металевих плафонів вони буквально тікають у світ живої природи» [34].

Ю. Станішевський звертає увагу на зовсім новий хореографічний стиль постмодерністських екзерсисів Р. Поклітару, його надзвичайно ускладнену, віртуозну танцювальну лексику, побудована на найновіших здобутках західного балету [199, с. 19].

Московський критик Г. Гордєєва в рецензії на спектакль Поклітару «Весна священна» доповнювала, що його успіх підготували відмінні декорації Андрія Злобіна. Ліс, на думку критика, теж виникає як неординарний образ: «У дерев не прописаний об'єм і щось дивне з масштабами: дерево ростом таке ж, як явна билинка. При цьому пейзаж фантастично красивий – тобто цілком можливо, що втеча була здійснена за допомогою якихось хімічних, а не фізичних засобів. Любовний дует після втечі відмінно придуманий і відмінно виконаний. Відзначена незручність рухів: страх одне одного і тяжіння: дотики і відсмикування рук такі урочисті і такі смішні з боку, що серйозно можна повірити, що у цієї парочки все – вперше. Г. Гордєєва відзначає ліризм Р. Поклітару, якого так катастрофічно бракує в балеті [58].

Але, зауважує критик, він так само вправно будує і гонитву, і темп переслідування. «За парою, що втекла, мчать слухняні проводиреві ряди. Танцівники двома руками викидають партнерок вгору, на долю секунди ті завмирають вниз головою, потім падають вперед і ногами ніби захоплюють шматок сцени, який ще належить пробігти партнерові. Все це повторюється миттєво, і відчуття – ніби через сцену прокатується величезний зелений механізм. А ось пафосу Поклітару не любить. Ніяких урочистих смертей: ті, що рятуються пірнули під задник – а виявили їх вже мертвими» [58].

Таким чином, у 2002 р. київська балетна трупа виявилася готовою до втілення хореографії Поклітару більше, ніж публіка, вихована в дусі класичного танцю і драмбалету. Критики теж не змогли адекватно оцінити хореографічну виставу з точки зору його постмодерністської стилістики. Але

Раду Поклітару переконливо довів, що саме вона, як метод соціокультурної конфронтації, виявилася дуже дієвою та перспективною. «У його виставі підступний, безжальний і хтивий вчитель-неофашист, який уособлює систему антигуманного фізичного й духовного пригноблення людини, владно керує своїми вихованцями, заохочуючи підлабузників, провокаторів... Кожного, хто робить спробу вирізнитися, розлучений натовп знищує. І коли між Дівчиною і Юнаком навесні раптом народжується щире кохання, сюрреалістична юрба на чолі з обуреним Вчителем і нахабним Ватажком (в лібрето його названо Суперником) знищують закоханих, які наважилися порушити усталені системою закони» [58].

Отже, у Раду Поклітару примхливо й парадоксально поєднані переосмислені академічні традиції, найсміливіші здобутки постмодерну з його елітарним презирством до минулого, елементи маскультури та відвертого естрадного шоу. В них чимало оригінальних знахідок, неординарних пластичних образів.

Одеська прем'єра «Весни священної» у постановці Георгія Ковтуна та художника С. Зайцева, що відбулась у червні 2013 р., була присвячена 100-річчю першої прем'єри балету [238, с. 217]. Для українського балетмейстера, який відомий своїми неординарними, а часом зухвалими експериментами, на думку рецензентки вистави Тини Арсеньєвої, «Весна священна» виявилася «готською» (мається на увазі не середньовіччя, а стиль молодіжної субкультури). «Спочатку – ідеалізація язичницького слов'янства. Вбили дівчину, принесли в жертву богам, але Ковтун не згоден сприймати її в ім'я перемоги Весни, вічного життя та зачаття. Постановник не хоче захоплюватися ідолянською спадщиною, для Ковтуна це язичницька погань, він показує, як дика непросвітлена маса навалюється на Особу, що пробудилася, і, на жаль, розчавлює її. А Особа з'являється у цьому світі тоді, коли родове Зачаття з самоцілі перетворюється на наслідок: вступила в права Любов – і пробудилася Особа» [4].

Авторка наполягає, що Дівчина і Юнак, народжуються у світовому Яйці, сплетеному з диких гілок, а Едем може обернутися кліткою. Т. Арсеньєва відзначає вдале за багатозначною вражальністю та лаконізмом сценографічне рішення – зоряний простір із зодіакальними символами та навіть вишку Гулагу.

Далі рецензентка зауважує, що «модерн» Г. Ковтуна орієнтований на нашу історичну пам'ять і ілюструє цю думку фрагментом з балету, де Володар, він же Ідол, відбирає Дівчину у Юнака. Останній вступає в нерівну сутичку з Ідолом та з ідолянами, але юрба мучить і губить закоханих.

Щодо хореографічного рішення, то, на думку Т. Арсеньєвої, «у цьому акті немає жодної конкретики та пластичної виразності» [4]. Водночас вона зауважує, що Г. Ковтун залишається вірним засадам балету В. Ніжинського: «не па, а жест», «не поодинокий, а масовий, помножений» на домінанту хтонічного, Харонова, начала. Масовка стелиться, перекидається, корчиться, – лише Юнак і Дівчина виявляють порив до польоту, але Ідол притискає їх до землі. І ще: як не нарікай на похмурість, хореографія Ковтуна абсолютно злита з музикою Стравінського» [4].

Тобто, незважаючи на деяку суперечливість рецензії, зрозуміло, що Г. Ковтун у цій постановці виявив неабиякі якості хореографа-драматурга: адаптував під свій концепт початковий матеріал і створив оригінальні лібрето та інсценівки [238, с. 218].

В інтерпретації Г. Ковтуна є багато спільного із працею В. Боброва – Т. Тежика в Красноярську: власне прочитання стародавніх міфологем і використання ефектних сценографічних прийомів. Проте вистава Г. Ковтуна й особливо її пластична стилістика та режисура більше пасують партитурі І. Стравінського [238, с. 218]. Хоча, деякі рецензенти висловлювали зауваження щодо фіналу балету. Завдяки драматургічній нечіткості загибель героїв показана умоглядно. Але загалом балет вражає вичерпною пластичністю та переконливим емоційним відчуттям.

Висновки до розділу 3. Результати дослідження, третього розділу дисертаційної роботи, дозволяють сформулювати такі висновки:

Відновлення первісної версії балету належить Мілісент Ходсон і Кеннет Арчер, котрі репрезентували мову В. Ніжинського в трупі «Джоффри Бале» (1987 р.). Виявлено особливості оригінальної хореографії: не техніка танцю, не вільна пластика, а творчий метод відтворення судоми – створення кожного нового танцю балету з основної пози. Цей метод уможливив досягнення несподіваного ефекту легкості, внутрішньої свободи і створення майбутнього «танцю модерн».

Сенсом творчого задуму В. Ніжинського було подолання рафінованого естетизму «Світу мистецтва» і перетворення естетичної балетної вистави на язичницьку, що відповідало задуму «Весни священної», а її міфологічний зміст – відтворення космогонічного акту давньослов'янського світу – перетворився на пластичний і збігався з духом модерну.

На основі аналізу хореографічних інтерпретацій балету 2-ої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. виявлено, що модерна хореографія В. Ніжинського, побудована на повторі комбінацій у мові тіла, цілком відповідає постмодерністській ідеї структурності. Окремі версії «Весни» можна вважати класичним постмодернізмом з його інтертекстуальністю, подвійним кодуванням та зверненням до різних моделей культури. Уніфікації пластики оригіналу сучасні балетмейстери протиставляють стилістику «арт-руху», пластичні досягнення різних танцювальних технік і стилів, зокрема й традиційної культури танцю Далекого Сходу.

Обґрунтовано перші радянські версії балету І. Стравінського ідеологічними та політичними заборонами в СРСР. Цензурні обмеження релігійної тематики змусили Н. Касаткіну та В. Васильєва надати оригінальному лібрето атеїстичних рис і змістили акцент у лібрето з містичної на трудову специфіку. Пастух як головний герой не належав язичницькому племені, набув статусу борця проти жорстокості язичницького

обряду, в результаті якого його кохана дівчина має бути принесена в жертву богові Сонця.

Ця тема іконоборства (буденного героїзму) була поширеною в героїчних балетах, що передували «Весні священній». Але парадна трагедія добровільної жертви остаточно визначилася в інтерпретації Н. Касаткіної і В. Васильєва та стала символом неминучої і навіть несподіваної для самого героя жертви.

Час «перебудови» та «гласності» зумовив нові постановки «Весни» – В. Єлизар'єва, Є. Панфілова, балет-реконструкцію М. Ходсон і К. Арчер, Д. Пандурськи, В. Боброва та С. Вальц. З'ясовано, що відзначені хореографічні версії створені за оновленими чи новими лібрето, мають інші трактування тематично-семантичного змісту, головних образів і пластичних рішень засобами поєднання класичної, неокласичної, характерної, експресивної хореографії і contemporary dance.

Зміст та ідейна спрямованість інтерпретації Д. Пандурськи – М. Шемякіна нагадували мультфільм У. Діснея «Фантазія» за сценарієм Д. Гранта і Д. Х'юмара. Радикальна версія Є. Панфілова пропонувала сутички енергійного чоловічого співтовариства та самотнього Обранця. Використання комп'ютерних проєкцій, контрастів кольору, побутових і театральних костюмів і агресивної пластики, побудованої на класичному танці і contemporary dance, свідчили про особливості постмодерністського рішення балету І. Стравінського «Весна священна».

Інтерпретація С. Вальц мала епічний, але не конкретний, а метафоричний аспект. Образи в'язнів і тюремників, насильників і страчених, людей, котрі рятуються і гинуть, майстерно вписані в танець. Сучасні проблеми життя, смерті, сексу, агресії, які керують людством і наочно демонструють людські якості, надали виставі С. Вальц особистісного уявлення про «людську популяцію», охоплену страхом смерті.

Інтерпретації українських балетмейстерів пропонують ідейні, пластичні варіанти та можливі шляхи пошуку вирішення долі сучасної

людини, котра оточена агресивним соціумом. Зацікавленість українських балетмейстерів Алли Рубіної, Георгія Ковтуна та Радю Поклітару балетом І. Стравінського зумовлена бажанням вийти на якісно інший рівень творчості, оновити хореографічний репертуар і лексикон творами класики ХХ ст., якою на той час вважались партитури композитора.

Вистава А. Рубіної – це відтворення світу язичництва через первісні символи – гру, боротьбу, ритуальний танець і лексику класичного танцю. Балетмейстер зберегла сакральний зміст язичницького обряду – жертвність в ім'я відродження та оновлення світу.

Інтерпретація Г. Ковтуна свідчить про його «кінематографічне» мислення, ризик і прагнення до видовищності. Якщо Ніжинський здійснив революцію в пластичному мистецтві та створив балет нового типу, то Г. Ковтун поєднав прийоми класичного, народного, спортивного танцю з елементами акробатики, які є необхідними складовими для його творчого стилю. На відміну від оригінальної версії балету, балетмейстер не ідеалізував язичницький обряд жертвопринесення дівчини, а пластичними засобами підкреслив жорстокість дикого натовпу, який знищує Особу, що пробудилася.

У версії Р. Поклітару в основі балету – актуальна ідея свободи людини. Задум художника підпорядкований сюрреалістичній образності або драмі абсурду: замість стародавнього племені – безвільні та бездушні учні уніфікованої школи, яка є налагодженою людською машиною; замість Найстарішого-Наймудрішого – Учитель, котрий все та всіх жорстоко контролює; замість язичницького обряду Жертвопринесення Обраниці – зомбована юрба знищує почуття Юнака та Дівчини, які зважилися порушити встановлений порядок. Саме їх кохання, яке є незрозумілим юрбі, символізує творчу свободу, що порушує всі заборони.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження досягнуто мету дисертації та вирішено поставлені завдання, що дозволило дійти основних наукових висновків.

○1. Встановлено, що нове ставлення людини до світу обумовлено модернізацією культури на рубежі ХХ ст. і процесом руйнування базових елементів культури й етичних норм. Доведено, що «Весна священна» є художнім втіленням духовної суті модерну. Новаторська музика І. Стравінського, революційна хореографія В. Ніжинського та сценографія М. Реріха свідчили про створення балетного театру нового типу, автономного та відкритого для мистецьких новацій. Цей твір є першим досвідом сучасної змістовної хореографії ХХ ст., що змінив шлях розвитку світового балету та вплинув на його естетику. Виявлено особливості нової мови В. Ніжинського: перенос центру ваги на групові танці, інший розподіл по групах, нові типи поз і рухів, що позбавлені класичної віртуозності, абсолютна асиметрія тощо. Основою новаторської пластики є принцип «закритого» тіла, що «зібрано всередину». Головна поза балету, яка зберігалася під час кроку, бігу та виконання стрибків, наближала до розуміння й передачі первісних рухів. Акцентовано на новій ритмічній пульсації, що сприяла експресії пластичної динаміки, певному фізіологічному оголенню вражальності та пануванню первісного інстинкту.

○2. Запропоновано типологію хореографічних інтерпретацій балету «Весна священна». Їх особливості розкрито через культурну та особистісну специфіку трактувань балету І. Стравінського різними балетмейстерами світу з оновленням чи заміною головних тем і образів новими естетично-знаковими формами. Це дозволило систематизувати проаналізовані хореографічні варіанти та запропонувати наступну типологію: а) реконструкції (М. Ходсон – К. Арчер і Д. Браун), авторські варіанти (М. Грехем, Н. Касаткіна – В. Васильєв), у яких додержано оригінальна хореографія В. Ніжинського, зміст лібрето та принципи сценографії

М. Реріха; б) модерні концепції для використання ритуальних форм первинного мистецтва та ідеології примітивізму (М. Бежар, М. Вігман, Дж. Ноймайєр, Х. Манен, А. Рубіна, Г. Ковтун, М. Делан, П. Зуска); в) відтворення інших історико-культурних реалій буття (Л. Хортон, Р. Обад'я, Р. Гарсія та М. Мюзак, М. Ек, Е. Смирнов); г) соціальні модифікації, у тому числі феміністичні трактування (П. Бауш, Є. Панфілов, Г. Тетлі, А. Фонадакіс, М. Грем); д) перетворення ідеї жертвопринесення в умовах сучасної культури (М. Вігман, К. Ікеда, А. Фонадакіс, Л. Хортон, М. Ек, У. Шольц тощо); е) постмодерністські трактування із повною зміною сюжетної лінії (Г. Контрерас, Т. Оплеск і Р. Номмік, С. Ошіма, Д. Пандурські, Х. Ліанг, Х. Рой, Р. Поклітару, Е. Маалем, Е. Гат Ж. К. Галотта, М. Ек).

○3. Визначено «Весну священну» як твір-передбачення, що окреслив перспективи розвитку сучасного балетного театру та мистецького авангарду. Художнє осяяння авторів «Весни», їх творча здатність передбачати майбутнє зумовили: зміни уявлень митців про традиційні музично-театральні жанри, естетично-стильові принципи балетного театру та сценографію вистав. Тема надлюдської і неконтрольованої сили, «механістичний» аспект руху та його біоритмічна основа, що з'явилися в оригінальній хореографії, сприяли посиленню танцювального експресіонізму, вплинули на стилістику нової пластики та відкрили безмежні ресурси для її оновлення. Первинна наденергія балету як презентація революційних проявів поч. ХХ ст. актуалізує нові трактування оригінального змісту та головних тем «Весни священної».

○4. Удосконалено методологію дослідження балету І. Стравінського та її хореографічних інтерпретацій. Обґрунтовано, що культурологічний підхід і дотримання принципу єдності пояснення та розуміння уможливають аналіз культурної детермінації оригіналу та його хореографічних версій, сприяють виявленню багаторівневої культурної інформації, яку мають ці твори. В світоглядному аспекті розуміння художнього тексту означає інтерпретацію

його знаків, які автором наділені сенсом, осмислення символів і їх значень, що передаються однією свідомістю та сприймаються іншими через зовнішнє вираження. Стосовно культури минулого розуміння є методологією гуманітарного знання, методом інтерпретації і основним способом освоєння духовного досвіду попередніх поколінь через тлумачення та діалог. Таким чином, «Весна священна» та її хореографічні версії вивчалися як система смислів, які мають власну логіку й обумовлені культурно-історичним розвитком. Спираючись на культурологічний підхід на перетині філософії, історії, антропології, мовознавства, етнографії, мистецтвознавства, психології мистецтва, виявлено специфіку оновлення первісних смислів балету І. Стравінського в його хореографічних варіантах і особливості його актуалізації як креативної складової простору сучасної культури.

○5. Удосконалено розуміння, логіку та процедуру хореографічної інтерпретації. Підкреслено, що процес трактування – це со-творчість автора оригіналу й інтерпретатора, який володіє певним загальнокультурним досвідом. Кінцевий результат визначається майстерністю та духовною культурою балетмейстера, що сприймає, переживає та переосмислює текст оригіналу з урахуванням особливостей часу народження твору. Запропоновано визначення хореографічної інтерпретації як трактування продукту первинної діяльності балетмейстера в творчому процесі виконавства або його переусвідомлення в умовах нової культурної ситуації. Її метою є осягнення змісту оригінального задуму та культурна детермінація. Визначена логіка процесу інтерпретації: аналіз сучасної для автора оригіналу історико-культурної ситуації, обставин його життя, творчості й особливостей світогляду; вивчення кола художніх образів, засобів виразності тощо; актуалізація твору, що інтерпретується. Зазначено, що процедура хореографічної інтерпретації включає висування і верифікацію гіпотез про сенси твору, його культурну детермінацію, світогляд, мистецьке мислення, стильову специфіку автора оригіналу. З'ясовано, що інтерпретація є багаторівневим процесом.

о6. Зазначено причини активного інтересу балетмейстерів до «Весни священної»: ідейні, змістовні особливості, програмний характер, що дозволяє вільно трактувати художні образи, панування ритмічного початку, близькість художніх поглядів авторів оригіналу та митців наступних поколінь тощо. Зазначено, що результати переосмислення балету І. Стравінського обумовлені необхідністю продукування нових смислів відповідно до сучасних соціокультурних реалій. Здійснено компаративний аналіз понад сто зарубіжних хореографічних інтерпретацій «Весни священної» і виявлено спільне та відмінне в трактуванні головних тем балету – жертвопринесення, спокути та обранництва. З'ясовано, що космогонічні уявлення про впорядкування первісного хаосу та оновлення світу за допомогою дівчини-жертви присутні майже в усіх постановках, навіть у тих, де був змінений просторово-часовий континуум, і дія відбувається не у минулому, як в оригінальному творі, а в наші часи або у далекому постапокаліптичному світі. Виключенням є версія Дж. Ноймайєра, який на відміну від старослов'янського міфу про весняне оновлення, використав прийом реміфологізації. Завдяки постмодерністській ідеї тілесності втілено уявлення про взаємодію двох першопочатків, що відповідає м'яким інтонаціям пробудження весни в партитурі І. Стравінського (Ж. К. Галотта, М. Бежар, М. Делан тощо). В окремих версіях животворчий зміст ритуалу жертвопринесення замінений оголеним інстинктивним виявом людського ества (А. Прельжокаж).

о7. Підкреслено, що переосмислення язичницької традиції балетмейстерами світу в культурному просторі постмодерну зумовлено змінами сучасного макро- та мікросвіту (Р. Обад'я, К. Ікеда, Р. Гарсія та М. Мюзак, А. Фоніадакіс, М. Вігман тощо). Тому космогонічний зміст ритуалу жертвопринесення замінено на моральні випробування людини (С. Ошіма, Г. Контрерас, Т. Оплеск і Р. Номмік, М. Бежар) або ініціацією юнацтва як переходу від дитинства до «дорослого» життя (Р. Гарсія та М. Мюзак). У Великому священному танцю перенесеено смислові та пластичні акценти на

особистісні та соціально-психологічні: (А. Прельжокаж, У. Шольц, П. Бауш, Дж. Ноймайєр тощо). Відповідно, відзначені зміни в трактуваннях образу Обраниці, яка набула рис сучасної дівчини чи юнака (А. Фоніадакіс, Г. Тетлі, М. Андросов, Р. Гарсія та М. Мюзак тощо).

○8. Обґрунтовано культурну обумовленість реконструкції первісної постановки «Весни», які були здійснені М. Ходсон та К. Арчер, а згодом Д. Браун. Розкрито причини їх створення, до яких віднесено: новаторство балету, нерозуміння публікою та критикою, а отже швидке забуття та втрата оригіналу. Тенденція дискредитації пам'яті й апологетики «амнезії», що склалася в європейській свідомості двадцятих років ХХ ст., вплинула на репертуарну політику С. Дягілева, який відмовився від ранніх вистав у тому числі від «Весни священної».

○9. Виявлено, що у результаті порівняння закордонних хореографічних інтерпретацій балету 2-ої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. модерна хореографія В. Ніжинського, яка побудована на повторі комбінацій у мові тіла, відповідає ідеї постмодерністської структурності. Сучасні митці вибудовують свої постановки, монтуючи блоки рухів із звичайних повторюваних комбінацій, які притаманні й музиці І. Стравінського. Окремі версії «Весни» можна віднести до «класичного» постмодернізму з його інтертекстуальністю, подвійним кодуванням та зверненням до різних моделей культури (М. Ек). У деяких інтерпретаціях використані цитати та ремінісценції: мова або елементи мови В. Ніжинського, небалетна музика І. Стравінського (Г. Контрерас), інша музична основа (А. Прельжокаж), мікст із музики оригіналу й інших композиторів (К. Ікеда).

○10. Доведено, що уніфікації пластики оригіналу сучасні балетмейстери протиставляють стилістику «арт-руху» та пластичні досягнення різних танцювальних технік і стилів, у тому числі й традиції далекосхідної культури танцю (М. Ек, С. Ошіма, К. Ікеда). Акцентовано на використанні хороводу як символу кола, що означає «світ свій» у бінарній опозиції слов'янської міфології «світ свій – світ чужий». Проте на відміну від

оригіналу в окремих постановках хоровод означає вибір жертви та приреченість Обраниці на смерть, при цьому коло часто трансформовано (Р. Обад'я) або стилізовано (П. Зуски).

Проаналізовано нові сценографічні рішення у сучасних інтерпретаціях «Весни священної», зокрема виповнених у душі постурбаністичної естетики або таких, де на сцені використовуються природні матеріали: земля (П. Бауш), вода (П. Зуска), пісок (С. Вальц).

○11. Обґрунтовані перші радянські версії балету І. Стравінського ідеологічними та політичними заборонами у СРСР. Цензурні обмеження релігійної тематики змусили Н. Касаткіну та В. Васильєва надати оригінальному лібрето атеїстичних рис: їх власна тема – культу сили влади над свідомістю людини набула соціального смислу. Проте запропоновано ліричний аспект, що не мав спільних рис із традиційною для радянського балетного театру лінією кохання. Встановлено, що час «перебудови» та «гласності» зумовив нову виставу В. Єлизар'єва, революційну для Росії версією Є. Панфілова, балет-реконструкцію М. Ходсон і К. Арчер, суперечливий варіант Д. Пандурськи й одну з найкращих інтерпретацій С. Вальц. З'ясовано, що ці хореографічні версії створено на основі оновлених чи нових лібрето, мають інші головні образи та трактування тематично-семантичного змісту. Пластичні концепції вистав вирішені засобами класичної і характерної хореографії (В. Бобров), експресивного танцю (В. Єлизар'єв, С. Вальц), неокласики (Н. Касаткіна – В. Васильєв), contemporary dance та класичної пластики (Є. Панфілов).

○12. Осмислено концептосферу хореографічних інтерпретацій «Весни священної» українських балетмейстерів. З'ясовано, що А. Рубіна, Г. Ковтун і Р. Поклітару зберегли свій авторський стиль і використали сучасні досягнення пластичної культури у рішенні головних тем балету: найсміливіші прийоми постмодернізму, елементи маскультури й естрадного шоу (Р. Поклітару); лексику класичного танцю для відтворення світу язичництва через первісні символи (А. Рубіна); засоби «кінематографічного»

мислення у поєднанні елементів народного, класичного та спортивного танців з елементами акробатики (Г. Ковтун). Виявлено, що оригінальний тематизм балету залишився майже незмінним (А. Рубіна); вирішений з акцентом на жорстокості дикого натовпу, який знищує Особу, що пробудилася (Г. Ковтун); переосмислений у дусі сюрреалістичної образності або драми абсурду (Р. Поклітару). Нова ідея духовної свободи та боротьби з тотальною уніфікацією в балеті-застереженні Раду Поклітару втілена завдяки використанню сучасного хореографічного методу соціокультурної конфронтації, який побудований на новітніх досягненнях західного балету та віртуозної танцювальної лексиці. Таким чином, українські хореографічні інтерпретації «Весни священної» – це ідейні та пластичні варіанти можливих шляхів у пошуку вирішення долі сучасної людини, що оточена агресивним соціумом.

Проведене дослідження не вичерпує коло проблемних питань, пов'язаних із створенням нових хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського, можливостями пластичної мови та використанням численних засобів художньої виразності для створювання нових смислів, ціннісно-сміслових орієнтирів та знаків. Уведений до наукового обігу фактологічний матеріал створює передумови для подальшого вивчення культурного потенціалу балету, особливостей трактувань його первісної ідеї та тематично-образного змісту у світовому культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Театральное искусство» / Рос. акад. театр. искусства – ГИТИС. М., 2009. 192 с.
2. Анна Галайда. Сумбурная весна после катастрофы. Режис Обадья поставил балет Стравинского в Москве [Электронный ресурс]. URL: <http://angalayda.narod.ru/obadia.htm>.
3. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків, 2005. 20 с.
4. Арсеньева Т. Готический роман с молодильными яблоками // Вечерняя Одесса. 2013. 6 июня.
5. Асафьев Б. Игорь Стравинский и его балеты // Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца 10-х – начала 30-х годов. М.; Л., 1967. С. 179–201.
6. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению смыслов»: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 «Теория культуры» / Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2000. 163 с.
7. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. 2. М.: Индрик, 1994. 793 с.
8. Ахмед ибн Фадлан. Книга о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus16/Fadlan/text.phtml>.
9. Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / пер. с англ. Л. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2001. 494 с.

10. Баланчин Дж., Мейсон Фр. Сто один рассказ о большом балете. М.: Крон-пресс. 2000. 494 с.
11. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів: ВНТЛ – Класика, 2009. 270 с.
12. Барыкина Л. «Весна священная»: Панфилов в интерьере Мариинского театра // Балет. 1997. № 11/12. С. 18–19.
13. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php](http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php).
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
15. Бежар М. Мгновение в жизни другого / пер. с фр. Л. Зониной. М.: СТД СССР – Рус. творческая палата. 1989. 238 с.
16. Бердяев Н. Философия свободного духа [Электронный ресурс]. URL: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyayev/1927_23_00.html.
17. Березовчук Л. О восприятии элементов стиля пришлого в современном произведении // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Л.: Музыка, 1981. С. 33–41.
18. Бернадська Д. Пластика вільного танцю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2008. № 4. С. 64–68.
19. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
20. Бобылева А. Непрерывное мышление Жака-Далькроза // Московский наблюдатель. 1995. № 5/6. С. 86–96.
21. Богачов А. Герменевтичний підхід у філософії // Філософська думка. 2013. № 5. С. 41–50.
22. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. М.: Наука, 2009. 520 с.
23. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
24. Бразговская Е. Е. Текст в пространстве культуры («Sny. Ogroefy. Serenite» Ярослава Ивашкевича): монография. Пермь, 2001. 114 с.

25. Брайловская М. А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». М., 2006. 18 с.
26. Валентин Елизарьев: альбом / сост. Е. Мушинская. Минск : Беларусь, 2003. 192 с.
27. Вальц С. Потенциал тела неисчерпаем / беседовала С. Аввакум // Мариинский театр. 2013. № 5/6. С. 7.
28. Ванслов В. Балетный театр Наталии Касаткиной и Владимира Васильева [Электронный ресурс]. URL: <http://classicalballet.ru/about/press/1.html>.
29. Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания [Электронный ресурс]. URL: <http://coollib.com/b/156380/read>.
30. Век «Весны священной» – век модернизма / концепция изд. П. Гершензон, А. Ипполитов; сост.: П. Гершензон, О. Манулкина. М. : Большой театр, 2013. 351 с.
31. Вергеліс О., Саффір О. Гармонія та єдність танцювальних ліній // Українська культура. 2013. № 7. С. 5–9.
32. Вершинина И. Балетная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. М., 1976. Ч. 1, кн. 1. С. 187–231.
33. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М. : Наука, 1967. 224 с.
34. Веселовская А. Скорлупа треснула // Столичные новости. 2002. № 48. 17–23 дек.
35. Весна священна. Картинки з виставки: буклет / лібрето Р. Поклітару ; Нац. опера України ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 6 с.
36. Весна священная. Мнения о премьере // Мариинский театр. 2013. № 5/6. С. 6.
37. «Весна священная» в РАМТе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/370438>.

38. Визгин В. П. Научный текст и его интерпретация // Методологические проблемы историко-научных исследований. М., 1982. С. 320–334.
39. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 656 с.
40. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Худож. лит., 1976. 316 с.
41. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. СПб. : Лита, 2000. 8 т.
42. Власов В. Г. Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: словарь. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.: ил.
43. В Мариинском театре реконструируют «Весну священную» в постановке Вацлава Нижинского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/271629>.
44. Вохрамеева Р. «Картинки» Радуги Поклітару // Демократична Україна. 2002. 6 груд.
45. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 366 с.
46. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
47. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 696 с.
48. Гаевский В. Дом Петипа. М.: АРТ, 2000. 432 с.
49. Гаевский В. Шестидесятники [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classicalballet.ru/about/press/3.html>.
50. Галайда А. Добро пожаловать в ад // Балет. 2003. № 4/5. С. 12–13.
51. Гарафола Л. Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова ; науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир. 2009. 480 с.
52. Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Кн. мир, 2009. 480 с.
53. Гваттерини М. Азбука балета. М., 2001. С. 151–160.

54. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50–63.
55. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе. Київ: Дух і Літера, 2001. 542 с.
56. Гирц К. Интерпретация культур: эссе : пер. с англ. М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. 560 с.
57. Глория Контрерас. Феномен мексиканского балета: сб. ст. СПб.: Абрис. 126 с.
58. Гордеева А. Ничего священного: премьера в Национальном театре оперы и балета Украины // Время новостей. 2002. 27 нояб.
59. Григорьев Б. В. Герменевтика и теория интерпретации. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. 144 с.
60. Григорьев С. Г. Балет Дягилева, 1909–1929 / пер. с англ. Н. А. Чистяковой. М.: АРТ СТД РФ, 1993. 383 с.
61. Гришина Е. Фестиваль Стравинского // Театр. 1973. № 6. С. 142–144.
62. Гуренко Э. Г. Проблемы художественной интерпретации: (философский анализ). Новосибирск, 1985. 86 с.
63. Грызунова О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Саратов. гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2017. 27 с.
64. Демидов А. П. Большой театр под звездой Григоровича. М.: Эксмо : Алгоритм, 2011. 400 с.
65. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная» : опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 69 с.
66. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму: пер. с фр. М.: Прогресс, 2000. С. 407–420.

67. Дильтей В. Возникновение герменевтики // Собр. соч. : в 6 т. / под общ. ред. А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова. М., 2001. Т. 4 : Герменевтика и теория литературы. С. 235–262.
68. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 138–159.
69. Дильтей В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе. М., 2004. 426 с.
70. Довідник-словник з образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]. URL: http://www.artap.ru/slovar_neoclassicus.htm.
71. Друскин М. Игорь Стравинский : личность, творчество, взгляды. 2-е изд., доп. Л. : Совет. композитор, 1979. 232 с.
72. Дэвидсон Д. Истина и интерпретация. Исследования истины и интерпретации / пер. с англ. А. А. Веретенникова и др. М. : Праксин, 2003. 448 с. (Серия «Философия»).
73. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
74. Елисеев Н. Как убить злодея [Электронный ресурс] // Эксперт Северо-Запад. URL: http://expert.ru/northwest/2006/44/muha_sokotuha/.
75. Єрохіна Т. І., Дрогобецький В. І. Ритуальна основа танцю Піни Бауш // Ярославський педагогічний вісник. Гуманітарні науки. 2013. № 4, т. 1. С. 267–271.
76. Есаулов И. Г. Введение в эстетику классической хореографии. Ижевск : Изд-во Междунар. славян. акад., 2003. 226 с.
77. Есаулов И. Г. Письма к Новеру : введение в эстетику классической хореографии. Ижевск : Изд-во Междунар. славян. акад., 1998. 305 с.
78. Есаулов И. Г. Хореодраматургия (искусство балетмейстера). Ижевск : Изд. Дом «Удмурт. ун-т», 2000. 320 с.
79. Есаулов И. Г. Язык классического танца : хореолингвистика. Ижевск, 2005. 162 с.

80. Жуйкова Л. А., Привалова М. В. Роль балета «Весна священная» в судьбах дальнейшего развития танца модерн // Известия национальной академии наук Республики Казахстан. Алматы, 2016. Вып. 6. С. 202–207.
81. Жуковская Г. Возвращение классического танца в балетном театре Стравинского // Научные труды МГК : сб. ст. М., 1997. Сб. 18 : И. Ф. Стравинский. С. 124–132.
82. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : монографія. Київ, 2009. 231 с.
83. Зозулина Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб. : Алаборг, 2012. 367 с.
84. Зозулина Н. По гамбургскому счету // Мариинский театр. 2001. № 1/2. С. 13.
85. Игнатов В. Бежар в Париже // Окно в Европу : прил. к газ. «Мариинский театр». 1997. № 1/2. С. 4.
86. Игнатов В. Женевский апофеоз Стравинского // Балет. 2013. № 3. С. 40–41.
87. Интерпретация [Электронный ресурс] // Культурология XX век : энциклопедия. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/I_5.php
88. Иофьев Б. Профили искусства. М., 1965. 296 с.
89. Искусство движения : история и современность : материалы науч.-практ. конф. / Госуд. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. М., 2002. 175 с. : ил.
90. Источникова А. В. М. Хайдеггер. Метод герменевтического анализа текста [Электронный ресурс]. URL: http://vestnik.mstu.edu.ru/v13_2_n39/articles/12_istoc.pdf.
91. Ищенко Е. Н. Современная эпистемология и гуманитарное познание. Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. 144 с.
92. Каган М. С. Морфология искусства : историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств. Ч. 1–3. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
93. Каган М. С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 414 с.

94. Карп П. Балет и драма. Л. : Искусство, 1979. 246 с.
95. Карп П. О балете. М. : Искусство, 1987. 228 с.
96. Кізлова О. Однаковість та індивідуальність // Політика і культура. 2002. 3–9 груд. С. 52.
97. Кирпиченкова О. В. «Весна священная»: страницы из века истории // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 1 (29). С. 375–385.
98. Кирпиченкова О. В. Вечная «Весна» (к вопросу о многообразии интерпретационных возможностей произведения Стравинского) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 53–60.
99. Кирьязов О. История одной рокировки [Электронный ресурс] // Художественная культура : электрон. науч. журн. Гос. ин-та искусствознания. URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-4/istoriya-i-sovremennost/684.html>.
100. Кислюк К. В. Культурологічний метод : теорія і практика // Культура народов Причерноморья. 2011. № 202. С. 134–137.
101. Коган И. О. Диалектика изобразительности и выразительности в хореографическом искусстве // Теоретические проблемы художественно-эстетической деятельности : сб. ст. / под ред. А. А. Оганова. М. : МГУ, 1982. С. 21–26.
102. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jurnal.org/articles/2014/kult4.html>.
103. Комарова Л. И. Сучасні підходи до вивчення художнього тексту [Електронний ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-podhody-k-izucheniyu-hudozhestvennogo-teksta>.
104. Кондратенко Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы междунар. конф. Волгоград, 1999. С. 16–20.

105. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 140–150.
106. Коринфский А. А. Народная Русь. М. : Директ-Медиа, 2013. 1011 с.
107. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939) : опыт исследования. М. : Музыка, 1984. 301 с.
108. Костерина М. А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2008. 22 с.
109. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Муз. искусство». Киев, 1998. 196 с.
110. Котыхов В. Весна, которая потрясла мир // Балет. 2013. № 3. С. 4–6.
111. Красовская В. Будетляне: Нижинский – Хлебников балета // Балет. 1994. № 6. С. 30–31.
112. Красовская В. Балет сквозь литературу. СПб. : Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 424 с.
113. Красовская В. В середине века // Советский балетный театр, 1917–1967 : сб. ст. М., 1976. С. 218–290.
114. Красовская В. Профили танца. СПб. : Акад. рус. балета, 1999. 400 с.
115. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. В 2 ч. Ч. 1. Хореографы. Л. : Искусство, 1971. 345 с.
116. Красовская В. Статьи о балете. Л. : Искусство. 1967. 340 с.
117. Кузнецова Т. Смесь африканского с новосибирским // Коммерсантъ. 2014. 11 мая.
118. Кузовлева Т. «Весне священной» 100 лет // Театрон. 2013. № 1. С. 72–76.
119. Кулаков В. А. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945) : энцикл. словарь. М. : Дека-ВС. 2008. 335 с.
120. Культурология. XX век : словарь. СПб. : Унив. кн., 1997. 546 с.

121. Куриленко Е. Хореография в ряду искусств // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 32–36.
122. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. 160 с.
123. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М. : Акад. проект, 2012. 340 с.
124. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М. : Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
125. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
126. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М. : Фолиум, 2003. 192 с.
127. Лопухов Ф. Хореографические откровения / вступ. ст. и ред. Г. Н. Добровольской. М. : Искусство, 1972. 216 с.
128. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете : воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. М. : Искусство, 1966. 424 с.
129. Лотман Ю. М. О семиосфере [Электронный ресурс]. URL: <http://semiotics.ru/sphere/semiosphere.html>.
130. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 129–132.
131. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М. : Яз. рус. культуры, 1996. 464 с.
132. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам : учен. зап. Тартусского гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 3–32.
133. Ляшенко О. Д. Художественная интерпретация произведений искусств в теории и практике научного анализа // Неперервна професійна освіта: теорія і практика. 2011. № 2. С. 58–63.
134. Макарова О. Мультияшки для взрослых // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4. С. 43.
135. Малахов В. С. Проблема традиции в философской герменевтике Г. Гадамера : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / Моск. гос. ин-т им. М. В. Ломоносова. М., 1986. 19 с.

136. Материалы Дягилевской конференции в Перми [Электронный ресурс]. URL: <http://diaghilev.perm.ru/confierence/s2/newpage14.htm>.
137. Махлина С. Семиотика культуры и искусства : словарь-справочник : в 2 кн. 2-е изд., расшир. и испр. СПб. : Композитор, 2003. Кн. 1. 268 с. ; Кн. 2. 340 с.
138. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. М., 1974. Вып. 5. С. 5–17.
139. Между природой и цивилизацией // Балет. 2004. № 5/6. С. 22–23.
140. Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1. Балет. М. : Новое лит. обозрение, 2008. 768 с.
141. Меланьин А. А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства. Методы анализа танцевального движения. М. : ВЦХТ, 2010. 176 с.
142. Мессерер А. М. Танец, мысль, время. М., 1979. 169 с.
143. Миль де Агнес. Танец в Америке (очерк истории танцевального искусства в США и 8 фотоочерков). М., 1977. 98 с.
144. Мильто И. П. Валентин Елизарьев – художник и человек. Минск : Четыре четверти, 2012. 282 с.
145. Михайлов М. М. Жизнь в балете. М. : Искусство, 1966. 316 с.
146. Морєва Є. Що робити з цією музикою? // Дзеркало тижня. 2002. 30 листоп.
147. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : Изд-во Киев. гос. консерватории, 1994. 111 с.
148. Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М. : Республика, 1997. – 479 с.
149. Мясин Л. Моя жизнь в балете. М. : АРТ, 1997. 366 с.
150. Надежда Сикорская. «Весна священная» пришла в Женеву» [Электронный ресурс]. URL: <http://nashagazeta.ch/news/14971>.

151. На сцену вийде кутюр'є // Театрально-концертний Київ. 2002. № 9/10. С. 3, 7.
152. Наборщикова С. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2010. 49 с.
153. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания. В 2 ч. Ч. 2. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 319 с.
154. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. М. : Рус. кн., 1996. 168 с.
155. Онеггер А. Я – композитор. Л. : Музгиз. 1963. 236 с.
156. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли 20 века. М., 1980. Вып. 2. С. 112.
157. Павел Гершензон. Поза Twiggy. Авторы реконструкции «Весны священной» Вацлава Нижинского Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер в беседе с Павлом Гершензоном [Электронный ресурс]. URL: <http://archives.colta.ru/docs/17722>.
158. Павлова В. Великая весна «Царя Игоря» // Музыкальная жизнь. 1988. № 18. С. 19–20.
159. Панюшкин В. Рамки и лабиринты // Московский наблюдатель. 1993. № 10. С. 16–18.
160. Пастернак Б. Об искусстве. М. : Искусство, 1990. 400 с.
161. Пасютинская В. М. Открытия и находки балетмейстеров США // Волшебный мир танца. М., 1985. С. 41–46.
162. Пина Бауш (Pina Bausch). Современная хореография [Электронный ресурс] // Культура и искусство. URL: http://www.cult-and-art.net/dance/233-pina_baush_pina_bausch__sovremennaja_horeografija_.
163. Подшивалова О. А. Космогонические архетипы в балете Стравинского «Весна священная» // Символическое и архетипическое в

культуре и социальных отношениях : материалы междунар. науч.-практ. конф., 5–6 марта 2011 г. Пенза ; Прага, 2011. С. 256–263.

164. Поклітару Р. «Якби мені запропонували поставити балет на пісні Алсу, я б навряд взявся за нього» // Робоча газета. 2003. 22 січ.

165. Поліщук Т. Балетне дефіле // День. 2002. 26 листоп.

166. Полищук Т. Все мы манекены? // День. 2002. 25 нояб.

167. Полянська Г. Дансантизм та її історичні метаморфози у музичному мистецтві // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 37. С. 99–107.

168. Попова Н. Пина Бауш – «главная статья немецкого экспорта» и легенда хореографии [Электронный ресурс]. URL: <http://ria.ru/culture/20100727/258905564.html>.

169. Популярная энциклопедия искусств : музыка, танцы, балет, кинематограф. СПб. : Диля, 2001. 544 с.

170. Порохня Я. Друге повернення «Картинок з виставки» на київську сцену // Київська правда. 2003. 13 лют.

171. Портнова Т. В. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия) : лекции / Рос. гос. акад. хореографии. М., 1996. 165 с.

172. Потембня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.

173. Преснякова Е. Время вспять // Балет. 2004. № 3. С. 26–27.

174. Привалов С. Элисы в стране чураков [Электронный ресурс]. URL: <http://rimskors.ru/чёрная-кошка/104-66>.

175. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2000. 335 с.

176. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.

177. Рассел Б. Человеческое познание, его сферы и границы. Киев : Ника-Центр, 2001. 560 с.

178. Ратобыльская Т. Пина Бауш «дерзкого» десятилетия // Балет. 2004. № 6 (нояб.–дек.). С. 26–28.
179. Рерих Н. К. Листы дневника. В 3 т. Т. 2. М. : Междунар. центр Рерихов и др., 1995. 512 с.
180. Рерих Н. Смерть Дягилева [Электронный ресурс] // Держава света. URL: <http://magister.msk.ru/library/roerich/roer051.htm>.
181. Рикёр П. Герменевтика и психоанализ. М. : Искусство, 1996. 269 с.
182. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М.: Канон-пресс-Ц : Кучково поле, 2002. 622 с.
183. Рикёр П. Герменевтика и метод общественных наук [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=855.
184. Рославлева Н. Английский балет / под ред. Ю. Слонимского. М. : Гос. муз. изд-во, 1959. 170 с.
185. Рубина А. Маршрут личных впечатлений // Світ мистецтва / Мир искусства. 1999. Жовтень.
186. Руднев В. Н. Словарь культуры 20 века. М. : Аграф, 1998. 600 с.
187. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М. : Наука, 1988. 784 с.
188. Савинцева В. Под знаком «Весны священной» // Мариинский театр. 2013. № 5/6. С. 17.
189. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2 т. / авт.-сост.: И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М. : Изобр. искусство, 1982. Т. 1. 496 с. ; Т. 2. 576 с.
190. Сидоренко В. И. История стилей в искусстве и costume. Ростов н/Д : Феникс, 2004. 480 с.
191. Сидорова Л. Н. Интерпретация как один из способов понимания : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 16 с.
192. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 234 с.
193. Словарь искусств Хатчинсона = The Hatchinson Dictionary of the arts. М. : Внешсигма, 1996. 534 с.

194. Слонимский Ю. В честь танца. М. : Искусство, 1968. 372 с.
195. Смирнов В. В. «Весна священная» И. Стравинского [Электронный ресурс] // История зарубежной музыки. Начало XX века – середина XX века. URL: <http://www.classic-music.ru/6zm023.html>.
196. Соломинская Е. Брошенная перчатка. Из истории постановок балета И. Стравинского «Весна священная» // Балет. 2003. № 1. С. 34–37.
197. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / под ред. Б. Дубина. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 376 с.
198. Сорокина О. А. Модерн и «модерн». Становление современной хореографии в России XX века // Вестник Академии русского балета. 2008. № 2 (20). С. 241–257.
199. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму // Музика. 2003. № 1/2. С. 19–21.
200. Стельмашевская О. Нацопера нашла отРАДУ // Киевские ведомости. 2003. 14 янв.
201. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л. : Музыка, 1975. 415 с.
202. Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной ; ред. перевода А. М. Шадрин. Л.: Госмузиздат, 1963. 274 с.
203. Суриц Е. Балет и танец в Америке : очерки истории / Гос. ин-т искусствознания ; Ин-т танца (Екатеринбург). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 392 с.: 185 ил.
204. Сущенко О. Ризик заради адреналіну // Вечірній Київ. 2002. 21 листоп.
205. Ткаченко Ю. Нині навіть Національна опера працює під «авангард» // Політика і культура. 2002. 3–9 груд. С. 53.
206. Уайт Н. А. История, эволюционизм и функционализм как три типа интерпретации культуры // Антология исследований культуры. Интерпретация культуры. СПб., 1997. Т. 1. С. 559–591.

207. Удянская И. Шаманская «Весна» и заколотый Отелло : «Рампа Москвы»: море жанров, бездна эмоций : Фестиваль современного танца // Культура. 2004. 17–23 июня.
208. Узун Е. Раду Поклитару. Свободный танец. Кишинев : Elan Inc., 2012. 158 с.
209. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: ПроPILEI, 2000. 200 с.
210. Фестиваль «Век „Весны священной“ – Век модернизма» в Большом театре [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/13051401.html>.
211. Філософський словник [Електронний ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Ponimanie-1797>.
212. Фортунатова О. В. Герменевтический метод Э. Д. Хирша [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74583/28-Fortunatova.pdf?sequence=1>.
213. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / пер. М. К. Рыклина. М.: Политиздат, 1980. 450 с.
214. Фриз П. Поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії – 2008 / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 1. С. 259–262.
215. Фролов В. В. Космизм философии Н. А. Бердяева и мировоззрение Рерихов [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.icr.su/node/888>.
216. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Республика, 1993. 445 с.
217. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М. : Высш. шк., 1991. 190 с.
218. Ходсон М. В поисках «Весны священной» // Театр. 1990. № 12. С. 149–153.
219. Чепалов О. І. Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І. Стравінського «Весна священна». Вік ХХ // Київське

музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 16. С. 208–217.

220. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.

221. Чернявский В. Космизм в искусстве [Электронный ресурс]. URL: <http://forum.roerich.info/archive/index.php/t-15804.html>.

222. Чілікіна Н. О. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 20 с.

223. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. Минск : Полымя, 1999. 224 с.

224. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2011. 624 с.

225. Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. 312 с.

226. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.

227. Шлегель Ф. Мысли и мнения Лессинга // Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель. М., 1983. Т. 2. С. 191–226.

228. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1983. 479 с.

229. Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб. : Европейский дом, 2004. 246 с.

230. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирающим : монологи / пер. с нем. и предисл. С. Л. Франка. СПб. : Алетейя, 1994. 432 с.

231. Шмидт Й. И. Стравинский танцует // Kulturhronik. 2002. № 3. С. 28.

232. Цебенко І. В. Балетмейстерське мистецтво // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2003. Т. 2. С. 149.
233. Цебенко І. В. Балетознавство // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2003. Т. 2. С. 161.
234. Эко У. Два типа інтерпретації // Новое літературне обозрение. 1996. № 21. С. 10–21.
235. Элиаде М. Аспекти мифа / пер. с фр. В. Большакова. М. : Инвест-ППП, 1995. 356 с.
236. Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой. М. : Гнозис, 1996. 248 с.
237. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 2. С. 72–76
238. Янина-Ледовська Є. В. Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998–2013) // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 211–219.
239. Янина-Ледовская Е. В. Балет «Весна священная». Версия Радуги Поклитару // Вестник славянских культур. 2014. № 3. С. 219–226.
240. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського: принципи класифікації хореографічних трактувань // Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 11–12 квіт. 2014 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ін-т мистецтв. Київ, 2014. С. 155–160.
241. Янина-Ледовська Є. В. Балетна творчість А. Ф. Шекери – особлива філософія танцю та вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва України ХХ століття // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 листоп. 2011 р. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2011. С. 152–153.

242. Янина-Ледовська Є. В. Вільний митець Радуги Поклітару // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2010 р. : у 2 ч. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2010. Ч. 2. С. 37–38.

243. Янина-Ледовська Є. В. Класифікація стилів та напрямків сучасного хореографічного мистецтва // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2011. С. 45–47.

244. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2010. № 1. С. 247–249.

245. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку синтезу народної і сучасної хореографії у XX–XXI столітті // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 6–7 груд. 2010 р. / Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка та ін. Полтава, 2011. С. 76–77.

246. Янина-Ледовська Є. В. Піна Бауш – видатна постать у хореографічному мистецтві постмодерну // Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф., 23–24 груд. 2009 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. Ч. 2. С. 304–306.

247. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії в Україні // Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 27–28 трав. 2010 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв та ін. Київ, 2010. С. 269–271.

248. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 36. С. 216–222.

249. Янина-Ледовська Є. В. Роль феномену «хореодрама» в сучасному хореографічному мистецтві // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 21–22 квіт. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2011. С. 139.

250. Янина-Ледовська Є. В. Роль феномену «хореодрама» в сучасному хореографічному мистецтві / Є. В. Янина-Ледовська // *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України : III Всеукр. наук.-практ. конф. : тези доп.* / Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2011. С. 124–128.

251. Янина-Ледовська Є. В. Стан та перспективи розвитку сучасної хореографії в Україні // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 19–20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2012. С. 181–182.

252. Янина-Ледовська Є. В. Хореографічний образ в українському балетному театрі // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 23–24 квіт. 2009 р. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2009. С. 163.

253. Яо М. К. Традиция интерпретации художественного образа в искусстве [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.google.com/viewer/viewer?url=http://vocabulary.ru/upload/pdf/16/296039.pdf>.

254. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. 3-е изд., доп. Л. : Музыка, 1982. 262 с.

255. Analysis and Evaluation of Human Movement based on Laban Movement Analysis [Electronic resource]. URL: <http://www2.tku.edu.tw/~tkjse/14-3/09-IE9948.pdf>.

256. Au S. Ballet and Modern Dance / rev. and expanded ed. ; Introduction by Selma Jeanne Cohen. London : Thames and Hudson LTD, 2002. 224 p. : 143 il.

257. Braunschweig P. La crise de la danse = Der Tanz in Der Krise = The Crisis of Dance. Lausanne, 1993. 90 p.

258. Burian K. V. The story of world ballet. London : Artia, 1963. 110 p.

259. Burt R. *The male dancer*. 2-nd ed. London ; New York, 2007. 233 p.
260. Beaumont C. W. *The Diaghilev ballet in London*. London, 1951. 276 p.
261. Bressan M., De Grassi M. *Ver Sacrum: la rivista d'arte della Secessione viennese: 1898 – 1903 / Con una prefazione di Rossana Bossaglia e un saggio di Christian Benedik*. Monfalcone (Gorizia) ; Trieste : Ed. della Laguna; Ed. Generali, 2003. 375 p.
262. *Confronting Stravinsky : Man, musician, modernist / ed. by John Pasler*. Los Angeles Berkeley ets : University California Press, 1986. 380 p.
263. Craine D., Mackrell J. *Oxford dictionary of dance / Oxford university press*. 2-nd ed. London, 2004. 527 p.
264. Charles M. I. *Stravinsky and Balanchine: a journey of invention*. London: New Haven Yale University Press, 2002. 440 p.
265. *Dance as a Theatre Art : Source readings in dance history from 1581 to the present / ed. with commentary by Selma Jean Cohen*. London : Dance book LTD, 1977. 224 p.
266. Garsia M. E., Plevin M., Macagno P. *Creative Movement and dance. The Garcia. Plevin Method*. Rome : New Books, 2012. 191 p.
267. Genter S. *Fifty contemporary choreographers*. Routledge. Taylor & Francis Group: London ; New York, 1999. 222 p.
268. Hodson M. «Nijinsky's New Dance : Rediscovery of Ritual Design in *Le Sacre du Printemps*». California (Berkeley), 1991. 151 p.
269. *International dictionary of modern dance / Taryn Benlow-Pfalzgraf*. Detroit. 1998. 891 p.
270. Kirstein L. *Four centuries of ballet. Fifty masterworks*. New York : Praeger, 1970. 290 p.
271. *Le Sacre du printemps. 1913–2013 // Ballet 2000–2013*. № 238. P. 28–35.
272. Mackrell J. *Out of line. The story of Britnew dance*. London : Dance books, 1992. 160 p.
273. McFee G. *Understanding Dance*. London : New York : Routledge, 1992. 344 p.

274. Morris G. A game for dancers. Performing modernism in the postwar years, 1945–1960. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 2006. 255 p.

275. Newlove J. Laban for Actors and Dancers. New York : London, 2001. 158 p.

276. Reading Dance. A Gathering of Memoirs, reportage, criticism, profiles, interviews, and some uncategorizable extras / ed. and with an introduction by Robert Gottlieb. New York : Panteon books, 2008. 1330 p.

277. Riotous Premiere. Igor Stravinsky: The Rite of Spring [Electronic resource]. URL: <http://www.Keepingscore.org/sites/default/files/swf/stravinsky/full>.

278. Richard Taruskin. Russian Folk Melodies in «The Rite of Spring» [Electronic resource] // Journal of the American Musicological Society. Vol. 33. No. 3 (Autumn, 1980). P. 501–543. URL: <https://ru.scribd.com/doc/209466394/Russian-Folk-Melodies-in-the-Rite-of-Spring>.

279. Sokolova L. Dancing for Diaghilev. London, 1960. 260 p.

280. The Rite of Spring; sketches, 1911–1913 [by] Igor Stravinsky. Facsimile reproductions from the autographs. London : Boosey & Hawkes, 1969.

281. Stravinsky in the theatre / ed. with Introduction by Minna Lederman. New York : Reprint of the published by Pellegrini and Cudany, 1975. 1101 p.

282. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Documents. New York : Simon and Schuster, 1978. 392 p.

283. Susan Leigh Foster. Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. University of California Press, 1986. 224 p.

284. Van Camp J. Philosophy of Dance // Dance Chronicle. 1996 (Winter). Vol. 19, No. 3. P. 347–357.

ДОДАТОК

Список публікацій здобувача

1. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії / Є. В. Янина-Ледовська // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец.: зб. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2010. — № 1. — С. 247–249.
2. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва / Є. В. Янина-Ледовська // Культура України: зб. наук. пр. — Харків: ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 216–222.
3. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття / Є. В. Янина-Ледовська // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. — Харків: ХДАДМ, 2014. — Вип. 2. — С. 72–76.
4. Янина-Ледовська Є. В. Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998-2013) / Є. В. Янина-Ледовська // Культура України: зб. наук. пр. — Харків: ХДАК, 2014. — Вип. 46. — С. 211–219.
5. Янина-Ледовская Е. В. Балет «Весна священная». Версия Ряду Поклитару / Янина-Ледовская Евгения Викторовна // Вестник славянских культур: научно-информационный журнал входит в перечень утвержденных ВАК РФ изданий для публикации трудов соискателей ученых степеней. — Москва, 2014. — № 3 (33). — С. 219–226.
6. Янина-Ледовська Є. В. Високий зліт Слобожанського ансамблю: [Великий Слобожанський ансамбль пісні і танцю під кер. Б. М. Колногузенка] / Євгенія Янина-Ледовська // Танец в Украине и мире. — 2013. — № 1(5) — С. 36–37.
7. Янина-Ледовская Е. В. Принципы контактной импровизации / Е. В. Янина-Ледовская // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2008 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2008. — С. 191–192.
8. Янина-Ледовська Є. В. Піна Бауш – видатна постать у хореографічному мистецтві постмодерну / Є. В. Янина-Ледовська // Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій: матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф., 23-24 груд. 2009 р. / М-во культури і туризму України, Київ. нац. ун-т культури і мистец. — Київ, 2009. — Ч. 2. — С. 304–306.
9. Янина-Ледовська Є. В. Хореографічний образ в українському балетному театрі / Є. В. Янина-Ледовська // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квіт. 2009 р.: до 80-річчя Харківської державної академії культури / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. — Харків, 2009. — С. 163.

10. Янина-Ледовська Є. В. Вільний митець Раду Поклітару / Є. В. Янина-Ледовська // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч.: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квіт. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології.* — Харків, 2010. — Ч. 2. — С. 37–38.
11. Янина-Ледовська Є. В. Інтерпретація народного танцю в сучасному хореографічному мистецтві України / Є. В. Янина-Ледовська // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін.* — Харків, 2010. — С. 59–60.
12. Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії і України / Є. В. Янина-Ледовська // *Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 27-28 трав. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец., Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України.* — Київ, 2010. — С. 269–271.
13. Янина-Ледовська Є. В. Балетна творчість А. Ф. Шекери – особлива філософія танцю та вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва України ХХ століття / Є. В. Янина-Ледовська // *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 17-18 листоп. 2011 р. / М-во культури України, Луган. держ. ін-т культури і мистецтв.* — Луганськ, 2011. — С. 152–153.
14. Янина-Ледовська Є. В. Класифікація стилів та напрямків сучасного хореографічного мистецтва / Є. В. Янина-Ледовська // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 8-9 груд. 2011 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін.* — Харків, 2011. — С. 45–47.
15. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку синтезу народної і сучасної хореографії у ХХ - ХХІ столітті / Є. В. Янина-Ледовська // *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 6-7 груд. 2010 р. / М-во освіти, науки, молоді і спорту України, Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, Харк. держ. акад. культури [та ін.].* — Полтава, 2011. — С. 76–77.
16. Янина-Ледовська Є. В. Роль феномену «хореодрама» у сучасному мистецтві / Є. В. Янина-Ледовська // *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України: III Всеукр. наук.-практ. конф.: тези доп. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Херсон. держ. ун-т.* — Херсон, 2011. — С. 124–128.
17. Янина-Ледовська Є. В. Стан та перспективи розвитку сучасної хореографії в Україні / Є. В. Янина-Ледовська // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квіт. 2012 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ.*

акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. обл. держ. адмін. — Харків, 2012. — С. 181–182.

18. Янина-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравінського: принципи класифікації хореографічних трактувань / Є. В. Янина-Ледовська // Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах: матеріали Всеукр. наук.-практ.конф., 11-12 квіт. 2014 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ін-т мистецтв. — Київ, 2014. — С. 155–160.

Апробація результатів дисертації відбувалася на: всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій» (м. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 2009); всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2008, 2009); конференції молодих науковців «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2010, 2011, 2012); всеукраїнській науково-практичній конференції «Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (м. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2010); II всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення» (м. Луганськ, Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2011); міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (м. Харків, Харківська державна академія культури, 2011); II всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва» (м. Полтава, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, 2011); III всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти України» (м. Херсон, Херсонський державний університет, 2011); всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах» (м. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 2014).