

# ХОРОВА МУЗИКА І ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

---

УДК 781.6:[78.036:792(4+477)]

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>

**СОЛОМОНОВА О. Б.**

**Соломонова Ольга Борисівна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

[solo55mono@gmail.com](mailto:solo55mono@gmail.com)

© Соломонова О. Б., 2021

## ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНО- ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЇ, ФАКТОРИ

Розглянуто інтерпретаційні стратегії сучасного музичного мистецтва Європи та України. Проаналізовано форми буття інтерпретації в художній тріаді «композитор — слухач — виконавець». Конкретизовано параметр історичної кореляції інтерпретованого артефакту зі своїм часом завдяки введенню позиції «відповідність інтерпретації художнім інтенціям епохи». Проаналізовано основні інтерпретаційні тенденції в сучасному музичному театрі: демонстративна відмова від оперних канонів, очуднення, актуалізація, образно-семантична реконструкція, аж до перепланування інтонаційно-драматургічних ресурсів першоджерела, оновлення жанрових процесів з акцентом на перформативних проектах синтетичної природи, використання нестандартних аудіальних, сценографічних, колірно-світлових ефектів, значне розширення зони імпровізаційності як процесу творення артефакту безпосередньо під час виконання (акціонізм, хепенінг, рольова гра, поєднання в одній особі ролей слухача і виконавця). Зазначені тенденції розглянуто на прикладі різних інтерпретаційних версій як *відомих* творів («Борис Годунов» М. Мусоргського в режисерських версіях Д. Чернякова, К. Біейто, Б. Коски, П. Діттріха в театрах *Staatsoper*, Німеччина), так і *нових, експериментальних проектів* формації «Нова опера» (Україна), поєднаних ідеєю суцільної «вавилонської суміші» на всіх рівнях жанрово-інтонаційної організації (біблійна трилогія І. Разумейка і Р. Григоріва, створена з опери-реквієму «Іуов», опери-цирку «Babylon», опери-балету ARK та ін.). Радикальна інтерпретаційна тенденція музичного театру XXI століття — вторгнення в текстово-інтонаційну сутність культової опери завдяки включенню додаткового матеріалу — сприяє появі нового амплуа модерного композитора — співавтора митця минулого (проект «Борис» М. Мусоргського — С. Невського, *Staatsoper Stuttgart*, 2020). Визначено фактори, що забезпечують інтерпретаційну варіантність музичного твору: синтетична й інтертекстуальна природа тексту, складність і синергійність його смислових інтенцій, жанрово-інтонаційна специфіка, культурно-історична поінформованість реципієнта, збалансованість соціокультурних інтенцій автора і виконувачів його художньої волі, відкритість тексту, контекстні обставини.

**Ключові слова:** інтерпретаційні стратегії, сучасний музичний театр, тенденції і фактори інтерпретації.

Чим більш значний і глибший твір  
<...> тим далі розходяться граничні  
точки його можливих інтерпретацій.

*Ю. Лотман*

**Постановка проблеми.** Проблема інтерпретації — одна з найактуальніших у мистецтвознавстві. Прагнучи збагатити методологічні резерви в осягненні модерного інтерпретаційного змісту, музикознавство значно розширює об'єктну спрямованість інтерпретології і звертається до нового, раніше не адаптованого матеріалу — шляхом як аналітичного введення в науковий обіг інноваційних музичних проєктів, так і розробки сучасних підходів до вивчення їх незвичних форм. Інтерпретаційна музична реальність живиться не тільки артефактами мистецького сьогодення, а й творами минулого: саме завдяки новим виконавсько-режисерським інтерпретаціям, які впроваджують модерні коди експонування художньої інформації, такі опуси продовжують жити й оновлюватись у «великому часі» історії.

Зрозуміло, що проблема інтерпретації, у різних її теоретичних проєкціях, в усі часи привертала увагу науковців. Досить активно цей феномен — у різних його дослідницьких площинах — осмислюється і в українському музикознавстві. Серед різних за жанрами досліджень — перевірені часом роботи Олени Котляревської<sup>1</sup>, Ольги Ляшенко<sup>2</sup>, Віктора Москаленка<sup>3</sup>, у яких висвітлено значне коло проблем, зокрема сутність інтерпретології як науки, зв'язки інтерпретації зі специфікою виконавського стилю, алгоритм художньо-педагогічної інтерпретації музичного твору, принципи взаємодії композиторського та виконавського стилів.

**Аналіз останніх досліджень.** Серед праць останніх років із проблеми музичної інтерпретації, — дисертаційне дослідження Анни Хуторської «Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад»<sup>4</sup> (2009), статті «Інтерпретологія як інтегративна наука»<sup>5</sup> (2017) Людмили Шаповалової, «Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти»<sup>6</sup> (2016) Людмили Гаврілової та Лілії Псарьової.

Інформативною щодо цієї теми є монографія Юлії Ніколаєвської «Номо interpretatus у музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть» (2020), у якій розглянуто важливі проблеми інтерпретології і у філософському й комунікативно-психологічному вимірах, і в обґрунтуванні системного характеру інтерпретології

<sup>1</sup> Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.

<sup>2</sup> Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів // Мистецтво та освіта. 1999. № 4. С. 54–67.

<sup>3</sup> Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ : Клякса. 2013. 271 с.

<sup>4</sup> Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

<sup>5</sup> Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. № 46. С. 289–300.

<sup>6</sup> Гаврілова Л. Г., Псарьова Л. В. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти // Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти / Донбаський держ. пед. ун-т. Вип. 3. Слов'янськ, 2016. С. 97–106.

та дослідження новітніх музично-комунікативних стратегій *Homo Interpretatus* (людини, що інтерпретує) як домінуючого суб'єкта сучасного мистецтва і «творця нової сучасної музичної реальності»<sup>1</sup>.

Дослідницьке поле інтерпретації досить репрезентативне й постійно оновлюється. Утім, враховуючи динамізм і протейстичність досліджуваного феномена, стає зрозумілим, що проблема музичної інтерпретації потребує подальшого осмислення, а сама сучасна інтерпретаційна реальність — виявлення її тенденцій та оперативної реакції на новітні артефакти, які ще не стали об'єктом спеціальної наукової розробки. Звернення до цього комплексу проблем зумовлює актуальність пропонованого матеріалу.

**Мета статті** — визначити тенденції та фактори сучасних інтерпретаційних стратегій музичного мистецтва.

**Наукова новизна** полягає в аналізі сучасних оперних проєктів, більшість із яких не адаптована у працях музикознавців, у формулюванні тенденцій і факторів інтерпретаційної політики модерного музичного мистецтва.

Як відомо, термін «інтерпретація» походить від латинського *interpretatio*, що в перекладі означає *роз'яснення* чи *тлумачення*. Незважаючи на те, що в мистецтвознавстві її розглядають насамперед як зону виконавських подій (індивідуальний підхід до музики, наявність у виконавця чи режисера власного задуму, специфіка співвідношення авторського й виконавського планів), інтерпретація — значно ширша субстанція, яка охоплює багато інших вимірів музичного твору.

Однією з причин значного обшару інтерпретаційного змісту є буття інтерпретації в координатах художньої тріади «*композитор — слухач — виконавець*», кожний рівень якої, як сам по собі, так і в системній взаємодії з іншими, здатен відкривати значний потенціал, а отже — давати привід для нескінченних художніх утілень.

Перший рівень тріади — **композитор** — забезпечує векторну спрямованість авторських намірів у висвітленні свого тексту, які актуалізують багато творчих проблем, насамперед питання композиторської рефлексії і варіантного (зокрема різножанрового) буття одного твору. Прикладом можуть бути Олександр Скрибін з його монументальними поетичними програмами і ремарками щодо характеру виконання власних опусів, Володимир Рунчак із кардинально відмінними версіями одного твору («Голосіння і співаночки» й «Голосіння»), або Микола Римський-Корсаков і Модест Мусоргський, які нерідко перекомпоновували свої композиції, надаючи нового життя старому / незавершеному опусу або створюючи кілька їх варіантів з багатьма режисерськими вказівками щодо розуміння смислових і виконавських ресурсів твору.

Другий рівень названої системи — інтерпретація **слухача**. До цієї категорії належать різні за досвідом та інтелектуальним тезаурусом реципієнти — від пересічного споживача художньої продукції, який інспірує безліч розбіжних варіантів трактовки твору, до професійно підготовленого інтерпретатора-музикознавця. Аналізуючи музичний твір, останній часто починає з визначення його герменевтичного потенціалу (а герменевтика, як відомо, це теорія інтерпретації текстів і наука про розуміння смислу).

Сутність третього, **виконавського** рівня тріади, концептуально найбільш осмисленого в музикознавстві, сформулюємо за В. Москаленком, який вважає: «Музичне інтерпретування — це організована інтелектом творця діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виражально-смислових можливостей музичного

---

<sup>1</sup> Ніколаєвська Ю. В. *Homo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. Харків: Факт, 2020. С. 8.

твору»<sup>1</sup>. Саме тут, на рівні виконавської трактовки, бачимо найширший спектр креативних винаходів, особливо помітних у сучасній режисерській опері, коли режисер-постановник вважає себе співавтором композитора.

Актуальним аспектом проблеми, який значно розширює проблемне поле музикознавства, є інтерпретація артефакту іншого виду мистецтва шляхом так званого «міжвидового художнього перекладу» (визначення Г. Хуторської). Звертаючись до образотворчого (живопис, скульптура, архітектура, графіка), літературно-поетичного чи будь-якого іншого першоджерела, композитор інтерпретує його відповідно до свого світосприйняття і своїх уявлень про цей «іншомовний» твір у новій, музично-інтонаційній знаковій системі (часто до таких міжвидових «перекладів» звертається україно-голландський композитор Максим Шалигін, прикладом чого є балет «Норрег» за мотивами картини американського художника Едварда Гоппера «Morning Sun»).

Для всебічного дослідження проблеми необхідно враховувати аспект історичної кореляції інтерпретованого артефакту зі своїм часом. Таку кореляцію здійснює Юрій Чекан: «Інтерпретація — це відображена в суспільній свідомості індивідуально-особистісна реалізація художніх можливостей тексту в контексті культури епохи»<sup>2</sup>. На нашу думку, позаяк культурний контекст епохи становить невід'ємну складову будь-якого художнього феномена, зокрема й інтерпретації, для конкретизації цього параметру варто додати позицію відповідності інтерпретації художнім інтенціям свого часу, що дасть змогу сприймати кожний інтерпретаційний акт як такий, що скоординований з певною епохою. Це, за умови здатності виконавця актуалізувати художні ресурси своєї епохи, пояснює можливість нескінченного інтерпретаційного руху будь-якого артефакту в майбутнє в статусі «*work-in-movement*» (У. Еко). Важлива, у цьому сенсі, думка М. Бахтіна про відкритість творів минулого до нового життя в осучасненому інтерпретаційному бутті: «Твори руйнують кордони свого часу і живуть віками, тобто у великому часі, притому часто (а великі твори — завжди) більш інтенсивним і повним життям, ніж у своїй сучасності»<sup>3</sup>.

Безумовно, сучасну інтерпретаційну реальність можна визначити як плюралістичну, парадоксальну, навіть провокативну, схильну до всього незвичайного і фантазійного, зокрема до креативних дій на полі інтерпретації. Позаяк старі робочі моделі, які ґрунтуються на педантичному / пасивному відтворенні першоджерела, здебільшого не функціонують, їх місце займають інноваційні, парадоксальні й несподівані. Зокрема, дієвим фактором сучасного інтерпретаційного формату в інструментальному виконавстві є розширення функціональних можливостей музичних інструментів, приміром, їх використання не тільки «за призначенням», а й у невластивих їм функціях, або ж театралізація — залучення виконавців і музичного інструментарію як персонажів вистави: це абсурдно-ексцентричні твори Сергія Зажитька «Ось як!», «Ще!», «Фаллосипед», психоделічна серенада «Ах ты, степь широкая», «Зажитько», родинна серія «Батюків» — «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк», «Лука Батюк», пов'язані з феноменами хепенінгу, перформансу, рольової гри тощо. Іноді

<sup>1</sup> Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ : Клякса. 2013. С. 32.

<sup>2</sup> Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів (на прикладі Шостої симфонії П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Муз. мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. С. 12.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 331.

розширення виконавських функцій у такому «рухомому творі» запрограмоване автором, в інших випадках — інспіроване самим виконавцем, як у концертах-спектаклях Романа Юсіпея, який театралізує виступи, не тільки «підключаючи» тіло / міміку як допоміжні механізми «вистави одного актора», а й застосовуючи акордеон / баян, крім їх природного призначення, як ударні інструменти.

Та одне з перших місць у рейтингу парадоксальності й провокативності належить сучасному **музичному театру**. Саме тут відбуваються кардинальна трансформація оперних канонів та оновлення жанрових процесів з акцентом на синтетичних проєктах під знаком опери, сутність яких можна визначити словами Марини Гайдук: «Нова опера йде власним непростим шляхом. І не просто йде, а блукає — блудить <...>»<sup>1</sup>. Додамо, «блудить» настільки, що, попри назву, іноді зовсім полишає територію опери, розташовуючись у зоні суцільного перформансу, у розпорядженні якого — вільні мішані жанри з використанням нестандартних аудіальних, сценографічних і колірно-світлових ефектів. У цьому сенсі можна сказати, що деякі із сучасних синтетичних проєктів, зберігаючи жанрову пам'ять про оперу, але часто не маючи важливих інтонаційно-драматургічних параметрів, які б давали змогу дефініювати їх як оперу, є вкрай вільною інтерпретацією самого жанру (ще один вимір інтерпретаційного змісту). Остаточо не визначені за своєю жанровою природою, такі артефакти потребують напрацювання адекватного аналітичного апарату і нових підходів до вивчення їх інтерпретаційного змісту.

Серед таких «понад? / недо?-опер», коли авторське визначення «опера» часто сприймається як провокація, — епатажні синтетичні проєкти композиторів-інструменталістів Іллі Разумейка і Романа Григоріва. У портфелі молодих представників творчої формації «Нова опера» є вже чимало творів, кожний з яких, незважаючи на жанрову прив'язку до опери, краще назвати дійством. Авторські назви цих дійств, що свідчать про сміливі експерименти на території «творення жанру» в дусі епохи VUCA (аббревіатура від Volatility, Uncertainty, Complexity, Ambiguity — нестабільний, невизначений, складний, неоднозначний), досить репрезентативні: імпровізаційна опера «Коріолан» (2014), біблійна трилогія, складена з опери-реквієму «Іюв»<sup>2</sup> (2015), опери-цирку «Babylon» (2016) й опери-балету «ARK» (2017), сонОпера «НепрОсті» (2016), неоопера-жах «Hamlet» (2017), Трап-опера (опера-пастка) «Wozzeck» (2017), футуристична опера «Aerophonia» (2018), опера-антиутопія «Gaz» (2018–2019).

Символічним щодо прояснення інтонаційно-драматургічної специфіки згаданих дійств є назва другого складника трилогії, опери-цирку «Babylon». Крім назви, яка стає метафорою всіх дійств, поєднаних ідеєю суцільної «вавилонської суміші», важливою є дефініція «цирк» (похідне від лат. *circus* — «коло»), у якій калейдоскопічно, за принципом кола, змінюються й синтезуються різні жанри. Окрім прямих алюзій до біблійного «змішання мов» (наприклад, у «Вавилоні», на кшталт «суміші французького з нижньогородським», звучать українська, латинська, англійська, французька, сербська, німецька, китайська, монгольська мови), майже в кожному з проєктів «Нової опери» спостерігаємо химерний звуковий пастіш-простір, означений

---

<sup>1</sup> Гайдук М. І. «Вавилон»: опера-блудниця // Музика : укр. інтернет-журн. 2016. 8 жовтня. URL: <http://mus.art.co.ua/vavylon-opera-bludnytsya/> (дата звернення: 10.05.2021).

<sup>2</sup> За нестандартність проєкту «Іюв» був відібраний журі міжнародного конкурсу *Music Theatre Now* до десятки найкращих серед 436 творів із 55 країн світу (2018).

диз'юнктивним синтезом<sup>1</sup> усього з усім. Культ «вінегрету» переважає на всіх рівнях, починаючи від лібрето (де, як то у «Воццеку», співіснують вірші та фрагменти однойменного роману Юрія Іздрика, українські народні й латинські сакральні тексти, або, як у «Вавілоні», поєднуються уривки зі Старого Заповіту, Апокаліпсису, народних пісень і лібрето відомих опер), і закінчуючи жанрово-інтонаційною специфікою. Тут і контрастні музичні стилі (авангард, джаз, рок, академічна й електронна музика в стилі *trip hop*, шаманський фольклор, стилізація барокової та романтичної опери тощо), і жанрова суміш (у різних пропорціях і з різним співвідношенням складників це кантатно-ораторіальний вимір, реквієм, опера, перформанс, балет, рок-музика), і розмаїті, зазвичай непоєднані вокальні й нарративні техніки («правильний» академічний вокал, фольклорний, горловий спів, джазова імпровізація, у трилогії — ще й псалмодіювання біблійних текстів). Примітним у цьому плані є інструментальний склад більшості перформансів, поєднання різного плану незвичайностей: від препарованого рояля, *toy piano*, джазово-естрадного *drum-set* і невеликого ансамблю, який ніби реконструює склад типового шекспірівського оркестру (в «Hamlet» це литаври, валторна, віолончель, контрабас, перкусія, клавіші), — до турбіни літака («Aerophonia») і вбивчих ударів кувалди по фортепіано в моторошному фіналі антиутопії «Gaz».

Цікавою інтрепретаційною тенденцією в модерному театрі, про яку свідчать сучасні оперні проекти, є значне розширення зони імпровізаційності як процесу творення артефакту безпосередньо під час його виконання (акціонізм, хепенінг, перформанс, рольова гра тощо). Одним із проявів цієї тенденції є поєднання в одній особі ролей слухача і виконавця. Ніби повертаючи театральне мистецтво до його витоків (театри імпровізації були відомі в народному середовищі вже у V ст. до н. е.), глядач стає не тільки свідком, а й співучасником процесу сценічної реалізації твору, яка, завдяки такому розвитку подій, має схильність до вільної й непередбачуваної імпровізації «тут і тепер».

Серед таких інтерпретаційних подій — виконання «Світанку на Москві-річці» М. Мусоргського (ред. Д. Шостаковича) під орудою диригента В. Юровського поряд із «Російською похоронною музикою» Б. Бріттена й Одинадцятю симфонією Д. Шостаковича, «приправлене» загальним співом усіх учасників концерту, слухачів, виконавців і самого диригента. За задумом В. Юровського, об'єднують названі твори революційні російські пісні, передусім похоронний марш «Мы жертвою пали в борьбе роковой». Один зі слухачів цього концерту, В'ячеслав Шадронов, зазначає: «Я донині вважав, що в академічному залі пропонувати публіці співати хором — чисте безумство <...> Але під керівництвом Юровського я й сам заспівав з іншими “Мы жертвою пали в борьбе роковой” <...> якщо Юровський наказує співати — хто не заспіває?! При вході в зал усім <...> роздали папірці з текстами і нотами (ну не партитурами, зрозуміло, а так, одним рядком мелодія, щоб хто завгодно міг прочитати)»<sup>2</sup>. Автор допису наголошує, що у вербальному тексті з матеріалів від Юровського, попри наявність

<sup>1</sup> Уведене нами поняття диз'юнктивний синтез (лат. *disjungo* — роз'єдную +  *σύνθεσις* — поєднання) відображає принцип поєднання логічно несумісних компонентів. Див. про це: Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. С. 145.

<sup>2</sup> Шадронов В. Мусоргский, Бриттен и Шостакович в КЗЧ: ГАСО, дир. Владимир Юровский, сол. Николай Диденко // Живой журнал = Livejournal. 2018. 7 июля. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3827236.html> (дата обращения: 13.06.2021).

у ньому різних словесних формул, акцентовано на словах «Мы жертвою пали в борьбе роковой». Як вважає В. Шадронов, такий вибір не випадковий, адже ця мелодія поєднала не тільки твори другого відділення — «Російську похоронну музику» Б. Бріттена<sup>1</sup> й Одинадцятую симфонію Д. Шостаковича, а й пов'язала останній твір із «Хованщиною» М. Мусоргського. «Так органічно “музична історія” Юровського перетекла в історію політичну і світову, заднім числом зв'язала Шостаковича з Мусоргським не тільки оркестровками, а й історіософським змістом»<sup>2</sup>. Видається, задум диригента, окрім зазначеного, включав ще й екзистенційний вимір, адже всі твори, пройняті ідеєю «Мы жертвою пали в борьбе роковой», поєднані темою Смерті в ім'я вищих — чи не марних? — цінностей (окрім «Російської похоронної музики» Б. Бріттена» й Одинадцятій симфонії Д. Шостаковича, де цю мелодію використано, це ще й «Хованщина» М. Мусоргського, у якій усі головні герої «жертвою пали в борьбе роковой»).

Значні події розгортаються на інтерпретаційному полі **вже відомих творів**, що мають багату інтерпретаційну історію. Однією з важливих тенденцій у цьому напрямі є актуалізація твору — перенесення дії в наш час шляхом осучаснення подій, декорацій, костюмів, сценографії взагалі. Така інноваційна стратегія має кілька причин. По-перше, в умовах значної трансформації комунікативних практик і намагання підвищити конкурентоздатність «старих» творів, значну роль відіграє установка на посилення ефекту новизни. Спроба утримати слухача, який, маючи «класичний» інтерпретаційний досвід, усе ж таки не проти свіжих постановочних рішень, породжує попит на альтернативні версії відомих творів. Зрозуміло, що в роботі з такими артефактами зацікавлення новизною активується завдяки їх оновленню, актуалізації й образно-смісловій реконструкції, загалом шляхом очуднення (український переклад терміна В. Шкловського «остранение»)<sup>3</sup>.

Інтерпретаційні резерви очуднення в сучасному музичному мистецтві справді невичерпні: будь-які серйозні втручання в «художнє тіло» мистецького твору — від більш-менш значної трансформації образності до об'єднання «під одним дахом» кількох творів — приводять до серйозного перепланування його семантичних ресурсів. Як вважає Б. Брехт, саме очуднення (*Verfremdungseffekt*), з «розривом шаблону», аж до появи «перевертнів», завдяки здатності оновлювати почуття, робить артефакти більш живими й «опосередкованими радістю розуміння». На думку драматурга, треба «позбавити подію або характер усього, що само собою зрозуміле, знайоме, очевидне, і викликати здивування й зацікавлення цією подією»<sup>4</sup>.

Кардинально нову інтерпретаційну тенденцію в музичному театрі ХХІ століття становить вторгнення в текстово-інтонаційну сутність відомого твору завдяки додаванню до нього нового матеріалу. Так з'являється альтернативне амплуа сучасного композитора: підключившись до відомого твору минулого шляхом введення в нього

---

<sup>1</sup> За 20 років до Д. Шостаковича Б. Бріттен адаптує мелодію «Мы жертвою пали в борьбе роковой» до «Російської похоронної музики». Як з'ясував В. Юровський, ця мелодія потрапила до Б. Бріттена через німецького військовополоненого Першої світової, який написав німецький текст цієї пісні, популярної серед комуністів Веймарської республіки.

<sup>2</sup> Шадронов В. Мусоргский, Бриттен и Шостакович в КЗЧ: ГАСО, дир. Владимир Юровский, сол. Николай Диденко // Живой журнал = Livejournal. 2018. 7 июля.

<sup>3</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва : Сов. писатель. 1983. С. 7–23.

<sup>4</sup> Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Т. 5/2. Москва : Искусство, 1965. С. 98.

власного музичного матеріалу (цілого опусу або окремих фрагментів), сучасний композитор стає співавтором нового, гібридного продукту.

Найнесподіваніші варіанти такого втручання спостерігаємо в інтерпретаційному полі європейського музичного театру XXI століття. Рішучим проривом у цій сфері є театральна практика художнього керівника Штутгартської державної опери (*Staatsoper Stuttgart*) Віктора Шонера (Viktor Schoner) — автора кількох проєктів 2020 року, об'єднаних ідеєю пояснити класику завдяки її осучасненню. Сутність такого методу роз'яснює один із головних героїв проєкту «Борис», російсько-німецький композитор Сергій Невський: «Якщо ви подивитесь на весняну афішу Штутгартської опери, то побачите три прем'єри: нашого “Бориса” (загальна назва “Бориса Годунова” Мусоргського і мого “Часу секунд-хенд”), “складеної інтерпретації” “Зимового шляху” Шуберта — Цендера і подвійної прем'єри “Сільської честі” Масканьї та “Лживого світла моїх очей” Шарріно. У всіх трьох випадках класичному тексту по-різному протиставляється сучасний. Чому це робить інтендант Штутгартської опери Віктор Шонер, учень і послідовник Жерара Морт'є, зрозуміло: він хоче пояснити класику сучасністю»<sup>1</sup>.

Показовим щодо виявлення всіх названих тенденцій є сучасний інтерпретаційний вимір опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. Цікаво, що більшість нових версій «Бориса» здійснені на оперних сценах Німеччини. Так, 2005 року актуалізовану постановочну версію «Бориса», яка відкриває перспективу резонування двох «смутних» епох — межі XVI–XVII століть і російських дев'яностих, представив у театрі *Staatsoper* культовий сучасний режисер Дмитро Черняков, лауреат премії «*Casta Diva*» (2020), двічі лауреат щорічної міжнародної премії «*The Opera Awards*» у номінаціях «Найкращий режисер» і «Найкращий спектакль». Сповнена іронічно-трагедійних підтекстів, ця постановка дає змогу розуміти «Бориса Годунова» як «діагноз Росії на тему “особистість і влада”» (М. Борисова). Асоціативно-алегоричний вимір названої інтерпретації дав змогу Норі Потаповій трактувати Пролог опери у версії Д. Чернякова як такий, що резонує із сучасною російською дійсністю: на її думку, це «...грубий політичний фарс висунення чергового “царя” з усіма традиційними атрибутами <...> величезним благообразним портретом кандидата <...> найманцями, які ревно волають за пляшку горілки; з діточками, які жалісливо виспівують чистими голосами; і навіть зі спецзагоном слухняного духовенства. Нічого, зовсім нічого в Росії не змінилось. Тільки замість приставів — енергійні розпорядники в чорних костюмах з “метеликом”, які за рогом видадуть масовці зароблені рублі або пляшки і накажуть завтра приходити знову»<sup>2</sup>.

Не менш привабливою подією стала постановка «Бориса» відомим іспанським режисером Каліксто Біейто (Calixto Bieito) на сцені Баварського державного оперного театру в Мюнхені (2013) — версія вельми цікава, хоча й дискусійна. Ставлення режисера до оперного першоджерела досить довільне, таке, що демонструє тенденцію до гіперінтерпретації (У. Еко). Пропонуючи «режисерську оперу», К. Біейто відверто підкреслює жорстокі й криваві події, майже не зваживши на відсутність натуралізму і високий філософсько-етичного пафос опери М. Мусоргського, головними ідеями якої є страх перед Господом і драма Борисового сумління. Інтерпретація практично

<sup>1</sup> Поспелов П. Г. Сергей Невский: У нас получилась немного сошедшая с ума восточно-европейская опера. Интервью // Музыкальная жизнь: журнал. 2020. 2 февраля. URL: <https://muzlifemagazine.ru/sergey-nevskiy-u-nas-poluchilas-nemno/> (дата обращения: 10.05.2021)

<sup>2</sup> Потапова Н. Г. «Борис Годунов» как предчувствие // Мариинский театр. 2006. № 1–2. С. 3.



кожного героя досить довільна, з акцентом на їх очудненні в агресивному чи психологічно-хворобливому ключі. Перед нами — вражена «вірусом агресії» трагедійно-патологічна опера жахів. Символічні в цьому контексті слова К. Біейто про «Бориса Годунова»: ця опера — «про повсякденний жах, у якому всі ми живемо»<sup>1</sup>.

Кількість своєрідних інтерпретацій зросла завдяки актуальній для пандемічного часу версії «Бориса Годунова» — її дистанційний запис здійснив український диригент Кирило Карабиць у Цюріху (жовтень, 2020, режисер Баррі Коскі / *Barrie Kosky*). Він зазначив: «Сьогодні ми опинилися в ситуації, коли вже нічого не може функціонувати так, як ми звикли. Але я позитивно дивлюся на цей виклик <...> Я знав, що оркестр не може перебувати в ямі, тому мав провести перший в історії оперного театру експеримент: розмістити музикантів в іншому приміщенні і звідти диригувати спектаклем <...> нам вдалося “витягнути” Мусоргського. І в мене є чітке розуміння, що ми його цим не принизили»<sup>2</sup>. Цей запис, окрім незгасного зацікавлення «Борисом» навіть у часи випробувань, свідчить про неймовірну відкритість цієї опери до будь-яких експериментів.

Та найбільш несподіваною версією за мотивами «Бориса Годунова», яка уособлює глобалізаційний вимір сучасної інтерпретації, є унікальний проєкт «Борис» (загальна назва для опер «Борис Годунов» М. Мусоргського і «Час секонд-хенд» російсько-німецького композитора С. Невського). Поставлена в лютому 2020 року в Штутгарті (*Staatsoper Stuttgart*), ця гібридна опера, у якій герої «Бориса Годунова» виголошують документальні монологи із книги «Час секонд-хенд» білоруської письменниці Світлани Алексієвич, а музика М. Мусоргського переплітається з музикою С. Невського, стала справжнім інтелектуально-інтонаційним викликом сучасності. І хоча цей проєкт, щодо його авторського права, межує не тільки з гіперінтерпретацією, а й з «інтерпретаційним свавіллям», важливо одне: це факт нашого інтерпретаційного буття, і він потребує оперативної аналітичної реакції<sup>3</sup>.

Розмисли щодо специфіки сучасного інтерпретаційного контенту можна продовжувати, але, зважаючи на визначену мету, зосередимось на **факторах** інтерпретаційної варіантності музичного твору. Попри усвідомлення першочергової ролі саме музичного тексту, для «чистоти експерименту» спостереження будуть ґрунтуватися на творах синтетичної природи (опера, кантата), у яких, завдяки наявності кількох текстових планів, розширюється інтерпретаційний потенціал. Першим фактором, який забезпечує широкий спектр інтерпретаційних варіантів музично-театрального твору, є його текстово-синтетична природа: чим більше в опусі текстових планів, тим потужніший його інтерпретаційний потенціал. Наприклад, в оперному творі залучені такі рівні: а) *вербальний і музичний тексти* (останній — у двох його варіантах, вокально-хоровому й оркестровому), кожен з яких може рухатись у своїй системі семантичних координат; б) *режисура авторського тексту*, утілена в ремарках, коментарях і вказівках композитора; в) *мова костюма, декорацій, сценографії* загалом, що також інтерпретується відповідно до задуму режисера-постановника (зображення

---

<sup>1</sup> Буцко А. «Борис Годунов» от Биейто: А был ли мальчик? URL: <http://www.dw.com/ru.a-16609922> (дата обращения: 10.05.2021).

<sup>2</sup> Кирилл Карабиц: «Борис Годунов» ещё раз напомнил, ради чего я выбрал эту профессию. URL: <https://muzlifemagazine.ru/kirill-karabic-boris-godunov-eshhe-ra/> (дата обращения: 10.05.2021).

<sup>3</sup> Докладніше див.: Соломонова О. Б. Інтерпретаційний контент модерного музичного театру: портрет у стилі *ad libitum* // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 143–159.

історичних реалій або осучаснена постановочна версія). Це розширює інтертекстуальну сутність музичного тексту: за наявності у творі різних культурних кодів, зростає потенціал відкритих для актуалізації сенсів.

Другий фактор, який визначає інтерпретаційний потенціал музичного твору, — це складність, множинність і синергійність смислових інтенцій. Часто в таких текстах наявні прийоми маскування, зокрема мімікрія, «хибний хід», жанрова підміна, подвійне кодування, прихована іронічність чи пародіювання. Серед прикладів — симулякри й містифікації часів сталінізму, що містять розгалужену латентну інформацію, розраховану на посвячених. Сконструйовані за принципом хибного ходу, вони мають амбівалентно-синергійний зміст, поєднують звеличення і пародіювання, трагедійний пафос і профанацію (як у завершальних піснях «Єврейського циклу» Д. Шостаковича чи у фіналі «Здравиці» С. Прокоф'єва). Якщо заглибитись в історію, показовою в цьому плані є сцена біля Новодівочого монастиря з Прологу «Бориса Годунова» М. Мусоргського, яку сучасники сприйняли досить суперечливо: «Дехто вважає, що це буф (!), інші ж побачили трагізм»<sup>1</sup>. Певна річ, наші сучасники також можуть сприймати й інтерпретувати такі тексти по-різному.

Звідси ще один фактор виявлення інтерпретаційного змісту твору — міра культурно-історичної поінформованості слухача (його «інтелектуальна енциклопедія»), що забезпечує можливість адекватно сприймати й виконувати артефакт. Ідеться про здатність реципієнта увійти в резонанс із психологією сприйняття певної епохи й автора, відсутність якої призводить до хибного усвідомлення смислових інтенцій тексту. Прикладом є опера «Життя з ідіотом» А. Шнітке, у якій адаптовано значну кількість радянських маршів епохи *homo soveticus* («Інтернаціонал», «Вихри враждебные», «Священный Байкал», «Смело, товарищи, в ногу»). Зрозуміло, що внаслідок розуміння чи, навпаки, неусвідомлення інтонаційно-семантичної складової цього твору, він буде по-різному інтерпретований<sup>2</sup>.

Важливість названого аспекту підкреслює сприйняття кантати «Здравиця» С. Прокоф'єва, створеної до ювілею Сталіна. Вона була незрозуміло-неадекватна навіть для учасників тих подій, а далі, хоч і в наші часи, її сприймали по-різному, часто антиетично: з одного боку, як радикальну реалізацію ідей соцреалізму в музиці (трактовка, усталена в радянському музикознавстві і підтверджена сучасною теорією Марини Фролової-Вокер / Marina Frolova-Walker та її учня Володимира Орлова), а з іншого, згідно з нашою концепцією, — як містифікацію «датського опусу»<sup>3</sup>.

Ще один фактор інтерпретації — співвідношення соціокультурних інтенцій автора і виконавців його художньої волі — виконавця, режисера-постановника, диригента. Добре, коли уявлення про твір збігаються в усіх учасників художнього процесу. Проте буває, що інтерпретатор порушує межу і заходить на непідвладну йому територію

<sup>1</sup> Мусоргский М. П. Письмо Н. А. Римскому-Корсакову» от 23 июля 1870 г. // Мусоргский М. П. Письма и документы / сост., вступ. ст. А. Н. Римского-Корсакова. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1932. С. 67.

<sup>2</sup> Прикладом, який переводить цю історію в практичне русло, є досвід роботи зі студенткою: вона не знала цих пісень, і для розуміння мети їх композиторської інтерпретації потрібно було дешифрувати їх. Після цього розпочався процес музикознавчої інтерпретації.

<sup>3</sup> Див. про це докладно: Соломонова О. Б. Самая советская «советская» музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься наш могучий край» и «Здравица» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 97 : Учні-вчителю. Олені Сергіївні Зінкевич присвячується. Київ, 2011. С. 118–130.

авторської драматургії (не оцінюючи художнього результату такого втручання, фіксуємо порушення авторського права). Інший приклад входження в авторський твір, але узгодженого з композитором і смисловим імпульсом твору, спостерігаємо в концертній презентації ораторії Анни Гаврилець «Віють вітри» (Київ, 2017): розвиваючи ідеї авторки, аранжування партії унікальних козацьких ударних інструментів, шаблі, коси і тулумбасів, здійснив керівник ансамблю «Арс Нова» Георгій Черненко; видовищний хорівий театр, що сповна розкрив смисловий потенціал ораторії, поставив український режисер Василь Вовкун.

Не менш важливим фактором варіантної інтерпретації є відкритість тексту (згадаймо, що, за У. Еко, відкритими творами є ті, які своєю непроясненістю конкурують із життям і являють собою «священний ліс», «густий і дрімучий, як хащі друїдів»<sup>1</sup>). Зрозуміло, чим більш відкритим є текст, тим багатший у ньому варіативний потенціал. Такі тексти становлять привілей М. Мусоргського: саме відкритий текст, у метафоричному і прямому значенні цього слова є в операх «Борис Годунов» і «Хованщина». Позаяк остання опера не завершена, а отже, відкрита до будь-якої інтерпретації — виконавської, музикознавчої, композиторської (не випадково до написання фіналу «Хованщини» долучились такі велети, як Д. Шостакович та І. Стравінський). Щодо «Бориса Годунова», то в другій авторській редакції міститься трикрапка, а не типовий для російської опери фінал: замість формального хорового епілогу постає самотній Юрод, який прозріває не Видимість, а Сутність подій Великої смуги (додамо, що редакційна доля твору — теж інтерпретаційна історія).

І ще одна позиція, позначена словом «відкритість» — це міра відкритості тексту до комунікації. Адже життя музики процесуальне не тільки під час її створення чи виконання: воно триває та інтерпретується у свідомості слухача, який теж є автором змісту, що збагачується сенсами в кожному новому соціокультурному середовищі. Цим визначається історизм сприйняття твору, який є не самоцінною художньою структурою, а компонентом системи автор — твір — інтерпретація.

Нарешті, останній з аналізованих факторів — це особистісний і соціокультурний контекст епохи, коли створювався опус. Відомо, що контекст — це потужна пірамідальна система, кожна складова якої віддзеркалює художні інтенції часу й автора за принципом «прямого» або «хибного» відбиття. Особливого значення контекстний вимір набуває за тоталітарних часів, коли довіра до тексту, зокрема до назви твору, значно зменшується, і виконавцю / режисеру треба враховувати це. Наприклад, щоб адекватно виконати фінальні пісні «Єврейського циклу» Д. Шостаковича (почасти гірку пісню «Щастя», яку багато співаків сприймають як улеслива ода «радянському раю» в душі опусів капітана Лебядкіна), треба знати, наскільки драматично композитор переживав сталінський антисемітизм, адже серед його друзів було багато репресованих митців єврейської національності (зокрема знищений тоталітарним режимом відомий театральний діяч Соломон Міхоелс).

Перелік факторів варіантної інтерпретації музичного твору можна продовжити, та все ж, першорядним є сама музика. Позаяк, навіть коли назва і вербальний текст твору прокладають свій інтерпретаційний маршрут, саме інтонаційна інтрига стає точкою відліку інтерпретації. У цьому переконують приклади з кантат «Здравиця» і «Слався, наш могучий край» С. Прокоф'єва, назви яких витримані в ритуально-високому душі датських опусів. Перший фрагмент аналітичного обговорення — вступ до кантати «Слався, наш могучий край». Тут, перекреслюючи всі парадні сподівання,

---

<sup>1</sup> Еко У. Шість прогулок в літературних лесах. Санкт-Петербург : Simpozium, 2003. С. 20, 243.

звучить недоречний для високого жанру марш-скерцо, на кшталт «мультишних». Ефект жанрової неадекватності употужнюється драматургічною позицією цього профанного маршу: він є прологом та епілогом кантати. Різкий стилістичний злам — звучання відразу за «маршиком» канонічно-епічної «Слави» (вона гучить на словах «Славься, наш могутий край», які становлять назву твору) — справляє анекдотичний, навіть хуліганський ефект. Уся «кантатна історія» завдяки таким зухвалим контрастам зводиться до фарсу.

Другий фрагмент в аргументації тези про надважливість для інтерпретації саме музичної складової твору, — блискуча містифікація у фіналі «Здравиці» С. Прокоф'єва, коли з'являються політично некоректні штрихи іманентно інтонаційного плану. По-перше, славлення «батька народів» ґрунтується на стретному проведенні фрази «Много, Сталин, вынес ты невзгод», принципово неможливої для імітації на слові «много» (ц. 30, т. 7). По-друге, завдяки стретному розростанню відбувається деніграція слова, і весь текст про «страждальця» розповзається, що суперечить вимогам соцреалізму і про що, обурюючись, писали критики після прем'єри. Більше того, хорова стрета, при хитромудрості нотного запису, — це дубльований оркестром проліт *до мажору* у дві з половиною октави вгору і вниз, без змін, в унісон, двадцять три такти підряд. Демонструючи весь ідіотизм інтонаційної події, така апотеоза повторності сприймається як варта «Антиформалістичного райка» Д. Шостаковича. Усі наведені інтонаційні аргументи, навіть при неоднозначному трактуванні, дають змогу усвідомити: ця музика є невідповідною до «високих» жанрових ритуалів. Цей факт підтверджує важливість ще одного рівня інтерпретації — внутрішньожанрового, проявленого через рух жанру в часі та композиторського бачення жанрової семантики.

**Висновки.** Пліуралістично-провокативна сучасна реальність сприяла появі кардинально нових тенденцій інтерпретації. Серед таких — театралізація інструментального виконавства, значне розширення зони імпровізаційності як процесу творення артефакту безпосередньо під час його виконання, відмова від жанрових канонів з акцентом на синтетичних діях перформативної природи і на використанні сміливих аудіальних, сценографічних, колірно-світлових ефектів у «режисерській опері». Нові тенденції в сучасній музично-театральній інтерпретації — унікальні феномени 2020 року: дистанційна оперна версія та корпоративна опера-гібрид, що знаменувала появу альтернативного амплуа модерного композитора: завдяки додаванню до твору минулого нового матеріалу (цілісного опусу або інкрустованих фрагментів) він стає співавтором нового гібридного продукту.

Серед головних факторів, які потенціюють варіантно-інтерпретаційну реалізацію синтетичного твору, визначено такі: жанрово-інтонаційна специфіка, складність і синергійність смислових інтенцій, синтетична й інтертекстуальна природа тексту, культурно-історична поінформованість реципієнта, співвідношення соціокультурних інтенцій автора і виконавців його художньої волі, відкритість твору, контекстний вимір.

Здійснене дослідження принципово відкрите. Серед невичерпних перспектив вивчення інтерпретаційного змісту сучасності нагальними є такі: напрацювання нових методів і термінологічного апарату для аналізу сучасних артефактів; розширення аналітичної бази завдяки подальшій акумуляції інноваційних прикладів і науковій адаптації різножанрових творів. Отже, перефразовуючи відомий вислів Ж. Л. Бюффона «Стиль це людина», можна стверджувати: інтерпретація — це також людина, задіяна в інтерпретаційному процесі в трьох іпостасях: автора, виконавця, слухача.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 328–335.
2. Брехт Б. Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Т. 5 (2). Москва : Искусство, 1965. С. 83–101.
3. Буцко А. «Борис Годунов» от Биейто: А был ли мальчик? URL: <http://www.dw.com/ru.a-16609922> (дата обращения: 10.05.2021).
4. Гаврилова Л. Г., Псарьова Л. В. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти // Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти / Донбаський держ. пед. ун-т. Вип. 3. Слов'янськ, 2016. С. 97–106.
5. Гайдук М. І. «Вавилон»: опера-блудниця // Музика : укр. інтернет-журн. URL: <http://mus.art.co.ua/vavylon-opera-bludnytsya/> (дата звернення: 10.05.2021).
6. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. Акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
7. Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів // Мистецтво та освіта. 1999. № 4. С. 54–67.
8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Типография «Клякса». 2013. 271 с.
9. Мусоргский М. П. Письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 23 июля 1870 г. // Мусоргский М. П. Письма и документы / сост., вступ. ст. А. Н. Римского-Корсакова. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1932. С. 65–67.
10. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ ст.: монографія / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
11. Пospelов П. Г. Сергей Невский: У нас получилась немного сошедшая с ума восточно-европейская опера. Интервью // Музыкальная жизнь : журнал. 2000. 2 февраля. URL: <https://muzlifemagazine.ru/sergey-nevskiy-u-nas-poluchilas-nemno/> (дата обращения: 10.05.2021).
12. Потапова Н. Г. «Борис Годунов» как предчувствие // Мариинский театр. 2006. № 1–2. С. 3.
13. Соломонова О. Б. Інтерпретаційний контент модерного музичного театру: портрет у стилі *ad libitum* // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати. Київ, 2021. С. 143–159.
14. Соломонова О. Б. Самая советская «советская» музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься наш могучий край» и «Здравица» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 97 : Учні — вчителю. Олені Сергіївні Зінкевич присвячується. Київ, 2011. С. 118–130.
15. Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 436 с.
16. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
17. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів (на прикладі Шостої симфонії П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 19 с.

18. Шадронов В. Мусоргский, Бриттен и Шостакович в КЗЧ: ГАСО, дир. Владимир Юровский, сол. Николай Диденко // Живой журнал = Livejournal. 2018. 7 июля. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3827236.html> (дата обращения: 13.06.2021).
19. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. № 46. С. 289–300.
20. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва : Сов. писатель. 1983. 384 с.
21. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург : Simpozium, 2003. 285 с.

## REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1979). The answer to the question of the editorial board of the “New World” [Otvét na vopros redakcii «Novogo mira»]. In: *Ehstetika slovesnogo tvorcestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Art, pp. 328–335 [in Russian].
2. Breht, B. (1965). About the experimental theater [Ob eksperimental'nom teatre]. In: Brekht, B. *Theater: Plays. Articles. Statements [Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya]*. In 5 volumes. Vol. 5 (2). Moscow: Iskusstvo, pp. 83–101. [in Russian].
3. Bucko, A. (2013). “Boris Godunov” by Bieito: Was there a boy? [«Boris Godunov» ot Bieito: A byl li mal'chik?]. Available at: <http://www.dw.com/ru.a-16609922> (accessed: 20.05.2021) [in Russian].
4. Havrilova, L. and Psarova, L. (2016). Interpretation of a musical work: the theoretical aspects [Interpretatsiia muzychnoho tvorcu: teoretychni aspekty]. In: *Teacher professionalism: the theoretical and the methodological aspects [Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty]*. Issue 3, pp. 97–106. [in Ukrainian].
5. Haiduk, M. (2016). “Babylon: The Opera Whore” [«Vavylon»: opera-bludnytsia]. In: *Music [Muzyka]*. Ukrainian online magazine. Available at: <http://mus.art.co.ua/vavylon-opera-bludnytsya/> (accessed: 20.05.2021) [in Ukrainian].
6. Kotliarevska, O. I. (1996). *Variable potential of a musical work: the culturological aspect of interpretation [Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichni aspekt interpretuvania]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National music academy of Ukraine. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].
7. Liashenko, O. (1999). Artistic and pedagogical interpretation of musical works [Khudozhno-pedahohichna interpretatsiia muzychnykh tvoriv]. In: *Art and education [Mystetstvo ta osvita]*. Issue 4, pp. 54–67 [in Ukrainian].
8. Moskalenko, V. (2013). *Musical interpretation lectures [Lekcii po muzykal'noj interpretacii]*. Kiev: Tipografija «Kljaksa», 271 p. [in Russian].
9. Musorgskij, M. P. (1932). Letter to N. A. Rimsky-Korsakov dated July 27, 1870. In: Musorgskij, M. P. *Letters and documents [Pis'ma i dokumenty]*, comp., introd. article by A. N. Rimsky-Korsakov. Moscow; Leningrad: Muzgiz, pp. 65–67. [in Russian].
10. Nikolaievskaja, Yu. (2020) *Homo interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> century [Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX — pochatku XXI st.]*: monograph. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv: Fakt. 576 p. [in Ukrainian].
11. Pospelov, P. (2020). Sergei Nevski: We got a little crazy Eastern European opera [Sergei Nevskii: U nas poluchilas' nemnogo soshedshaya s uma vostochno-evropeiskaya opera]. Interview with S. Nevsky. In: *Musical life [Muzykal'naya zhizn']*. February 2. Available at: <https://muzlifemagazine.ru/sergey-nevskiy-u-nas-poluchilas-nemno> (accessed: 20.05.2021) [in Russian].

12. Potapova, N. (2006). “Boris Godunov” as a premonition [«Boris Godunov» kak predchuvstvie]. In: *Mariinsky Theatre [Mariinskij teatr]*. Issue 1–2, p. 3. [in Russian].
13. Solomonova, O. (2021) Interpretive content of the modern musical theater: the portrait in the style of ad libitum [Interpretatsiinyi kontent modernoho muzychnoho teatru: portret u styli ad libitum]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 130: *History of music — 2020. Anniversary and memorable dates [Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty]*. Kyiv, pp. 143–159 [in Ukrainian].
14. Solomonova, O. (2011). The most Soviet “Soviet” music [Samaja sovetskaja “sovetskaja” muzyka]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 97: *Pupils — to the teacher [Uchni — vchyteliu]*. Kyiv, pp. 118–130 [in Russian].
15. Solomonova, O. B. (2008). *The laughter world of Russian classical music [Smikhovyi svit rosiiskoi muzychnoi klasyky]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National music academy of Ukraine. Kyiv, 436 p. [in Ukrainian].
16. Khutorska, H. (2009). *Composer’s interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music) [Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky)]*. The dissertation author’s abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. 17 p. [in Ukrainian].
17. Chekan, Yu. (1992). *Historical and functional study of musical works (on the example of Tchaikovsky’s Sixth Symphony) [Istoryko-funktsionalne doslidzhennia muzychnykh tvoriv (na prykladi Shostoi symfonii P. I. Chaikovskoho)]*. The dissertation author’s abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
18. Shadronov, V. (2018). Mussorgsky, Britten and Shostakovich in KZCh: Gaso, Conductor Vladimir Yurovsky, Solist Nikolay Didenko [Musorhskiyi, Brytten y Shostakovych v KZCh: HASO, dyr. Vladymyr Yurovskiyi, sol. Nykolai Dydenko]. In: *Livejournal*. 7 july. Available at: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/3827236.html> (accessed: 13.06.2021) [in Russian].
19. Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science [Interpretologija kak integrativnaja nauka]. In: *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education [Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity]*. Issue 46, pp. 289–300. [in Russian].
20. Shklovskij, V. (1983). *About prose theory [O teorii prozy]*. Moscow : Sovetskii pisatel'. 384 p. [in Russian].
21. Eco, U. (2003). *Six walks in the literary woods [Shest’ progulok v literaturnyh leash]*. Saint Petersburg: Simpozium. 285 p. [in Russian].

### **СОЛОМОНОВА О. Б.**

**Соломонова Ольга Борисовна** — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>  
solo55mono@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>

## ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ТЕНДЕНЦИИ, ФАКТОРЫ

**Актуальность исследования.** Проанализированы основные тенденции современного интерпретационного контента музыкально-театрального искусства Европы и Украины. Рассмотрены формы интерпретации в триаде «композитор — слушатель — исполнитель» относительно её соответствия художественным интенциям своего времени.

**Научная новизна** исследования заключается в анализе современных оперных проектов, большинство из которых не освещены в музыковедении, в раскрытии тенденций и факторов интерпретационной стратегии современного музыкально-театрального искусства.

**Цель статьи** — определить тенденции и факторы современных интерпретационных стратегий музыкально-театрального искусства.

**Методология.** Специфика материала обусловила адаптацию таких методов исследования: *интерпретационного* — для исследования анализируемых оперных проектов; *герменевтико-семантического*, который позволил выявить интонационно-образные особенности интерпретируемых произведений; *сравнительного* — при сопоставлении интерпретационных стратегий в различных постановочных версиях одного опуса; *интонационно-драматургического анализа* — при изучении специфики и факторов интерпретационных вариантов произведений.

**Итоги и выводы исследования.** Интерпретационная реальность современности, наряду с утверждением имеющихся нестандартных решений (театрализация инструментального исполнительства, значительное расширение зоны импровизационности, актуализация), инициирует кардинально новые тенденции в интерпретации музыкально-театрального произведения. Отказ от жанровых канонов оперы способствует появлению значительного количества музыкально-театральных действий — синтетических жанров перформативной природы с использованием смелых аудиальных, сценографических, цвето-световых эффектов. Основные тенденции современной интерпретации в этой сфере — остранение, актуализация, репрезентация дистанционных версий известных произведений, посягательство на текстово-интонационную сущность культового творения благодаря добавлению в него нового материала (целостного опуса или фрагментарной инкрустации), появление альтернативного амплуа современного композитора, который, благодаря подключению к произведению прошлого, становится соавтором нового гибридного продукта.

**Результаты исследования.** Главными факторами вариантно-интерпретационной реализации произведения являются: жанрово-интонационная специфика, синтетическая и интертекстуальная природа текста, сложность и синергичность его смысловых интенций, культурно-историческая осведомленность реципиента, баланс социокультурных интенций автора и исполнителей его художественной воли, степень открытости текста, контекст.

**Перспективы дальнейших исследований в этом направлении.** Проведенное исследование принципиально открыто. Среди перспектив изучения интерпретационного содержания современности — наработка новых методов и терминологического аппарата, пригодного к анализу современных артефактов; расширение аналитической базы благодаря дальнейшему включению новых проектов и разножанровых произведений.

**Ключевые слова:** интерпретационные стратегии, современный музыкальный театр, тенденции и факторы интерпретации.



**OLGA SOLOMONOVA**

**Solomonova, Olga** — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

[solo55mono@gmail.com](mailto:solo55mono@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>

## **INTERPRETATION STRATEGIES OF CONTEMPORARY MUSICAL AND THEATRICAL ART: TRENDS, FACTORS**

**Relevance of the study.** The modern interpretive content main tendencies of the European and Ukrainian musical and theatrical art were analyzed. Forms of interpretation being were considered in the coordinates of the “composer-listener-performer” triad in the aspect of its correspondence to its time artistic intentions.

**The scientific novelty** of the study is in the analysis of innovative projects most of which are not adapted to musicology and in the formulation of trends and factors of modern musical art’s interpretive policy.

**Main objective of the study** is to determine the specifics and factors of the modern interpretations of a musical and theatrical art.

**Methodology.** The following methods have been adapted: *the interpretive* — in relation to the analyzed opera projects; *the hermeneutic-semantic* — for the purpose of identify the interpreted works’ intonation-image specificity; *the comparative* — to juxtaposition the “interpretive behavior” of one work in different performance versions; *the intonation-dramaturgical analysis* — to study the specifics and factors of works’ interpretive versions.

**Results and conclusions.** The modern interpretive reality initiates the emergence of radically new and the consolidation of existing non-standard trends in the work’s representation. These are: the instrumental performing theatricalization, significant expansion of the improvisation’s zone, abandonment of the opera genre canons with an emphasis on synthetic genres of performative nature and the use of bold audio, scenographic, color and light effects. The modern interpretative main trends are the actualization, the alienation and the emergence of working remote versions, the encroachment on the textual and intonational essence of a known work by adding the new material (the integral opus or the fragmentary inlay), the emergence of modern composer’s alternative role which is a co-author of a new hybrid product thanks to the connection to the work of the past.

**Findings of the research.** The specifics and factors of work’s variant-interpretive realization are analytically argued. The main factors are the genre-intonation specificity, the synthetic and intertextual nature, the complexity and synergy of text semantic intentions, the recipient’s cultural-historical awareness, the socio-cultural intentions’ balance of the author and his artistic will performers, the degree of text openness, the context.

**Prospects for further exploration in this direction.** The following research areas are needed: 1) the development of new methods and terminological apparatus suitable for the modern artifacts’ analysis; 2) the analytical base’s expansion due to: a) the further accumulation of examples, b) the scientific adaptation of various genres’ works.

**Keywords:** interpretive strategies, modern musical theater, trends and factors of interpretation.