

4. Annual report on the activities of Zaporizhzhya regional Philharmonic. (1953). State archive Zaporizhzhya region, P-2322, 102 [in Russian].
5. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1950). State archive Zaporizhzhya region, P-2006, 136 [in Russian].
6. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1954). State archive Zaporizhzhya region, P-2006, 251 [in Russian].
7. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1958). State archive Zaporizhzhya region, P-2006, 319 [in Russian].
8. Zhulyeva, L. V. (2005). Composers of Zaporizhzhya. Zaporizhzhya [in Ukrainian].
9. Martynyuk, T. V. (2003). Musical professionalism of the Northern Azov region of XIX – XX centuries. (Five views on socio-cultural dynamics of Zaporizhia region). Melitopol: Publishing house of Melitopol city Council [in Ukrainian].
10. Morov, A. (1954). In a city. Sovetskay muzuka, №14 [in Russian].
11. Orders of Zaporizhzhya regional Department of Art sphere. (1948). State archive of Zaporozhye region, P-2518, 8 [in Russian].
12. Rzhavska, M. Ju. (2005). At the turn of the eras. Music the Dnieper Ukraine in the first third of the twentieth century in the sociocultural context of the era. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
13. Tverdokhle, T. V., & Trofimenko, A. I., & Melnik, M. I., & Tereshchenko, V. L. (2000). Zaporizhzhya state musical school after P. I. Mayboroda. Zaporizhzhya: Dniprovsky Metalurg [in Ukrainian].
14. A creative description for Amateur music groups. (1960). State archive of Zaporozhye region, P-2006, 401 [in Ukrainian].
15. Chervone Zaporizhzhya. (1953). Zaporozhye, 4 December [in Ukrainian].

УДК 7.038.6

*Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com*

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ

Мета роботи. Визначити особливості художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який дає змогу виявити особливості використання художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. **Наукова новизна** роботи пов'язана з вивченням художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. Досвід минулої культури у вигляді міфологічних, сакральних, фольклорних кодів-образів та цитат, алюзій і ремінісценцій репрезентується у постмодерністському мистецтві. Рекламна привабливість сучасного твору пов'язана з використанням відомих назв у мистецькій практиці (Шекспір, Орфей, Еввідіка тощо). Цитати, алюзії, ремінісценції як художні прийоми «подвійного кодування» через функції семантики, засоби трансформації кодів-символів та включення їх у систему інтертекстуальності створюють умови для подвійного розкодування змісту творів. **Висновки.** Синтез мистецтв, а у постмодернізмі часто на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художньої образності,

презентує широку палітру кодів в їхніх мистецьких діалогах або навіть у полілогах. Відмова від класичних канонів привела до того, що художня виразність доповнюється умовними знаками у вигляді символів і кодових позначень, які фрагментарність і невизначеність постмодерністського тексту цементують у цілісне дійство. Коди-образи та символи-коди в назві твору забезпечують його розпізнавання. Звичайно, що прийоми «подвійного кодування» і розкодування у процесах сприйняття та інтерпретацій є складними, тому що треба знати твори минулих часів, і одночасно простими, тому що забезпечуються аудіально та візуально синтезом естетичної апперцепції, яка ґрунтується на відтворенні досвіду. Коди-образи через прийоми «подвійного кодування» (цитати, алюзії, ремінісценції) проникають у текстову побудову синтетичного твору, забезпечуючи збереження, переробку і передачу інформації від відомого твору до сучасного.

Ключові слова: код, подвійне кодування, балет, опера, кіно, цитата, алюзія, ремінісценція.

Афонина Елена Стальевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Художественные приемы «двойного кодирования» в синтезе искусств

Цель работы. Выделить особенности художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. **Методология исследования** заключается в применении системного подхода, который позволяет выявить особенности использования художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. **Научная новизна работы** представлена изучением художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. Опыт прошлой культуры в виде мифологических, сакральных, фольклорных кодов-образов и цитат, аллюзий и реминисценций широко используется в искусстве постмодернизма. Рекламная привлекательность современного произведения связана с использованием известных названий в художественной практике (Шекспир, Орфей, Эвридика и т.д.). Цитаты, аллюзии, реминисценции как художественные приемы «двойного кодирования» через функции семантики, средства трансформации кодов-символов и включение их в систему интертекстуальности создают условия для двойного декодирования содержания произведений. **Выводы.** Синтез искусств в постмодернизме часто характеризуется эклектичным или мозаичным сочетанием художественной образности, представляя широкую палитру кодов в художественных диалогах. Художественная выразительность при отказе от классических канонов дополняется условными знаками в виде кодов-символов, которые цементируются в целостное действо не смотря на фрагментарность и неопределенность постмодернистского текста. Коды-образы-символы в названии произведения обеспечивают его распознавание. В процессах восприятия и интерпретации приемы «двойного кодирования» и декодирования являются сложными – необходимо знание культурных кодов, и одновременно простыми, потому что обеспечиваются аудіально и візуально синтезом естетичної апперцепції, которая основывается на восприятии опыта. Коды-образы через приемы «двойного кодирования» проникают в текстовое построение синтетического произведения, обеспечивая сохранение, переработку и передачу информации от известного произведения к современному.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, балет, опера, кино, цитата, аллюзия, реминисценция.

Aphonina Olena, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts

Purpose of Article. The purpose of the article is to highlight the artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts. **Methodology.** The methodology of the study is to apply a systematic approach that allows you to identify the features of the use of artistic methods of «double coding» in the synthesis of the arts. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is presented the study of artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts. Experience of

past culture in the form of mythological, sacred, folk-codes of images and citations, allusions and reminiscences are widely used in the art of Postmodernism. Advertising appeal of modern works is associated with the use of well-known names in the artistic practice (Shakespeare, Orpheus, Eurydice, etc.). Citations, allusions, reminiscences as the artistic techniques of «double coding» through semantic function and means of transformation of the code-symbols and their inclusion in the system of intertextuality create conditions for dual decoding of content works. **Conclusions.** The synthesis of the arts in Postmodernism is often characterized by the eclectic mix of art and mosaic imagery, represents a wide palette of artistic codes in their dialogues. Disclaimer from the classical canon has led to the fact that artistic expression is supplemented by conventional signs in the form of symbols and code words, fragmentation and uncertainty of post-modern text is cemented in a holistic action. Codes images and symbols codes in the product titles ensure its recognition. In the processes of perception and interpretation techniques of «double coding» and decoding are complex. It means they require knowledge of cultural codes, and at the same time, simply because that provided auditory and visual aesthetic synthesis of apperception, which is based on playback experience. Images of the codes through techniques of «double coding» enter the text to build a synthetic product, ensuring the preservation, processing and transmission of information from well-known works of the contemporary.

Keywords: code, double coding, ballet, opera, cinema, citations, allusion, reminiscence.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво постмодернізму презентує креативність у відборі художніх засобів, осмислення яких відбувається в процесі вивчення конкретних прикладів. Тому актуальність даної статті визначається аналізом синтетичних творів з акцентом на художніх прийомах «подвійного кодування».

Мета дослідження – визначити особливості художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Для творів постмодернізму притаманний «радикальний еkleктизм» (Ч. Дженкс), який характеризується часто штучним, вторинним з'єднанням елементів тексту. Тож саме особливості постмодерністичного *тексту* є однією із головних характеристик «подвійного кодування». Крім того, підвалинами «подвійного кодування» Ч. Дженкс [3] вважає пародійне співставлення текстуальних світів, що в свою чергу здійснює вплив на плюралізм форм і змістів постмодерністичних творів (Ж. Ліотар). При цьому художніми прийомами «подвійного кодування» стають цитати, алюзії, ремінісценції, які утворюють пастіш чи нові конотації відомих змістів.

Специфіка природи постмодерністського тексту досить часто розглядається дослідниками через «подвійний код». Такі інтертексти цитують попередні тексти без посилань, а в свою чергу твір сприймається в залежності від виду цитування. Кодомовна модель, яку закладає автор, визначається, як правило, без труднощів. Наприклад, міфологічні коди стають розгадкою для багатьох творів мистецтва. Так, історія міфу про кохання Орфея та Еврідіки часто-густо і по-різному інтерпретувалася художниками, композиторами, хореографами тощо. Тільки оперних спектаклів на цю тему існує більше ніж сто. Попри це, в Іспанії вийшов ще й фільм «Орфей та Еврідіка» (2014) режисера Карлуса Падріса. Він зауважив, що свого часу Глюк реформував оперне мистецтво, створивши «Орфея та Еврідіку», а на початку ХХІ ст. кінорежисер переосмислив міф, залишаючись у межах основних подій з перенесенням їх до нових реалі-

лій. Зокрема, роль Орфея стала жіночою. Виконавці тут стають учасниками дій: музиканти і хор одночасно грають демонів, загиблі душі та ін. Середньовічна іконографія та зображення міфічних істот, що залишилися в романських і готичних соборах, створили візуальні ефекти, з яких із сучасним яскравим освітленням та використанням відеопроєкцій виникла цілісна синтетична картина дійства. Усі події відбуваються в руслі міфологічного часу, але вже мають нове семантичне забарвлення, тобто з'являються нові конотації відомого змісту.

Також існує домінування прийому гібридизації як ознаки подвійного кодування у балеті «Орфей та Еврідіка» (2008) та фільмі-виставі на відповідну музику К. В. Глюка американської танцівниці і хореографа фінського походження, але постійно працюючої у Франції Піни Бауш. Вона звернулася до сюжету міфу про Орфея та Еврідіку у «танцопері» (за її визначенням), де кожному персонажу відповідає два сценічних виконавці – оперний і балетний – та поєднані два різні театри: балетний і оперний. На сцені тому два Орфея, дві Еврідіки, два Амура з подвійністю акторів у цих образах. Цікавим є синтетичне втілення «оперних» душ «балетних» образів. На думку хореографа Піни Бауш, душа міститься в голосі.

Вистава починається з того, що Еврідіка після весілля помирає. Простір сцени ніби окреслений смертю: біла стіна, на заднику – скляний куб, вузький і довгий сухий куш, покладений на бік. Еврідіка у весільному вбранні сидить на стільці, поруч із нею оголений Орфей, обличчям до прозорого скла і навпаки, обличчям до залу звернена його душа – жінка у довгій чорній сукні. Співаки, які є втіленням «душ» танцівників, вільні у своїх рухах. Вони з Амуром прийшли сповістити Орфею про те, що він може вирушити за Еврідікою у потойбічний світ. У балетного героя починається боязкий, напівнепритомний діалог: то його «душа» просто схиляється до ніг «душі» Амура і миттєво відповідає вдячністю.

Тут номери оперні чергуються із балетними, синтетично розкриваючи події міфу. Автор звертається до всіх систем сприйняття, пам'яті, синестезійно поєднуючи картинку-стимули з картинками-реакціями та з вербальними значеннями, що сприяє найшвидшому розкодуванню авторами замислів через асоціативні зв'язки.

У постмодерністичному «подвійному кодуванні» бере участь і кіномистецтво як мистецтво синтезу, хоча для художньої образності постмодернізму і не характерний саме принцип синтезу. Для художньої образності більш характерна еkleктика. Кінематограф, за Джеймісоном [2], інтерпретується як пастіш із імітацією оперного, театрального мистецтва в сучасній версії. Художній образ тут більше характеризується мозаїчністю поєднання, здійснюючи зв'язок усіх систем розумової та естетичної діяльності в їхньому синтезі, коли когнітивна переробка інформації стає ефективнішою. Вербальна назва кінофільму «Орфей» є контактною інформацією для глядачів, психокodem для розшифровки. Цей код-образ із століття у століття має змістове навантаження і на рівні іконічної пам'яті та апперцепції вибудовує низку подій у свідомості глядачів-слухачів. Гіпотеза подвійного кодування як гіпотеза функціонування мислення, висунута А. Пайвіо, у даному прикладі пояснює динаміку розумового та есте-

тичного процесів переважно з опорою спочатку на вербальних, а потім вже на візуальних елементах [4].

Хоча у розкодуванні образів фільму «Орфей та Еврідіка» неможливо оминути й ідею асоціативної пари, яка належить Воллену і Лаурі. Вона звертається до ефекту дивного поєднання звичайного і незвичайного в образі, що було важливим фактором навчання і пам'яті. А саме, режисер К. Падріс у фільмі подає Орфея в образі жінки, здійснюючи перенос дії в сучасність, що впливає на довгострокову пам'ять про образ. Тож, Орфей міфологічний і Орфей в образі жінки є асоціативною парою, в якій ці образи використовуються як медіатори, виконуючи роль кодів з відповідними примхами подвійності кодування і трактування.

Взагалі візуалізація образів виникає під впливом вербальної репрезентації, хоча є і зворотній процес репрезентації. Основні закономірності цього процесу як процесу подвійного кодування виглядають у фільмі наступним чином. Образ Орфея обробляється в межах образної системи кодування міфу. Виникає багато асоціативних хронотопних зв'язків: часових – коли це відбувалося, з якими подіями пов'язано в часі, як ці події репрезентуються в сучасності; просторових – комунікативні зв'язки, що виникають у відносинах між героями, розгортання подій. Тут, за теорією А. Пайвіо, відбувається формування вторинних образів і диференціація перцепієнтів на «візуалізаторів» та «вербалізаторів». Хтось тільки почує назву «Орфей» і вже знає куди спрямувати свої думки, а комусь треба повністю продивитися твір для оцінки його значення.

Дуже часто сучасні митці звертаються до синтезу, взаємодії, гібридизації видів мистецтв для розкриття певної світоглядно-естетичної ідеї. Процеси синтезування мистецтв розгортаються на основі спільної, кодомовної природи постмодерної художньої мови. А поетична чи музична мови піддаються «подвійному прочитанню». Прикладом такого прочитання є мультимедійні твори, де комбінуються різні форми інформації: звук, літературний текст, графіка, анімація, відео. Так, мультимедійний проект виставки «Чингізида України» (2009) виник під впливом історичної книги О. Гайворонського «Повелителі двох материків», яка подає історію кримського ханства. Художню реконструкцію портретів кримських ханів династії Гераїв зробив живописець Юрій Нікітін, зобразивши нащадків легендарного Чингізхана, лідерів середньовічної кримськотатарської держави, що протягом 300 років була провідним геополітичним утворенням на теренах нинішньої України. Композитор Алла Загайкевич «озвучила» інсталяцію «Два кольори світу: Червоний – Синій». Скоріше за все у цьому проекті синій колір – це символ кримсько-татарського народу. Зокрема, в історії євразійських степів і прилеглих до них районів після монгольського часу добре відомі кочові об'єднання, в назви яких входило слово орда. Крім Золотої Орди були відомі Орди Біла, Синя, Сіра та ін. Багато з орд існували в Казахстані та інших степових і гірських районах в XVI-XVIII ст. і пізніше. В цей же час в степах продовжувала жити пам'ять про ряд орд більш раннього часу, особливо про Чингізові орди. А червоний колір має подвійний символізм: це і кров, але й свято. То назва проекту «Два кольори світу: Червоний – Синій» проголошує подвійну символіку – від горя до радощі, до влади. Подвійне кодування відбулося на різних рівнях синтезу

мистецтв і художніх мов, використовуючи вербальну, невербальну та аудіальну кодомовні системи.

Тут історичні вербальні коди-образи сформували у відвідувачів виставки асоціативні зв'язки з епохою Чингізхана (за книгою О. Гайворонського). Живописні коди образів Чингізидів активізували та спрямували роботу пам'яті до знайомих з історії подій, які візуалізувалися в картинах Ю. Нікітіна. Внаслідок синтезу художньої інформації посилюється естетичний вплив на слухачів і глядачів, активізуючи подвійність сприйняття візуального ряду зображеними історичними подіями, а музичного супроводу – компонентами взаємодії візуального, вербального та аудіального.

Сучасні автори скоріше неусвідомлено для себе розробляють так звані «експериментальні проекти», в яких звертаються одночасно до вербальної та невербальної символічних систем. Для сприйняття глядачів чи слухачів таке звернення до різновиду «подвійного кодування» є теж актуальним і корисним. Ці кодомовні моделі функціонують різними способами, і кожна з них ґрунтується на специфічному кодуванні, організації, зберіганні і відтворенні різних типів інформації (А. Пайвіо). Так, сучасний живопис та музичний перфоманс синтетично поєднані в проекті «BANZAI». Молоді художники Катерина Троценко, Іван Губенко, Єгор Бадін, Антон Логов, Віктор Соловар, Андрій Дудченко розгортають свої роботи (візуальні) у звуковому просторі (аудіальна система). Звучать музичні провокації Сергія Зажитька та музикантів, поетів і акторів Данили Перцова, Максима Коломійця, Дмитра Данова, Олександри Кадуріної, Андрія Мерхеля, Андрія Крилова і Маріанни Голубенко. Картини, представлені в проекті BANZAI, різні за жанрами, стилями та напрямками.

Проект є початковою ланкою, яка надає програмний імпульс вільному імпровізаційному розгортанню подій, що досягне кульмінаційної точки під час перфомансу. Мета події – побажання «10 тисяч років життя українському мистецтву». Відтак, BANZAI – свого роду містифікація, під час якої відбудеться поєднання провокативних форм поведінки з пошуками сенсу за допомогою естетики абсурду, а рух із віртуального простору галереї NZ у реальний простір супроводжуватиметься вигуками «BANZAI!». Саме синтез, багатосторонній зв'язок різних видів мистецтва активізує когнітивну та естетичну переробку інформації. Коли інформація має подвійну форму кодування, підвищується продуктивність запам'ятовування. Образна пам'ять має більшу стійкість, ніж вербальна, тож поєднання живопису і музики в імпровізаційній формі звертається до двох кодуєчих систем невербального образного процесу і вербального символічного. Ці коди – образний і вербальний – перетинаються при обробці інформації, виявляючи процес подвійного кодування у синтезі мистецтв і позахудожньої реальності (перфоманс).

Подальше перенесення музичної дії до басейну викликає багато асоціацій із виставами в дельфінарії, спортивними змаганнями. Все ж таки концертні форми не дуже часто проходять у басейнах. Тому постмодерністичний синтез у смислі гібридизації або перфоманса, іронічного ставлення до канонів у композиції Вікторії Польової в її творі «Ave Maris Stella» (Радуйся, Зірка морська)

тракується як відмова від традиції, що вже саме по собі стає провокативним і утворює подвійність у створенні умов для кодування.

За змістом твір присвячений вигаданому місту під стихією Води. Море сховалося, річка заморозилася і тому «морській зірці» (Афродіті – Венері) довелося зійти серед хлору і гумових шапочок. За словами композиторки в інтерв'ю з музичним критиком Любов'ю Морозовою, у проекті виконуються частини з хорової симфонії на тексти з «Божественної комедії» Данте: «Аве Марія», «Хмари», «Спів вогненних кіл» (керівник Оксана Нікітюк). Для найкращої передачі атмосфери часів Данте включені і твори тих ренесансних часів. У концерті звучить музика часів Данте: органум Перотіна, Дюфаї, григоріанський хорал. Їх співає чоловічий хоровий ансамбль і грає дует юних скрипалів «Duo violins». Твори на тексти з «Божественної комедії» Данте а cappella створені композитором для виконання змішаного хору.

Слухачі, як належить у перфомансі, теж беруть участь у виставі: частина перебуває у басейні, частина навколо води слухає концерт. Ігри із слухачами, музично-синтетичним текстом впливають на різні системи сприйняття твору, – як інтелектуальні, так і естетичні. У цілому дійство можна поділити на дві основні сфери мистецької дії й художнього впливу. Перша створює атмосферу «морської зірки» і «міста над водою» – того, що відбувається у басейні завдяки вода, її сплескам. Музика ж В. Польової у другій сфері виконує драматургічну функцію, органічно синтезуючи реальні звуки басейну, людей у ньому, сміх із сучасними ритмами, мелодією хору, текстами Данте, які у даному творі, є більше енергетично нейтральними. Уся синтетична звукова сфера забезпечує надзавдання драматургії: активно використовується хорове звучання з медитативною мелодією, що створює неповторну атмосферу дійства, з його подвійним кодуванням і розкодуванням.

Наприклад, процес сприйняття балету-перфомансу «Вірус Охада Нахаріні» (2001) відомого хореографа Охада Нахаріні (учня М. Бежара) з віршами французькою мовою багатоступеневий і потребує тому поетапний шлях розкодування. Сюжетний зміст твору – спостереження розповсюдження Вірусу по тілу за допомогою показу його пересування крейдовими малюнками. Спочатку малюється Вірус на тілі, потім у середині тіла, як крейдою, так і хореографічними рухами, наближеними до вільних рухів сучасного балету. Урешті-решт Вірус потрапляє в людський колектив і розповсюджується вже в ньому. Малюнки крейдою, вірші, пантоміма, хореографія, музика, вигуки надають кодуванню велику кількість можливостей трактування й, відповідно, розкодування. Якби не назва балету, то весь процес динамічних рухів сприймався б просто як великий Рух. Тільки назва налаштовує глядачів на Вірусний рух, який може заповнити весь людський простір. Тож, семантично насичені назви стають постмодерновими кодами до трансляції глибинного змісту твору, що співпадає із визначенням У. Еко коду як «лейблу» і одночасно «лабіринту». У свою чергу подвійне кодування із потраплянням коду (virus – «отрута») в лабіринт (отрутний код-агент, який відтворюється всередині чогось живого) рухається у свідомості й пам'яті слухачів-

глядачів, визначаючи кодомовний зміст балету-перфомансу як синтетичної та синестезійної мистецької акції.

На прикладі синтетичної, музично-драматичної вистави «Орестея» (1996) для читця, інструментального ансамблю та балету сучасного українського композитора Олександра Козаренка можемо спостерігати різні рівні характеристик подвійного кодування з точки зору психології за концепцією А. Пайвіо. У сценічному дійстві «Орестеї» відбувається обробка візуальної і вербальної інформації, яка вимагає наявності різних систем із самостійними репрезентаціями одночасно вербальних (слова читця), візуальних (хореографія), аудіальних (музика) кодів. Сприйняття візуального хореографічного коду одномоментно забезпечує осягнення простору. Слова читця як вербальний код розгортаються в часі і вирішують визначення глядачами абстрактну міфологічну символіку. Цікаве музичне рішення в оформленні сценічної дії встановлює контакти між візуальною та вербальною системами на рівні асоціацій. Тож, спираючись на концепцію Пайвіо, усі види кодоінформації працюють у режимі взаємодії первісної сенсорної обробки інформації – слова читця і хореографія – з системою довготривалої пам'яті – звернення до міфологічних образів та подій. Асоціативний рівень активізує досвід глядача і слухача на роботу взаємодії вербальної і візуальної систем, що виражається в «референції».

Вистава синтетично поєднує традиції античної трагедії зі сучасною хореографією та перформансом. Переосмислення античних сюжетів у сучасній художній творчості досить розповсюджене явище не тільки у постмодерній культурі, цим характеризується увесь історичний розвиток культури взагалі.

Отже, в основі сучасної версії «Орестеї» – трилогія Есхіла про смерть Агамемнона від рук його дружини та помсту його сина Ореста за батька (за перекладом О. Содомори, Р. М. Рільке, О. Забужко). З точки зору психології – це є іконічною пам'яттю (від грец. *Eikon* – зображення) та сенсорною копією інформації. Глядачі сприймають інформацію зорово, слухачі – аудіально. Але усі реципієнти працюють із сенсорним кодом – це зміст міфу. У виставі музика, спів, хореографія синтетично стимулюють усі види розумової діяльності: пам'ять, уяву, сприйняття, формують цілісність образу, дії, вибудовують логічні зв'язки.

Подвійність розкодування на репрезентаційному рівні пов'язана із повторним відтворенням баченого візуально, почутого аудіально та на психологічному рівні через порівняння із першоджерелом (міфом) та синестезійним встановленням внутрішніх зв'язків у творі «Орестея». Візуалізація образів і візуальні коди сприймаються одномоментно, а потім відбувається їхня вербалізація, пов'язана із символами образів-кодів та їхнім семантичним навантаженням (Орест, Есхіл, Агамемнон). Музика О. Козаренка доповнює цю психологічну інформацію про героїв трагедії, звертаючись до різних підсистем пам'яті, розкриваючи кодомовний характер вистави і драматургію сюжету. Подвійне розкодування здійснюється тут за допомогою усіх засобів художньої виразності (акторської гри виконавців, їхньої мови, динамічної музики, оригінальної пластики, хореографічних елементів).

Дискурсивна невизначеність літературного сюжету (т. зв. «непрозорі знаки» – П. Дениско) у балеті передбачає мінімум подвійності трактування, що і є ознакою подвійного кодування. Тому і музичний та хореографічний калейдоскопи у балеті «Sinfonia Estravaganza» (2013) О. Козаренка та балетмейстерів Володимира Пантелеймонова і Олександра Плахотнюка відносяться до стратегій постмодерністичної спадщини з безсюжетністю як характерною ознакою балетного мистецтва ХХ століття та музикою, спеціально не призначеною для танцю. Поєднання традицій та новацій починається із назви балету – «сінфонія». Саме так назвав свій твір композитор на відміну від «симфонії» (в перекладі – «співзвуччя»), а сінфонія – незвична симфонія через гру семантики.

До кожної частини твору О. Козаренка виникають алюзії на інші музичні приклади. Перша частина апелює до джазових композицій в американському стилі початку ХХ ст. Навіть є певні мотивні алюзії на балет Дж. Баланчина «Коштовності», який складається з трьох частин і друга з них – «Рубіни» – на музику І. Стравінського «Капричіо для фортепіано з оркестром». Друга частина твору О. Козаренка, за словами самого композитора, алюзійно приводить слухача до джазово-блюзових інтонацій. Окрім того, його музика пронизана алюзіями на балети І. Стравінського і шедеври-мініатюри М. Равеля, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна. Таке музичне рішення підказано композитору часом, коли активізація процесу синтезу мистецтв (музика, танець, театр, література, кіно, відео, карнавальне дійство) призвела до появи хореографічної фантазії.

Усі рухи, поєднання комбінацій, танцювальні малюнки і повітряні підтримки є синтезом різних технік (класика, джаз-танець, сучасна хореографія, імпровізація). Балетний приклад, «Sinfonia Estravaganza», є підтвердженням того, що сучасне хореографічне мистецтво є узагальнюючим щодо попередніх традицій, користуючись кодами-знаками, а також раціональними моделями з функціями збереження, вироблення, трансляції інформації. Як і багато інших постмодерністичних творів, балет «Sinfonia Estravaganza» характеризується таким принципом організації тексту як нонселекція, що підтверджує думку Р. Барта про єдність різних кодів в одному художньому тексті, які створюють умови для «подвійного кодування» в мистецтві.

Узагалі на основі творів В. Шекспіра в сучасному театрі вирішується ретрансляція постмодерністичного комплексу в синтетичних формах взаємодії мистецтв. Постмодерністські конотації у виставі «Весь світ Шекспір» сучасного українського режисера-постановника Віталія Пальчикова (2014) пов'язані з використанням цілого ансамблю різних текстів: музичних, літературних, хореографічних, оперних. Для творів постмодернізму характерна також оповідь від автора, – не автентичного, який помер, а від вигаданого, «дереконструйованого». Так, у даній виставі текст начебто створюється персонажем Шекспіром, який поєднує в пастішній калейдоскоп цитати шекспірівських творів різних жанрів. Звідси виникає ілюзія відсутності розриву між елітарною та масовою культурою, тобто виникає ефект «подвійного кодування». до гіпертексту «Весь світ Шекспір» увійшли шість маленьких вистав, які складають ціле.

Перша дія репрезентована театром тіней. Вона побудована на сюжетній канві «Ромео і Джульєтти» з музикою однойменною увертюри П. Чайковського. Мізансцена, світло, музика, тіла акторів, декорації супроводжуються онлайн-зйомкою у безпосередньому синтезі із сценічною дією. Гра акторів транслюється через проектор: виникає ефект «театр у театрі», що підсилює «подвійне кодування» у виставі. Головні герої – Ромео і Джульєтта на першому плані, вони справжні, як і їхні почуття, решта не має значення: силуети акторів підкреслюють їхню другорядність. У цілому вся дія сприймається також і як «кіно у театрі», що відповідає естетиці постмодернізму.

Друга частина вистави більш різноманітна, складаючись із різних сцен опер і балетів за сюжетами Шекспіра, що справляє враження вже про «виставу-концерт». Разом з тим є центр, який об'єднує усі номери – це величезне ліжко. Від одного номера до наступного його призначення змінюється. Так, у «Макбеті» Дж. Верді (сцена і каватина Леді Макбет) це ліжко виконує й роль трибуни. В арії Фальстафа з опери «Фальстаф» ліжко – цілий світ героя. У дуеті Отелло і Дездемони з опери «Отелло» (обидві створені Джузеппе Верді) – це любовне ліжко. Після оперних номерів балетні фрагменти з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва апелюють до інших культурно-психологічних кодів, створюючи своєрідний «діалог», а, може, «полілог» кодів у контексті естетики синтезу мистецтв.

Отже, синтез мистецтв, а у постмодернізмі часто на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художньої образності, презентує широку палітру кодів в їх мистецьких діалогах або навіть у полілогах. Відмова від класичних канонів привела до того, що художня виразність доповнюється умовними знаками у вигляді символів і кодових позначень, які фрагментарність і невизначеність постмодерністського тексту цементують у цілісне дійство. Коди-образи та символи-коди в назві твору забезпечують його розпізнавання. Звичайно, що прийоми «подвійного кодування» і розкодування у процесах сприйняття та інтерпретацій є складними тому, що треба знати твори минулих часів, і одночасно простими, тому що забезпечуються аудіально та візуально синтезом естетичної апперцепції, яка ґрунтується на відтворенні досвіду. Коди-образи через прийоми «подвійного кодування» (цитати, алюзії, ремінісценції) проникають у текстову побудову синтетичного твору, забезпечуючи збереження, переробку і передачу інформації від відомого твору до сучасного.

Література

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер., общ. ред. и вступ. Ст. Г.К. Косикова. – М.: «Прогресс», 1989. – 616 с.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон / [Пер. с англ. А. А. Горных] // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Краксико-принт, 1996. – С. 118 – 137.
3. Дженкс Чарльз Взлёт архитектуры постмодернизма // Корпус 3. – Режим доступа : <http://cih.ru/k3/jenx.html>.
4. Солсо Р. Л. Когнитивная психология Текст / Р.Л. Солсо // Пер. с англ. – М.: Тривола, 1996. – 600 с. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/psycho/solso=cognitive_psychology-6.ru=ann.htm
5. Paivio A. A Imagery and Verbal Processes. N.Y., 1971 // Режим доступа : <http://www.instructionaldesign.org/theories/dual-coding.html>

References

1. Bart, R. (1989). Semiotics. Poetics. Selected works. Moscow: «Progress» [in Russian].
2. Jamieson, F. (1996). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Philosophy of the Postmodern age [in Russian].
3. Charles, J. Rise architectural Postmodernism. Enclosure 3. Retrieved from <http://cih.ru/k3/jenx.html> [in Russian].
4. Solso, R. L. (1996). Cognitive psychology text. Moscow: Trivola. Retrieved from http://yanko.lib.ru/books/psycho/solso=cognitive_psychology-6.ru=ann.htm [in Russian].
5. Paivio, A. (1971). A Imagery and verbal processes. N.Y. Retrieved from <http://www.instructionaldesign.org/theories/dual-coding.html> [in English].

УДК 78.071.2 (316.7)

*Бондарчук Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри баяна і акордеона
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського
art2603@ukr.net*

**ДМИТРО ГНАТЮК – У БОРОТБІ ЗА ЕСТЕТИЧНУ ІДЕНТИФІКАЦІЮ
ВІТЧИЗНЯНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ
1960-Х РОКІВ**

Мета дослідження – розглянути процес оновлення вітчизняного оперного виконавства періоду шістдесятництва з аналізом творчої діяльності Д.М. Гнатюка. У координатах запропонованої моделі повідомлення виокремлюються механізми опрацювання оперних ролей митцем, принципи вирішення сценічних завдань в контексті виконавської інтерпретації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного та культурологічного методів, що дає можливість аналізу становлення творчої особистості в контексті соціокультурної динаміки України. Запропонований міждисциплінарний підхід до розгляду проблеми створює оптимальні умови вивчення сутності вітчизняного оперного виконавства у проєкції на творчі поступки Д.М. Гнатюка. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу у площині міжнародної мистецької комунікації ХХ століття. **Висновки.** Дослідження творчого шляху Д.М. Гнатюка в контексті соціокультурної динаміки 60-х років ХХ століття стимулює до перманентного переосмислення мистецьких поступків вітчизняного оперного виконавства, заповнюючи його прогалини та не висвітлені аспекти. Постає Д. Гнатюка стала відображенням творчих поступків у просторі не тільки оперного мистецтва, а й в координатах громадської діяльності, вітчизняного кінематографа, естрадної практики, визначаючи та консолідує вектор його наступного розвитку та популяризації як в українському, європейському, так і світовому діапазоні.

Ключові слова: соціальна ідентифікація, акторська лексика, міжнародна комунікація, суспільна інформатизація.