

КОДОВІ ОБРАЗИ ТА ПРИЙОМИ "ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ" У БАЛЕТІ "МАЙСТЕР І МАРГАРИТА" ДАВИДА АВДИША

Мета роботи – визначити коди-образи і прийоми "подвійного кодування" в сучасному балеті "Майстер і Маргарита". **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який дає змогу виявити особливості прийомів "подвійного кодування" в постмодерністичному хореографічному творі. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні прийомів "подвійного кодування" в балеті Д. Авдиша "Майстер і Маргарита". Досвід минулої культури у вигляді кодів-образів роману М. Булгакова презентований у постмодерністському хореографічному творі початку ХХІ ст. Увесь балет представляє собою образну тканину з цитат, алюзій, ремінісценцій, *deja-vu*. Його рекламна привабливість пов'язана з використанням відомої назви "Майстер і Маргарита" та образів роману. Цей експериментальний твір Д. Авдиша віддзеркалює важливий принцип "подвійного кодування" – привабливість балету масовому глядачу й інтелектуалу. Характерними прикметами цього постмодерністського твору є цитати, алюзії, ремінісценції як художні прийоми "подвійного кодування". Еклектичність стилістичних засобів, музична фрагментарність і сюжетна невизначеність створюють умови для подвійного розкодування цього балету. Розкодування хореографічних емблем відбувається через функції семантики, засоби трансформації знаків, символів та кодів та включення їх в систему інтертекстуальності. **Висновки.** Феномен подвійного кодування у балеті "Майстер і Маргарита" пов'язаний зі структурою хореографічного і музичного текстів. Як постмодерністський текст, він включає до себе художні образи із раніше створеного тематичного матеріалу, техник авангарду та популярної культури – це стосується музики і хореографії, світлового і сценічного оформлень.

Ключові слова: код, подвійне кодування, балет, цитата, алюзія, ремінісценція, "Майстер і Маргарита".

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

Кодовые образы и приемы "двойного кодирования" в балете "Мастер и Маргарита" Давида Авдыша

Цель работы. Определить особенности кодов-образов и приемов "двойного кодирования" в современном балете "Мастер и Маргарита". **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, который позволяет выявить особенности приемов "двойного кодирования" в постмодернистском хореографическом произведении. **Научная новизна** состоит в определении приемов "двойного кодирования" в балете Д. Авдыша "Мастер и Маргарита". Опыт прошлой культуры в виде кодов-образов романа М. Булгакова представлен в постмодернистском хореографическом произведении начала ХХІ века. Весь балет – это своеобразная ткань из цитат, аллюзий, реминисценций, *deja-vu*. Его рекламная привлекательность связана с использованием известного названия "Мастер и Маргарита" и кодов-образов романа. Этот экспериментальное произведение Д. Авдыша отражает важный принцип "двойного кодирования", а именно, привлекательность балета массовому зрителю и интеллектуалу. Характерными приметам этого постмодернистского произведения являются цитаты, аллюзии, реминисценции как художественные приемы "двойного кодирования". Эклектичность стилистических средств, музыкальная фрагментарность и сюжетная неопределенность создают условия для двойного декодирования содержания этого балета. Декодирование хореографических эмблем происходит через функции семантики, средства трансформации знаков, символов и кодов, и включение их в систему интертекстуальности. **Выводы.** Феномен двойного кодирования в балете "Мастер и Маргарита" связан со структурой хореографического и музыкального текстов. Как постмодернистский текст, он включает в себя художественные образы из ранее созданного тематического материала, техник авангарда и популярной культуры – это касается музыки и хореографии, светового и сценического оформлений.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, балет, цитата, аллюзия, реминисценция, "Мастер и Маргарита".

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

The Code Images and Techniques of "Double Coding" in the Ballet "The Master and Margarita" of David Avdysh

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the features of the code, images and methods of "double coding" in the modern ballet "The Master and Margarita". **Methodology.** The methodology of the study is to apply a systematic approach that allowed the researcher to identify particular methods of "double coding" in the post-modern choreographic works. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in determining the methods of "double coding" in the ballet "The Master and Margarita" of D. Avdysh. The experience of past culture in the form of codes, images of the novel, written by Mikhail Bulgakov, was presented in the post-modern choreographic works of the beginning of ХХІ century. The whole ballet is a kind of tissue of quotations, allusions, reminiscences, *deja vu*. His appeal of advertising associated with the use of well-known names of "The Master and Margarita" and code-images of the novel. This experimental work of D. Avdysh reflects an important principle of "double coding", namely, the ballet appeal to the mass audience and intellectuals. Characteristic features of post-modern works are quotations, allusions, reminiscences as the artistic techniques of "double coding". Eclectic stylistic means that the musical story fragmentary and uncertainty create conditions for dual decoding the content of this ballet. Decoding dance posters are going in a way of the semantics of a function, means of the transformation, signs, symbols and codes, and their inclusion in the system of intertextuality. **Conclusions.** "Double coding" phenomenon in "The Master and Margarita" ballet is associated with the structure of choreographic and musical

texts., it as a postmodern text includes artistic images from a previously created thematic material and techniques of avant-garde and popular culture. It comes to music and choreography, lighting and stage design.

Keywords: code, double coding, ballet, quotation, allusion, reminiscence, "The Master and Margarita".

Актуальність теми дослідження. Просякнення балетів цитатами, алюзіями, ремінісценціями в лібрето і музиці є яскравою ознакою нашого часу. Наприклад, тільки із назв дитячих балетів сучасного українського композитора Андрія Бондаренка "Муха-цокотуха" (за мотивами вірша К. Чуковського, 2008), "Маугліана" (за мотивами казки Р. Кіплінга, 2009), "Аліса в Дивокраї" (за мотивами казки Л. Керрола, 2011), "Снігова королева" (за мотивами казки Г.-Х. Андерсена, 2013), музикою С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Й. Штрауса, російським та іншим етнонаціональним фольклором стає відкриттям "відомих кодів" у цих творах. Поєднуючи в своїй балетній музиці відомі сюжетні лінії казок різних часів та майстерно імітуючи стиль різних композиторів, А. Бондаренко створює балети, комбінуючи у власній творчості різні засоби семіотичного кодування (Ч. Дженкс). З цього приводу У. Еко пише, що, роблячи стрибок у минуле, автори спрямовуються у майбутнє.

Мета дослідження – визначити особливості кодів-образів і процесу "подвійного кодування" в сучасному балеті "Майстер і Маргарита" Давида Авдиша.

Основний виклад матеріалу. Цікавим прикладом, де реалізуються коди постмодерністського дискурсу як ознаки подвійного кодування, є балет "Майстер і Маргарита" Давида Авдиша (2013, Київ) за мотивами однойменного роману Михайла Булгакова. Створена версія балету відповідає новому, але вторинному тексту. Прийоми, які є характерними для техніки постмодерністського письма, активно використовуються авторами балету. Саме такими прийомами, які зумовлені феноменом подвійного кодування, автори балету звертаються до різних верств публіки, включають до перегляду балету як любителів класики, так і сучасного балету.

Кожен глядач вибирає свої улюблені "коди" із нової версії балету-фантазмагорії "Майстер і Маргарита". Цитати, алюзії і ремінісценції як прийоми "подвійного кодування" в мистецтві пронизують увесь балет. Хоча жанр балету не завжди активно реагує на нову естетичну реальність, але індивідуальні художні стратегії хореографів, композиторів, оформлювачів проявляють інтерес до створення та розкодування комбінованих чи інтертекстуальних творів. Аналіз техніки розкодування подібного постмодерністичного твору виявляє стирання існуючих кордонів між елітарною та масовою культурами, що у цьому балеті-фантазмагорії, перш за все, стосується музики. Сценічні дії балету розгортаються під симфонічну музику Д. Шостаковича (яка є тут домінуючою і це не випадково, бо сюжетні події співпадають із життям, творчістю та естетичними поглядами композитора), Г. Берліоза, Г. Малера, Ж. Оффенбаха та клавірну – Й.-С. Баха, з піснями воєнного часу, наприклад, "Синенька хустинка", крім того, звучать канкан, радянські пісні-марші та ін.. На нашу думку, дихотомія масового та елітарного музичного оформлення забезпечує в балеті і діалог, і гру з семантикою та метафоричністю, тобто радикальний плюралізм як вияв "подвійного кодування" (за визначення Ч. Дженкса).

Дії роману М. Булгакова, який критики іноді називають "фантастичним, фантазмагоричним чи "романом у романі", що вже відповідає естетиці постмодернізму, хоча за часом з ним не співпадає та балету-фантазмагорії Д. Авдиша розгортаються в трьох різних планах, забезпечуючи чітку семіотичну структуру: реалістичний світ московського життя 20-30-х років ХХ століття, ершалаїмського світу з Біблії та фантастичного світу Воланда з його світою-оточенням. Структура жанру "роман у романі" надає можливості авторам наблизитись до подій часової дистанції у дві тисячі років, що для твору постмодерної естетики є характерним явищем. Критик Лесскіс називає роман "подвійним". У розвитку сюжету роману спостерігається абсурдність, протиріччя, порушення звичної логіки з кабарешним весіллям та трагедійною розв'язкою.

Балет, попри такі романні особливості, вибудований логічно, послідовно, що адекватно розкриває навіть те, що складно сприймається в романі. Крім того, так само, як у музиці існує звернення до різних музичних шарів, так і в хореографії відбувається поєднання різних балетних стилів: класики і сучасності. Але побудова хореографічних номерів включає ті самі романні особливості – містичні та фантастичні (політ Маргарити, розп'яття Ієшуа, прообразом якого є біблійний Христос, перетворення Воланда і компанії, зустріч з Понтієм Пилатом), жартівливі і саркастичні (кіт Бегемот, Коров'єв, Азазелло, Гелла, поети-сатирики Берліоз і Бездомний), ліричні (сцена Майстра і Маргарити).

Перефразований вираз Р. Барта про зв'язок між світом кодів, на нашу думку, реалізується у зверненні автора балету до образів потойбічного світу, створюючи умови для "подвійного кодування" з абсурдизмом (Ж. Ліотар). Такий прийом надає можливість розкрити суспільні проблеми, сучасні для авторів та відкрити вічну подвійність природи людини. Власно несприйняття Булгаковим радянської дійсності і породило в романі і, відповідно, в балеті масу кодів-образів, які відносяться до різних світів, як онтологічних, так і культурно-історичних. До того ж, у балеті його постановники, хореографи плідно використовують низку музичних творів, які відносяться до різних жанрів, стилів, епох з метою організації художньо-естетичної цілісності.

З точки зору семіотики та естетики "подвійного кодування", то алюзіями пронизана уся тканина балету. Отже, перша дія балету починається з номеру "Рукописи не горять" на музику Й. Баха. На фоні вогню з'являється Майстер. Він намагається йти в ногу із часом, бо його серце розривається, воно не погоджується із тим, що написано в рукописі. Майстер бере до рук рукопис і кидає листи паперу до вогню. На екрані

з'являється той, про кого він написав. Одночасно під музику Баха розгортається невеличка, але вагома сцена зустрічі глядача з Майстром і починається його зникнення, яке нагадує політ листочків тексту до вогню. Він, швидко обертаючись, зникає, у сцені тортурів людей та їхнього спалення в крематоріях.

Ця сцена переходить у наступний номер "Москва будується", що викликає низку асоціацій, про які не написано в рукописах Майстра. А може й написано. І ось вони – будівельники Москви. Символічно, що ними є персонажі з якогось фільму чи-то жаків, чи сатирично-карикатурних сюжетів. І якби не музика Д. Шостаковича, то можна було б уявити й інший розвиток подій. Особливо це стосується фасону одягу жінок: чорні шкіряні плащі з червоними підкладками і на голові шкіряні кепки (шкіряний одяг тоді носили в НКВС).

Москва будується у вогні та диму, у зломі людських долі. Музика Д. Шостаковича настільки адекватно передає той стан, що відповідає тортурам, спаленню, жахиттю, що здається, – це її спеціальне призначення саме для цього балетного номеру. І ось Москва з'являється із пилу і вогню, що алюзічно приводить уяву до розпеченої доменної печі, в якій згоріли людські долі.

Далі перед нами поет Бездомний, який знаходить рукопис. Його оточують різні люди, але не зрозуміло, що ними рухає: чи вони цікавляться його знахідкою, чи вони мають інший інтерес. У наступній сцені "Берліоз і Бездомний" перший намагається підкорити другого. Тоталітарна система в образі цілого НКВСівського загалу розчавлюють Бездомного, який стає гвинтиком цієї репресивної системи. Зустріч Берліоза і Бездомного, як в музиці (Д. Шостакович), так і пластиці (Д. Авдиш) підкреслює іронічне ставлення авторів до соціальної й містичної дійсності.

В цілому балетна вистава концентрує основні моменти роману М. Булгакова та засобами пластики, музики, міміки та ін. розкриває систему кодів роману. У повній темряві поява Воланда з-під сцени нагадує нам, що Воланд – представник потойбічного світу і з'явився для того, щоби зробити свої метафізичні справи. Воланд випробовує людство на міцність через спокусливі обіцянки і зваблення. Появу Воланда супроводжує дзвін (у музиці символ грому небесного, або дзвін як попередження про наближення біди чи то висловлювання свого ставлення до історичних подій [1]). У даній сцені, де булгаковський Воланд є породженням смутних часів, дзвін символізує прихід нечистої сили і якихось подальших нереальних подій. Увесь вигляд Воланда та його пластично-танцювальні рухи підкреслюють зв'язок потойбічного та реального світу з ілюзіями позачасовості та позапросторовості. Цей зв'язок між світом кодів з різних часів і світом передзнаць у мистецтві постмодернізму є одним із проявів подвійного кодування (У. Еко). Крім того, у музиці і танцях нової балетної постановки тонко передається булгаковська іронія.

Оригінальна поява Воланда віддзеркалює дії роману, які розпочинаються в Москві на Патріарших ставках. У балеті Авдиша Воланд у здійсненні його плану покликаний допомогти Маргариті зрозуміти, що "Ісус" дійсно існує, та знайти себе в потойбічному світі, який, до речі, є більш людяним, гуманістичним, ніж реальний, земний. Йому допомагають в цьому загадкові персонажі Фагот-Коров'єв та кіт Бегемот – номер "Воланд і кампанія". Поступово (в інших сценах) цей супровід збільшується – до "кампанії" долучаються Берліоз, Азazelло, Гелла, багаточисельні грішники, запрошені на бал. Після соло Воланда на другому плані сцени починається "Таємна вечеря". Східна мелодія супроводжує дії, які відбуваються як на леонардівській картині, коли Ісус звертається до апостолів, виникає яскрава ремінісценція на живописне полотно майстра. Сцена тут поділена на два плани. На першому – Воланд та Ієшуа, на другому – з Тайної вечері виокремлюється Іуда.

У наступному номері "Ієшуа та Іуда" кожен персонаж знаходиться у своєму світі. Хоча вся сцена викликає асоціації з цирковим номером – не вистачає тільки тварин. Але замість них з'являються східні воїни. Іуда танцює в білому одязі. Його рухи поєднують стилістику класики і модерну, що вельми гостро підкреслює подвійність його наміру. Сцена закінчується дуже виразно – усі розчиняються у просторі.

Наступна сцена "Ієшуа і Пілат", яка відбувається під внутрішньо напружену музику Д. Шостаковича, одразу викликає кілька асоціацій. Театральність акторської гри цих персонажів, їхні значущі пози та жестикуляція відправляють уяву глядачів до класичних традицій в театральному мистецтві. Хоча, на відміну від напруженої музики, у хореографічних рухах Ієшуа і Пілата спостерігаємо діалогічність. Крім того, від хореографічної інтерпретації душевного стану Ієшуа і Пілата виникають алюзії на передачу почуттів у малярстві. Страх і каяття, кохання і відчай трактовані танцюристами, як у творах художників на їхніх роботах. Відразу згадуються поради італійського художника Леонардо да Вінчі своїм учням: "Старанно намагайтеся спостерігати за тими, хто говорить один з одним, рухаючи руками, і, якщо це люди, до яких можна наблизитися, намагайтеся послухати, яка причина спонукає їх до тих рухів, які вони виробляють... Спостерігайте тих, хто сміється, тих, хто плаче, роздивляйтеся тих, хто кричить від гніву, і такий увесь стан нашої душі" [2, 376].

Сцена "Бичування" починається дуже театральню. Окрашені в червоне, як кров, кати наближаються до Ієшуа, Пілат опиняється на другому плані. Він намагається прордертися до Ієшуа, але йому це не вдається. Ієшуа розпинають. І у наступній сцені "Патріарші ставки", яка контрастує з попередньою, НКВС-ці в червоному і з червоними лозунгами в руках "Ура!", "План", "Вперед" та ін. крокують під окремі акорди баяна, що викликає асоціації з радянськими святами.

Контрастне зіставлення номерів активізує увагу глядачів. І вже наступний іронічно-сатиричний номер "Коров'єв, Бегемот і Берліоз" починається як цирковий номер. Коров'єв і Бегемот демонструють свої фізичні можливості, начебто вихваляючись один перед одним. Вишукують і у залі серед глядачів,

хто з ними б помірявся силою, як у цирковій виставі. Берліоз спочатку з ними навіть спілкується, але стрімголов з'являються нквсниці, і він стає часткою їхньої "системи". Позаду, виїжджає, на перший погляд, вантажівка, але яка при наближенні стає тюремною камерою. Та їх насправді навіть не одна, а аж три. Усе відбувається у темряві, тільки вогники від машин-камер висвітлюють сцену. Біля однієї з камер збираються нквсниці та після того, як вони побачили щось у камері, всі разом вигукують "Ааааа!", і в однієї з них в руках голова людини – це "Смерть Берліоза".

Номер "Облава" займає не тільки сцену, бо й нквсниці нишпорять із ліхтариками по глядацькій залі в партері у пошука заблукалих. У повній темряві дівчата-нквсниці як кордебалет, що, крокуючи, танцює. Якби не музика Д. Шостаковича, а щось джазове, то можна було б подумати, що це просто банальний канкан. Поступово світло стає почергово червоним або чорним, та з'являється вже інший асоціативний ряд, що нагадує шабаш відьом. Після нього починаються катування. На стільцях сидять затриманні в облаві, а за столом трійця, яка спостерігає за їхнім катуваннями. Після знищення затриманих дівчата вже на столі, але ще не танцюють, а тільки роздумують. І тут на першому плані з'являється поет Бездомний ("Божевільня Бездомного"). Тепер вже Бездомний на столі, а потім у камері, схожій на клітку для пташок. У "Божевільні" Бездомний зустрічається із Майстром. Майстер його відпускає і починається "Розповідь Майстра про Пілата".

У наступній сцені "Розп'яття" звучить така ж само музика Д. Шостаковича, яка звучала в балеті при побудові Москви, що створює певну художньо-образну арку. Тоталітарна давнина і авторитарна сучасність завжди проти особистої свободи, свободи слова і дії. Так завдяки музиці розкривається протестний дух булгаковського тексту. Хореограф наближає глядача до тексту М. Булгакова через асоціативно-образний і смисловий ряди в їх подвійному кодуванні. Тобто відбувається поєднання кодів літературних, музичних, хореографічних, що впливає на синтетичне створення усіх художніх образів у балеті.

Сцени "Іуда", "Ніза і зваблення Іуди" (використана музика – "Dead can dance") дуже привабливі. В першій з них, не дивлячись на європейську мелодію, на відміну від другої, східної, все ж відчувається східні мотиви за сценічною тематикою. Далі номер "Смерть Іуди", коли після катування Іуду знищили: хореографія вільна на музику Шостаковича. І таким само контрастом починається номер "Спогад про першу зустріч Майстра і Маргарити" з романтичною музикою. Тут любовна сцена у стилістиці класичної хореографії викликає масу емоцій і алюзій на відомі балетні твори.

Під музику Баха, як і на самому початку, йде "Розповідь Майстра про написання роману". Із розчинених дверей виходить Маргарита. Несподівано змінюється музика і в домі у Майстра, як птахи нещастя, кружляють нквсниці. А ось час для Майстра і Маргарити спресувався – про що повідомляє музика з підрахунком годин – "Бім-Бом". Майстра забрали, і в Маргарити залишилися лише спогади. Але незабаром вони з Майстром зустрічаються вже в іншому вимірі.

Починається "Обшук". Багато людей, схожих на шпиків, які стежать за Маргаритою, читають газетки, вибудовується цілий кордебалет. Ця сцена переходить у наступну – "Знищення рукописів", яка закінчується дуже цікавою хореографічною знахідкою. Адже коли рукописи знищено, відбувається тоталітаристське святкування перемоги над свободою слова.

Сенс сцени "Самотність Маргарити" під тему Шостаковича – "система" хоче знищити Маргариту, як і рукописи Майстра. Але це виявляється не так просто. Сцена закінчується поетично: рукописи метафорично перетворюються на снігопад, а від Маргарити "система" відмовляється, і насамкінець вона руйнується.

Друга дія починається із "Похорон Берліоза", який у балеті, за словами В. Туркевича, є втіленням "універсального коваля пролетарського мистецтва, навіть творцем нової суспільної релігії. У вогні й диму осатаніло кують залізо вірно спрямовані пролетарі, а попереду в червоній сорочці крокує Берліоз. За свою ідейну непохитність і віру в ефемерне й недосяжне прекрасне майбутнє, він, як і слід було чекати, розплачується не чим іншим, як власним життям. І знову як притишений кінокадр часу – алюзія епохи прапорів" [3]. Коров'єв та Бегемот йдуть по різні руки від Дами, яка несе голову Берліоза. В трьох вони погратися з головою, як м'ячем, потім Дама поклала почергово свої ніжки на Коров'єва та Бегемота, і похорон триває далі. По боках процесію супроводжують нквсів-ці.

НКВС-на компанія в балеті втілена в образі жінок, одягнутих в кабаретово-військову форму, яка є своєрідним рефреном і символом радянського терору. Влада знущається над Іешуа і будь-який наказ влади нквски готові виконувати в той же час. Вони слухняно і "оперативно" затоптують Маргариту, а у сцені поховання урядової особи ридають під замовлення. У сцені з Іешуа вони карають будь-який прояв свободи. Але, коли треба, ці "жінки-кати" швидко перетворюються на артисток вар'єте з виконанням канкану, який плавно переходить у бойовий танець революційних часів. Розіграна таким чином "епоха перетворень" викликає деякі асоціації із сучасними часами, коли теж дуже швидко окремі партії змінюють свої назви, лідерів, гасла.

Трансформація ж образу Маргарити відбувається протягом двох дій: від жінки-трудівниці до жінки-коханки, яка віддає душу Воланду і перетворюється на відьму-королеву на його балу мертвяків.

Фантасмагоричний бал, влаштований Воландом, ніщо інше, як алюзія до світу живих, до душ людей, які вже давно мертві. Маргарита є королевою балу і втіленням живої душі, яка має кохання Майстра. Образ Майстра теж викликає певні ремінісценції до містифікованих образів. В цілому перша частина балету хоча і біблійна, все одно викликає асоціації із страшними подіями 20-х – 30-х років ХХ ст. Сила влади і сила людських мас є символом-кодом епохи та породженням зла і диявола.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні прийомів "подвійного кодування" в балеті Д. Авдиша "Майстер і Маргарита". Досвід минулої культури у вигляді кодів-образів роману М. Булгакова презентований у постмодерністському хореографічному творі початку ХХІ ст. Увесь балет представляє собою образну тканину з цитат, алюзій, ремінісценцій, *deja-vu*. Його рекламна привабливість пов'язана з використанням відомої назви "Майстер і Маргарита" та образів роману. Цей експериментальний твір Д. Авдиша віддзеркалює важливий принцип "подвійного кодування" як привабливість балету масовому глядачу й інтелектуалу. Характерними прикметами цього постмодерністського твору є "цитати, монтаж різних дискурсів, розширення категорії текстуальності, різного роду трансгресії" (Липовецький), в тому числі у хореографічному тексті балету.

Хореографічна мова як мова пластичних рухів так само є різновидом "комунікативних архетипів" (Д. Кірнарська), які виокремлюються у специфічних балетних рухах: заклик, прохання, медитація, гра.

Еклектичність стилістичних засобів, музична фрагментарність і сюжетна невизначеність створюють умови для подвійного розкодування змісту цього балету. При цьому музичні твори, які не були спеціально призначені для цього балету, стали своєрідними кодами з подальшим процесом розкодування. Розкодування хореографічних емблем відбувається через функції семантики, засоби трансформації знаків, символів та кодів та включення їх в систему інтертекстуальності.

Висновки. Отже, у балеті "Майстер і Маргарита" феномен подвійного кодування перш за все пов'язаний зі структурою хореографічного і музичного текстів. Як постмодерністський текст, він включає до себе художні образи із раніше створеного тематичного матеріалу і технік авангарду та популярної культури – це стосується музики і хореографії, світлового і сценічного оформлень. Внаслідок цього автори "апелюють до мас і до професіоналів", що є характерною рисою подвійного кодування в мистецтві. Крім того, відбувається переігравання першоджерел: не тільки літературного, а й музичного, бо музика була написана не спеціально для балетної вистави, тому використовується навіть з деконструктивним переінакшенням. "Мовна гра" в музиці, як і хореографічна гра, створюють той "радикальний еклектизм" у всьому творі через пародійне співставлення текстуальних світів, про яке говорив Ч. Дженкс.

Література

1. Краткая энциклопедия символов // Александр Грэфенштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.symbolarium.ru/index.php>.
2. Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб.: Азбука, 2001. – 704 с.
3. Туркевич В. "Майстер і Маргарита" мовою балету / Туркевич Василь // День. – №83, 2007.

References

1. Short encyclopedia of symbols. Alexander Grefenshteyn. Retrieved from: <http://www.symbolarium.ru/index.php/> [in Russian].
2. Leonardo da Vinci. (2001). The Judgment of the Science and Art. SPb : Azbuka. [in Russian].
3. Turkevich, Vasil (2007). "The Master and Margarita" in a language of a ballet. Newspaper "Day", 83. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mayster-i-margarita-movoyu-baletu> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2016 р.

UDC 781.6+783.6

Varakuta Maryna

PhD in Arts, associated professor
of the History and theory of Music Chair,
Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
amilomarina@i.ua

THE MEANING OF THE CONCERT PHENOMENON PRINCIPLE IN A CONTEMPORARY CHORAL CONCERT (M. SKORYK "SACRED CONCERT")

Purpose of Article. The concert phenomenon is a style attribute of a choral concert genre of the late XVII-XVIII centuries. In choral concerts of the modern Ukrainian composers this phenomenon is being reinterpreted a lot. The purposes of the work are to determine and to characterize the concert attributes in choral concerts of baroque and classicism stages, and to analyze the contemporary examples of a choral concert genre, whereas the concert features lose its leading meanings. **Methodology.** The methodology of the research is based on historical-typological and genre-stylistic methods. The historical-typological method is connected with the problems of historical evolution of the Ukrainian sacred music, the genre-stylistic method deals with the questions of contemporary music analysis. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is defined by the fact that the interaction of the concepts "concert – concert phenomenon" in the genre of sacred concert did not get proper interpretation in scientific literature. **Conclusions.** The conclusions lay in justifying the reasons according to which the authors of the modern choral concerts gradually refuse from the concert phenomenon attributes in their works.

Keywords: choral concert, sacred concert, concertness, sacredness, liturgical text.