

Кравчук Олена Геннадіївна,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін
Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
orcid.org/0000-0003-1049-3155
allbestdance@gmail.com*

АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КУЛЬТУРНИХ УНІВЕРСАЛІЙ БАЛЕТУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розкривається система культурних універсалій балету як складного багатозначного феномену художньої культури. Розглянуто специфіку смислів «первинного» балетного твору як об'єкту художнього глумачення на різних рівнях використання – від запозичення окремих елементів до перестворення цілого тексту. Виявлено ціннісно-інтерпретаційні доміанти – символи-знаки балету, що визначають провідні культурно-значимі смисли, розкрито та осмислено проблематику сприймання культурних універсалій відповідно до аксіологічних вимірів сучасності. Аксіологічний вимір інтерпретацій через розкриття нових зв'язків, джерел, сенсів відомого тексту балету «Лебедине озеро» дозволяє долучитися до глобального полілогу особистісних, соціальних та загальнолюдських цінностей в історичні моменти великих потрясінь, особливо – у часи цивілізаційних зрушень.

Культурні універсалії балетного жанру, який виник з придворної розваги та ствердився у ХІХ ст. як казково-фантастичне видовище, під впливом глобальної трансформації світу перейшли у інший аксіологічний вимір. Попри розмаїття інтерпретацій відчутна тенденція до інтертекстуальної та міжтекстуальної взаємодії художнього тексту балету на основі виявлення та виокремлених в знаковій формі елементів-презентантів смислової цінності. Ціннісно-ранжований підхід до різних видів інтерпретації дозволяє реалізувати художнє завдання автора-інтерпретатора втілювати синергетику актуальних сенсів у новій системі цінностей з трансформацією або руйнуванням традиційних форм культури.

Ключові слова: аксіологічний вимір, концептуальні цінності, аксіосфера, особистісний вимір життя, інтерпретація, балет, традиційні форми культури.

Kravchuk Olena,
*Ph.D., Associate Professor,
Head of the Department of Artistic Disciplines
Communal Institution of Higher Education "Academy of Culture and Arts"
Transcarpathian Regional Council
orcid.org/0000-0003-1049-3155
allbestdance@gmail.com*

AXIOLOGICAL DIMENSION OF INTERPRETATIONS OF CULTURAL UNIVERSALS OF BALLET IN ART CULTURE

The article reveals the system of cultural universals of ballet as a complex multi-meaning phenomenon of artistic culture. The specifics of the meanings of the "primary" ballet work as an object of artistic interpretation at different levels of use are considered – from borrowing individual elements to re-creating the entire text. The value-interpretive dominants – symbols-signs of ballet that determine the leading culturally significant meanings are revealed, the problem of the perception of cultural universals according to the axiological dimensions of modernity is revealed and understood. The axiological dimension of interpretations through the disclosure of new connections, sources, and meanings of the well-known text of the ballet "Swan Lake" allows us to join the global polylogue of personal, social and universal values in historical moments of great upheavals, especially in times of civilizational shifts.

Cultural universals of the ballet genre, which arose from court entertainment and became established in the 19th century as a fairy-tale and fantastic spectacle, under the influence of the global transformation of the world, they

moved into another axiological dimension. Despite the variety of interpretations, there is a noticeable tendency towards intertextual and intertextual interaction of the artistic text of the ballet on the basis of the identification and identification of elements representing meaningful value in a symbolic form. A value-ranked approach to various types of interpretation allows to realize the artistic task of the author-interpreter to embody the synergy of current meanings in a new system of values with the transformation or destruction of traditional forms of culture.

Key words: axiological dimension, conceptual values, axiosphere, personal dimension of life, interpretation, ballet, traditional forms of culture.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. Процеси глобальної трансформації світу формують принципово нову соціокультурну реальність, в якій відбувається тотальна ціннісна інвентаризація, актуалізується незалежна від суспільства система вічних принципів та універсальних ідей. Незмінне відчуття цінностей включає особистість у природний механізм їх виявлення у фізичному світі за допомогою функцій інтуїції, уяви, почуттів, переживань особистісного досвіду. Внутрішній світ формується у процесі співвіднесення з універсальними, глобальними цінностями, притаманним максимальній кількості людей, коли особистість наділяє емоційно та психологічно перетворюване навколишнє середовище ціннісними значеннями культури відповідно тому, якої ваги їм надає у соціум.

Аксіологічна оптика художньої культури набуває важливого значення для виявлення сучасних смислів і цінностей у культурно-історичному процесі, трансформація якого сьогодні руйнує усталені ієрархічні зв'язки, історичні міфи, зміщує будь-які політичні, соціальні, культурні межі. Українська дослідниця Т. Біленко зазначає те, що загальна ситуація в країні зумовлює ціннісні пошуки особистості, та соціокультурне завдання митця полягає у його спроможності «проникнути в душу сучасника і допомогти в осягненні дійсних духовних цінностей» (Біленко, 2009, с. 108).

Інтерпретація культурних універсалій виступає безпосереднім інструментом трансляції ціннісних орієнтирів, збереження усталених і закріплених в культурі традицій, які під впливом великих потрясінь можуть набувати форм як взаємного збагачення, так і взаємного відторгнення. На тлі війни росії з Україною природно загострилося питання дослідження сумнівної традиції вживання синонімічних понять «балет» та «російська культура», актуалізувалася проблематика нового виміру діалогу сенсів у смислових інтерпретаціях та переінтерпретаціях відомих балетних текстів, зокрема,

«Лебединого озера» поза виключно російським контекстом.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження процесу моделювання смислів та художньої інтерпретації узагальнюючого характеру розглядаються у працях М. Алексеєнко, Є. Гуренко, Ю. Ковалюк, Н. Корихалової, О. Ляшенко та ін., які користуються базовою концепцією методології семіотичного аналізу – символічним прочитанням знаку-символу. «Здатність інтерпретувати речі та ситуації як знаки, і, відповідно, пізнавати світ вже не лише на поверхневому, матеріальному, сенсомоторному рівні, чітко свідчить про те, що сам процес розуміння світу є інтерференційним процесом, який потребує семіотичної компетентності людей» (Ковалюк, 2014). Дослідженню символічної мови культури – культурних універсалій та культурних кодів як чинників формування ціннісних орієнтацій присвячені праці, що розкривають їх у світлі культурного підсвідомого, неусвідомленого смислу тієї чи іншої речі або явища – в культурології (О. Домнич, А. Кліменкова, К. Леві-Стросс, Т. Приступенко, К. Рапай, А. Сергєєва та ін.) (Приступенко, Сергєєва, 2022).

Проблеми інтерпретації тексту художнього твору, смислу художнього висловлювання у різних аспектах висвітлюються у працях В. Ізера (ідея щодо наявності в тексті художнього твору функції посилення до «імпліцитного читача»), У. Еко (положення про відкритий характер художнього твору з означенням розбіжності понять «текст» і «твір»), Ф. Соссюра (теорія властивостей знаків та знакових систем).

Багатовимірність широкого кола питань у зв'язку із комунікативними стратегіями відображено у комплексі музикознавчо-інтерпретаційних концепцій В. Москаленко, А. Самойленко, Л. Шаповалової, інтерпретативній моделі теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської (твір як семантично-комунікативний код, «текст суб'єкта, який інтерпретує» та ін.) (Ніколаєвська, 2021).

Питання інтертекстуальності та складності її реалізації у тексті художньої культури привертають увагу багатьох науковців: О. Коменда, Н. Сухоцька досліджують процес декодування смислів у свідомості перцептора; І. Коханник виділяє складові механізми діалогічності (метафоричність, стилізацію, алюзивність, колажність, пародіювання, ремінісцентність, асиміляцію та ін.); О. Сергєєва розглядає рівні змісту, структури і жанрово-стилістичних особливостей у розрізі універсальї балетного тексту, А. Підлипська вказує, що у науковому та художньо-критичному дискурсі концентрується увага на інтертекстуальних аспектах сучасного українського балету (Підлипська, 2022; Сергєєва, 2006).

Прояснення позицій усталеності або трансформації, прийняття або відторгнення ціннісних сенсів культурних універсальї балету класичної спадщини викликає науковий інтерес у контексті їх емоційно-психологічних та соціально обумовлених інтерпретацій.

Мета дослідження – дослідити аксіологічний вимір інтерпретацій культурних універсальї відомого балетного тексту.

Завдання: розкрити специфіку культурних універсальї балетного тексту (на прикладі балету «Лебедине озеро»); окреслити функції художньої інтерпретації, джерела виникнення культурних смислів та практику виявлення їх цінності.

Виклад основного матеріалу. В сучасній ситуації переформатування цивілізаційної парадигми загальнолюдські універсальї культури знаходяться у стані коливання між різними ціннісними ієрархіями, оскільки аксіосфера сучасного суспільства в силу різних причин не може утворювати чітко структуровану систему. Попри те, що відбувається накладання одних ціннісних підсистем на інші, їх зміщення або відсікання, постійне впровадження нових та утворення векторів взаємодії з цінностями традиційними, наявність аксіологічного виміру відчувається як постійний фактор буття. Німецький філософ і соціолог Ханс Йоас зазначає: «Цінності є чимось, що захоплює нас, над чим ми безпосередньо не владні, що водночас, коли нас захоплює, дає особливий досвід свободи, який не зникає в умовах зовнішньої несвободи» (Х. Йоас, 2014, с. 10).

Аксіологічний вимір культури (попри безперечну цілісність і самостійність) пов'язує

її з іншими підсистемами буття. Перетин всіх рівнів культури (персональний, соціальний та загальнолюдський) та стадій їх розвитку утворює макрокультурний духовний комплекс («парадигма» за Т. Куном, «символічна парадигма культури» за М. Еліаде або «культурно-філософська парадигма» за Г. Медніковою). Пристосування наявного художнього досвіду до нової світоглядної парадигми відбувається через інтерпретаційний механізм трансляції культури. Культурна традиція передається засобами стійкої системи знаків, за допомогою якої здійснюється пізнання світу, «означається» та чи інша культурна реальність, і на перший план виходять поняття світовідношення, універсальї культури, моделі світу. «Символічне прочитання знаку представляє собою найвищий ступінь семіотичного опанування реальності і системно доповнено іншими модусами семіозу – прямим, емблематичним та алегоричним осмисленням інформації», а також установкою на множинність інтерпретаційних зав'язків між знаком та його інтерпретантом (Левченко, 2005, с. 15).

Сутність художньої інтерпретації (етимологія поняття «інтерпретація» – від лат. “*interpres*” – «той, хто пояснює, тлумачить») полягає не лише у осягненні інтерпретатором культурних сенсів, але ще й донесення їх до перцептора у ціннісному ранжуванні, що змушує доповнювати та розширювати поняття інтерпретації смислами вираження та репрезентації. Тому акцентуємо увагу на важливості врахування авторської картини світу інтерпретатора, характеристики виміру його особистісного аксіобуття (Сабадаш, 2019, с. 92).

При такому розумінні виявляється взаємозв'язок культури і художнього тексту на рівні багаторівневої та багатофункціональної історично сформованої жанрової структури, оскільки жанр забезпечує комунікативну взаємодію художньої свідомості автора та смислового контексту культури, а також загальних дискурсивних практик і конкретного художнього висловлювання. Жанр набуває ознак відкритої системи культурних смислових повідомлень, в якій ціннісні акценти можуть бути втрачені або модифіковані, початкові смисли змінені або перероджені, а також сформовані абсолютно нові значення.

На конкретному художньому матеріалі балетний жанр дозволяє розмежувати явища та об'єкти

світу, що мають значення для окремої людської життєдіяльності та для загального існування людства, розкриває авторські системи смислів, втілені у початковій ідеї в результаті відбору жанрового досвіду. Концентруючись на жанрі балету, важливо виявити його культурні універсалії, їх «первинні» та «прирощені» сенси: «Інтерпретація виступає як експліцитне вираження попереднього, неявного розуміння і водночас способ його трансформації» (Біленко, 2009, с. 34).

Балет – складний музично-сценічний твір з візуально-просторовими домінантами, народжений з протиріччя динаміки і статичності, реальності та ілюзії, містить невичерпні можливості для інтерпретування. Балет як художній текст уявляє собою єдність унікального джерела інформації, сценічного втілення та створення наступних сценічних версій. О. Сергєєва зазначає, що текст балету доречно розглядати у синхронічному та діахронічному планах: в синхронічному – як певну складно-функціональну типову структуру, що склалася історично та містить текст-основу та текстові параметри сценічного втілення (постановочний текст); в діахронічному – як динамічну якість створення балету, балетного спектаклю та наступних інтерпретаційних версій. Діахронічний підхід дозволяє виокремити текст-основу (створена композитором партитура балетного твору, хореографічний текст з множинністю варіантів створення та застосованих балетмейстерських прийомів і методів, зображально-світловий текст світлового, костюмерного та декораторсько-бутафорського субтекстів, а також сценічно-просторовий текст, який забезпечує комунікацію сценічного простору та глядацького залу), первинний (прояв феномену тексту у творчому процесі авторів і творців першої постановки) та вторинний (комплекс проявів феномену тексту у всіх наступних сценічних версіях) тексти балету (Сергєєва, 2006).

Оптика аксіологічного виміру спрямована на означування комплексу проявів культурних універсалій балету у вторинних інтерпретаціях з оглядом на згорнуту смислову підструктуру тексту балету і балетного спектаклю, його підтекст, який дозволяє інтерпретувати приховані повідомлення авторів, виконавців та інших інтерпретаторів балету. Виявлення підтекстів, що відображають глибинні внутрішні сенси, багато у чому розкриває мотиви і механізми

власне творчої діяльності та їх зв'язок з аксіобуттям інтерпретаторів у певному історико-культурному контексті.

Підтекст балету проступає на різних рівнях та стадіях його організації. Підтекст як елемент художньої комунікації є закодованим повідомленням, спрямованим або езотерично (до адресату з вибраного кола «посвячених» – фахівців і дослідників сфери культури і мистецтва, глядачів зі сформованою високою культурою художнього сприйняття), або екзотерично (до рядового перцептора) та таким, що вимагає специфічних підходів до свого декодування – фахового інтелектуального виявлення або розшифровки, заснованих на актуалізації пам'яті або на інтуїтивному рівні.

Інтерпретація балетних творів класичної спадщини в сучасну епоху підкреслює невичерпний потенціал розширення і трансформації смислової палітри у соціокультурному просторі. Можна згадати, що на початку російсько-української війни 06–28 березня 2022 року в різних мережах московських кінотеатрів (замість голлівудського фільму «Бетмен») у виконанні трупи великого театру було показано «Лебедине озеро». У річницю війни знов відбувся «Лебединий спалах». «Можливо, є певно якась і символічне бажання, тому що ми розуміємо, що основною ідеєю «Лебедине озеро» є боротьба добра і зла. І, можливо, таким чином так само російська влада хоче показати, що росія зараз як сторона, на її думку, світла. Бороться з злом в образі України, з злом в образі міжнародної спільноти і таким чином, можливо, хоче мобілізувати войовничий настрій росіян», – зазначає політолог Микола Бучин. В українських джерелах була відмічена смислова тотожність імперського бачення з балетом: «Московія якось взяла собі за звичку, коли якісь надзвичайні події у московії в тому улусі ординському відбуваються, тоді цілий день з самого ранку вони починають крутити на всіх телеканалах оцей уривок із балету «Лебедине озеро». І далі: «Україна ...буде тим каталізатором, який допоможе розпаду цієї імперії до кінця. Так що хай танцюють» (Кендзьор, 2022).

Ю. Півторак зазначає приналежність візуального образу балету до радянської спадщини, досліджує мілітарні коннотації лебединого озера, доводить, що танець та зброя у природний спосіб поєднуються у сучасних російських

військових практиках, у плакатній візуалізації, у медіа-просторі тощо (Півторак, 2022). Слід зазначити, що сьогодні в росії стратегії щодо інтерпретації балетної класики знаходяться у традиційно-радянських аксіологічних вимірах: реставрація авторської редакції хореографічного космополітизму 1895 року та інтерпретація згідно ідеологічних приписів (Підлипська, 2019, с. 50).

Інтерпретація образів балету як елементів абсурду, карнавалу з'явився в українському культурному просторі у 90-х роках ХХ ст. як апеляція на вічне «Лебедине озеро» на радянських телеканалах (цілодобово під час поховання генсеків 1982, 1984, 1985 років, на всіх каналах під час путчу 1991 року) та прояв актуалізованих цінностей свободи і достоїнства – ціннісного ядра, фундаментальних цінностей українського соціуму. Г. Склярєнко в аналізі сучасного мистецтва України унаочнює майже звичні «балетні образи» в українському мистецтві: моряки або шахтарі у балетних пачках, танець балерин на людських кістках у поясах смертників та ін. «Балет [...] правив за метафору тої “офіційної культури”, яка прикривала антилюдяність повсякдення», – зазначає Галина Склярєнко про роботи Арсена Савадова (Склярєнко, 2018, с. 82). Повторювальність «Лебединого озера» відтворювалася українськими митцями у знаках-символах балетного костюму, монотонної зацикленості, крихкої балетної жіночності у протиставленні з чоловічою кремезністю (в експериментальних відео-практиках, живопису, фотографічних студіях), руйнуючи культурфілософську парадигму балету як непорушної класики і гордості та стверджуючи нову аксіологічну оптику – символу розпаду, «лебединої пісні» радянської епохи.

Роксолана Маляр поглиблює розуміння трансформації аксіологічної формули ідеологічно заангажованого радянського балету аналізом знакових робіт двох найвідоміших українських художників, які працювали з балетом у 1990–2000-х роках – Арсена Савадова і Василя Цаголова. В останні десятиліття ХХ ст. авторське художнє бачення підводило підсумок внутрішньожанрової трансформації, коли структура імператорського балету після 1917 року виявилась занадто громіздкою та затратною, але продовжувала себе транслювати: «Феєрія, казка і екзотичні видовища відволікали людей

від сірої буденності щоденних незгод. Раніше недоступна розкіш зачаровувала і дозволяла відчути себе привілейованими» (Маляр, 2021). Крім того, поступово укоренилася аксіологічна модуляція класичного балету у «м'яку демонстрацію сили» – похід на «Лебедине озеро» став обов'язковою програмою для іноземних дипломатів: «Образ керманічів Кремля, що ведуть своїх іноземних колег на “Лебедине озеро” в Большой, міг розглядатися як вираз тягlosti певних елементів монархічної культури під диктатурою комуністів», – пише К. Езрахі (Маляр, 2021).

У 90-х роках ХХ ст. українські художники констатують повне вихолощення, порожність та безсилість радянської влади метамовою її культурного символу – класичного балету, який в результаті постійної експлуатації втратив зміст і силу. В дев'яностих роках гротескні елементи балету з'являються в роботах А. Савадова, а у спільному з Г. Сенченком відео «Голоси любові» (1994 рік) команда військового корабля «Славутич» переодягається в білі пачки (сьогодні з «прирощеним смыслом» – алюзія з крейсера «москва»), у 1996 році художник працює над серією натурників, одягнених в балетні костюми, до 1997 року – над вражаючою культурною серією «Донбас-Шоколад».

Аналізуючи особистісні, соціальні та загальнолюдські смисли творчості А. Савадова, Роксолана Маляр розкриває важливий аспект сприймання балету в оптиці гендерного дисбалансу: «Чому герої всіх цих серій переодягнені саме в жіночі костюми? Відповідь, здається, лежить на поверхні: для ефекту травестії, абсурду. Також – для більшої наочності, адже пачка значно впізнаваніша для глядача, ніж чоловіче трико. Поставимо питання інакше: чому саме танцівниця, а не танцівник, тут є очевидним символом балету?» (Маляр, 2021).

Якщо звернутися до історії виконавських інтерпретацій провідних жіночих партій «Лебединого озера», однією з перших феєричних примбалерин можна назвати італійку П. Леньяні, яка у 1893 році підкорила публіку 32 імпровізованими ідеальними фуєте, у подальшому інтегрованими у хореографію балету. Визначною подією стала гра прими-балерини М. Фонтейн у версії балету Р. Нурієва у 1964 році; справжнім шедевром до 100-річчя балету було поєднання танцю і драми у виконавській інтерпретації

М. Плісецької (1976 р.). Партія Одетти залишається однією із найзатребуваніших партій всього світу, за весь час існування балету здійснено більше 100 постановок з інтерпретаціями найкращих балерин.

Кіноадаптація домінуючого образу примибалерини у фільмі Дарена Аранофські «Чорний лебідь» (світова прем'єра 2010р., «Оскар» в категорії «Краща жіноча роль») концентрує увагу на жіночому суперництві навколо ціннісної мети – досконалої самореалізації в провідній балетній ролі, а також розвиває тему руйнуючої грані між реальним і уявним внутрішньої подвійності головної героїні у виконанні Наталі Портман, драматичної неподільності її «білих» та «чорних» половинок єдиного особистісного цілого. Але чоловіча роль фільму у виконанні Венсана Касселя розв'язує питання візуального гендерного дисбалансу та набуває значення мускулінно-перетворюючої сили культурного коду анти-Пігмаліона, який творить жінку з фантазійних форм власної свідомості.

Історико-культурні балетні смисли з XIX ст. увібрали в себе «чоловічий функціонал за призначенням», коли танцівниця сприймалася глядачами-чоловіками як специфічний «об'єкт споглядання досконалий і хвилюючий, але потенційно (сексуально) доступний. Її підпорядкованість і водночас сила полягає в «бутті під поглядом» – словами Лори Малві, «to-be-looked-at-ness» (Маляр, 2021). Гендерний баланс акцентують вищезгадані українські художники використанням сцен «Лебединого озера», в яких на контрасті з образами асексуальних безтілесних танцівниць завжди присутні приземлені сексуальні елементи, що відображають чоловіче уявлення про двоїсту природу жінки – сексуального і водночас невинного створіння.

В іншому аксіологічному полі розглядаються символіка руху, поз, ракурсів та навіть міміка в балеті. Так, особливого значення в художніх творах А. Савадова та В. Цаголова набуває поза лебедя, нахиленого до землі із заведеними за спину руками, що одночасно імітує птаха та означає зломленість, безмовність і жіночу підпорядкованість чоловіків – військових або шахтарів; «дерев'яна» пластика незграбних героїнь означає грандіозну підміну смислів, маскарад з переодяганням; синхронізація балетного руху з мілітаризованими побутовими елементами життя (поліцейські, військові),

воєнною атрибутикою (автомати, ракети, пояси смертників) набуває універсального культурного коду воєнної імперської загрози.

Деякі знакові хореографічні інтерпретації «Лебединого» через відкриття нових джерел, зв'язків і сенсів визначили нові ракурси інтерпретаційно-культурного полілогу, що протягом століття ведеться в аксіологічному вимірі буття авторами, художнім твором та його реципієнтами. Так, інтерпретація Рудольфа Нурієва (Віденська Опера, 1964; Париж, Опера Бастилії, 1984) актуалізує тему води – символу оновлення, очищення і відродження у шуканні глибини озера для уникнення доленосних подій та переключає «жіночу» балетну оптику на ключову роль Зигфріда у пошуку цінностей у зіткненні «білого» і «чорного». Британський балетмейстер Метью Борн (1995) повністю перестворює первинний текст (залишив музику та імена деяких персонажів) у сповнену національного англійського гумору притчу про самотність, осучаснює гострий діалог сенсів про буття без людського тепла і любові однаково жорстоке й бездушне як у реальності, так і у задзеркальному світі.

Треба зауважити, що теоретичні інтерпретації герменевтичних рівнів прояву або стадій розвитку балетного тексту пояснюють, популяризують, оцінюють ступінь успішності художньої інтерпретації, реалізують комунікативну мету у самому широкому сенсі. Критична думка підкреслює паралельність існування та розвитку у сучасному світі тенденцій до реконструкції первинних постановок класичних балетів та створення «зовсім іншого хореографічного і філософського твору». Фантастична казка XIX ст. перетворилася на балет XX ст. – фантазмагорію, яка не залишає ніяких надій.

Критичні статті щодо ступеня успішності хореографічної інтерпретації Раду Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» («Київ модерн-балет», премія «Київська пектораль» у номінації «Краща музична вистава», 2013) традиційно зосереджені на висвітленні сюжету, аспектах втілення авторського задуму, реалізації діалогу сенсів на тему першоджерела (Л. Морозова, М. Храпачова). Аксіологічний вимір Р. Поклітару окреслив роздумами про неможливість жити, зраджуючи своєму істинному єству: «Існування у чужій подобі, проживання не свого життя і долі – це страшний

вирок. Маленький лебідь, проти своєї волі перетворений на хлопчика, має пройти через страждання, удари долі. Кохання приходить до нього лише в примарних снах. Врешті він отримує свободу, але запізно – нитка життя обірвалася», – зазначено у лібрето балету. Незважаючи на наскрізне проведення теми війни як латентної загрози усьому живому та загальний трагізм історії, вистава сповнена традиційними для постмодерністських версій класичних балетів іронією та пародійністю. Поклітару впевнений, що життя прожити треба щиро і чесно: «З власним обличчям, які б маски й іпостасі не нав'язувала навколишня дійсність. У людини життя одне. Маленький білий лебідь живе в кожному. Просто в одних він помітний, а інші навіть не здогадуються про його існування» (Підлипська, 2018).

Висновки. Культурні універсалиї балету, який виник з придворної розваги та ствердився

у XIX ст. як казково-фантастичне видовище, під впливом глобальної трансформації світу перейшли у інший аксіологічний вимір. Попри розмаїття інтерпретацій відчутна тенденція до інтертекстуальної та міжтекстуальної взаємодії художнього тексту балету на основі виявлення та виокремлення в знаковій формі елементів-презентантів смислової цінності. Ціннісно-ранжований підхід до різних видів інтерпретації дозволяє реалізувати художнє завдання автора-інтерпретатора втілювати синергетику актуальних сенсів (переакцентування смислів, «прирощення сенсів») у новій системі цінностей з трансформацією або руйнуванням традиційних форм культури. До подальших напрямків дослідження належить теорія та сучасна практика інтерпретативної інтеграції смислових рівнів тексту художньої культури для створення образу світу на нових засадах.

Список використаних джерел:

1. Баумейстер, А. Де існують цінності та як їх знайти? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ATaxGg6rko>
2. Біленко, Т. (2009). Мовні проблеми в Україні: потенціал єднання чи конфлікту / Духовне життя українського суспільства: теоретико-методологічні та онтологічні проблеми розвитку : кол. моногр. : у 3 кн. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка. С. 108–173.
3. Бистрицький, Є. (2020). Культура і комунікація в глобальному світі. Київ : Дух і літера. 416 с.
4. Кендзьор, Я. (2022). Лебедине озеро. URL: <https://pravdatutnews.com /society/2022/03/08/13938-lebedyne-ozero-v-putinskomu-boloti-video>
5. Ковалюк, Ю. (2014). Культурні коди в ідіоматиці. URL: <https://www. sworld.com.ua/konfer36/731.pdf>
6. Культурні цінності Європи. (2014). / за ред. Ганса Йоаса і Клауса Вігандта Пер.з нім.: Київ Дух і літера. 552 с.
7. Левченко, О. (2005). Фразеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект: Монографія / О. П. Левченко. – Львів: ЛРІДУ НАДУ. 353 с.
8. Маляр, Р. (2021). В костюмі лебедя. Балет і влада. URL: <https://artslooker.com/v-kostyumi-lebedya-balet-i-vlada-v-robotah-ukrainskih-mittciv/>
9. Ніколаєвська, Ю.В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 8–25. http://nbu.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2021_131_4.
10. Приступенко, Т., Сергєєва, А. (2022). Культурний код: поняття та тенденції. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/18569>
11. Півторак, Ю. (2022). Танець як зброя: балет у російській культурі. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VyzYhO3KUBQ&t=616s>
12. Підлипська, А.М. (2022). Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка – Віктора Литвинова в науковому та художньо-критичному дискурсі. *Танцювальні студії*, 5(2), 102–110. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269330>
13. Підлипська, А.М. (2018). Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. *Танцювальні студії*, (2), 76–83. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154496>
14. Підлипська, А.М. (2019). Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 30. С. 46–53.
15. Сергєєва, О. (2008). Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського: автореф. дис...канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ. 20 с.
16. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. (2019). / За заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш; редактори-укладачі: проф. Ю. С. Сабадаш, проф. І. В. Петрова. – Київ: Ліра-К. С. 86–108.
17. Скляренко, Г. (2018) Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss. С. 82.

References:

1. Baumeyster, A. De isnuyt tsinnosti ta yak yikh znayty? [Where are values and how to find them?]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ATaxGg6rko>
2. Bilenko, T. (2009). Movni problemy v Ukrayini: potentsial yednannya chy konfliktu [Language problems in Ukraine: the potential for unity or conflict]. Drohobych : DDPU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
3. Bystrytskyi, Ye. (2020). Kultura i komunikatsiia v hlobalnomu sviti [Culture and communication in the global world]. Kyiv : Dukh i litera [in Ukrainian].
4. Kendzor, Y. (2022). Lebedyne ozero [Swan Lake]. Retrieved from: <https://pravdatutnews.com/society/2022/03/08/13938-lebedyne-ozero-v-putinskomu-boloti-video>
5. Kovalyuk, Y. (2014). Kulturni kody v idiomatytsi [Cultural codes in idiomatics]. Retrieved from: <https://www.sworld.com.ua/konfer36/731.pdf>
6. Yoas, H. & Vihandt, K. (2014). Kulturni tsinnosti Yevropy [Cultural values of Europe]. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
7. Levchenko, O. (2005). Frazеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект: Монографія [Phraseological symbolism: linguistic and cultural aspect: Monograph]. Lviv: LRIDU NADU [in Ukrainian].
8. Malyar, R. (2021). V kostyumi lebedya. Balet i vlada [In a swan costume. Ballet and power]. Retrieved from: <https://artslooker.com/v-kostyumi-lebedya-balet-i-vlada-v-robotah-ukrainskih-mitteiv/> [in Ukrainian].
9. Nikolayevska, YU.V. (2021). Novi vymiry muzykoznavstva KHKHI stolittya: dosvid modelyuvannya interpretatyvnoyi teorii muzychnoyi komunikatsiyi [New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modeling the interpretive theory of musical communication]. Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho. 2021. Vyp. 131. S. 8–25. http://nbu.gov.ua/UJRN/Nvnmaw_2021_131_4
10. Prystupenko, T., Serhyeyeva, A. (2022). Kulturnyy kod: ponyattya ta tendentsiyi [Cultural code: concepts and trends]. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/18569>
11. Pivtorak, Y. (2022). Tanets yak zbroya: balet u rosiyskiy kulturi [Dance as a weapon: ballet in Russian culture]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VyzYhO3KUBQ&t=616s>
12. Pidlypska, A.M. (2022). Balet «Za dvoma zaytsyamy» Yuriya Shevchenka – Viktora Lytvynova v naukovomu ta khudozhno-krytychnomu dyskursi [Ballet “Behind Two Hares” by Yuriy Shevchenko – Victor Litvynov in scientific and art-critical discourse]. Tantsyuvalni studiyi, 5(2), 102–110. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269330>
13. Pidlypska, A. (2018). Balet R. Poklitaru «Lebedyne ozero. Suchasna versiya» u svitli krytyky [Ballet by R. Poklitaru “Swan Lake”. Modern version" in the light of criticism]. Tantsyuval'ni studiyi, (2), 76–83. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154496>
14. Pidlypska, A.M. (2019). Krytychnyy dyskurs interpretatsiyi baletnoyi klasyky druhoi polovyny 1920-kh – pershoi polovyny 1930-kh rokiv [Critical discourse on the interpretation of ballet classics of the second half of the 1920s – the first half of the 1930s.]. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Vyp. 30. S. 46–53.
15. Serhyeyeva, O. (2008). Struktura i funktsiyi tekstu v rannikh baletakh I. Stravins'koho [The structure and functions of the text in I. Stravinsky's early ballets]: avtoref. dys...kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. Kyiv, 20 s.
16. Sabadash, Y. S. (Eds.). (2019). Suchasna kul'turolohiya: aktualizatsiya teoretyko-praktychnykh vymiriv: kolektyvna monohrafiya [Modern cultural studies: actualization of theoretical and practical dimensions: collective monograph. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
17. Sklyarenko, H. (2018) Suchasne mystetstvo Ukrayiny. Portrety khudozhnykiv [Modern art of Ukraine. Portraits of artists]. Kyiv : Huss. [in Ukrainian].